

## **От автора**

В книге представлены художники ленинградского андеграунда, явления, зародившегося в 1950-е гг. Состав ее определяется по участию в неофициальных выставках, квартирных и в помещениях, предоставленных властью иному искусству до 1985 г. (включительно). Четкую границу между официальными и неофициальными художниками провести невозможно, и в спорных случаях вопрос решался по сумме признаков. Так, эпизодическое появление на квартирной выставке члена ЛОСХа не основание причислить его к андеграунду, но такие художники включены в прилагаемый список участников неофициальных выставок. Примером могут служить некоторые ученики В. Стерлигова, показывавшие свои работы на выставках, устраивавшихся только «для своих». Но самому Стерлигову, состоявшему в ЛОСХе, посвящена статья, ибо без него многое в неофициальном искусстве понять невозможно. Тот же критерий влияния применен к художникам, недолго жившим в Ленинграде, уехавшим до того, как начались выставки — к О. Целкову, М. Кулакову, Э. Зеленину. Лишь одному художнику, постоянно жившему в Ленинграде, но не участвовавшему в неофициальных выставках, посвящена статья: Р. Гудзенко: он в 1950-е гг. принадлежал к первой группе нонконформистов и тогда же получил срок именно за то, что «осуждал ограничения свободы в искусстве, существующие в СССР».

Участников выставок насчиталось более четырех сот. Статьи посвящены ста сорока восьми. Не все эмигранты откликнулись и прислали материалы, дающие возможность написать о них статью. Разумеется, в некоторых случаях вопрос писать статью или только поместить в список участников представлял трудности и с его решением можно не согласиться, особенно когда он решался художественной оценкой. Тут претендовать на непогрешимость невозможно. Претендую только на то, что в целом сумма статей даст представление о ленинградском андеграунде. Также прошу поверить, что размер статьи не всегда соответствует пониманию значимости художника, он зависит от разных причин. Так например, Е. Ротенберг несомненно превосходный художник, но написать о нем более развернуто не получилось, так как только крохи его наследия сохранились и оказались доступны.

Было бы логично иллюстрировать текст работами, сделанными до 1985 г., однако придерживаться этого принципа оказалось невозможным, поскольку материал для иллюстрирования предоставлялся самим художником. С другой стороны, и описание творчества нельзя оборвать на этой меже.

Биографические сведения о художниках в абсолютном большинстве случаев получены от самих художников, если его уже

нет — от близких, и только в редких, специально оговоренных случаях взяты из печатных источников.

В статьях описание преобладает над трактовкой, толкованием. Чтобы, если не устранить, то минимализировать субъективность, художник редуцируется к очевидному, к стилю, средствам, мотивам. Самоинтерпретация художника приводится в тех случаях, когда она явно совпадает с его художественной практикой. Если источник цитаты не указан, им является интервью с художником или рукопись. Не обхожу вопрос влияний, особенно внутри среды, чтобы дать почувствовать неофициальное искусство именно как культурную среду. В то же время стараюсь подчеркнуть индивидуальное.

2-е издание дополнено шестью персоналиями, переработаны статьи, посвященные Олегу Григорьеву и Ивану Сотникову, вставлены даты смерти ушедших художников, исправлены замеченные ошибки. В остальном оно повторяет первое, и я прошу прощения у художников, что статьи о них по техническим причинам не дополнены сведениями об изменениях в их творчестве, произошедших в последнее десятилетие.

**Абезгауз** Евгений Залманович (1939, Ленинград – 2008, Эйн-Ход, Израиль). Родители — инженеры. Окончил ЛЭИС им. М. А. Бонч-Бруевича (1964), восемь лет проработал инженером, затем окончил вечернее отделение факультета художественного конструирования ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1973). В 1975 г. организовал и возглавил (был «президентом») группу еврейских художников «Алеф». В его квартире состоялись две выставки этой группы. Организовал и вел художественную школу для детей «отказников»<sup>1</sup>. В 1976 г. эмигрировал в Израиль.

С 1974 г., после посещения местечка Коростень на Украине, стал делать цветные литографии на тему еврейской местечковой жизни. Это примитивизированные композиции с характерными фигурками в лапсердаках и шляпах, но с сюжетами не бытовыми, а обобщенными, притчевыми, иногда библейскими. Действие происходит на фоне русского пейзажа, с церквушкой на горизонте и птицами над нею. Аркой в небе над изображением высится текст на иврите, например: «Ходил и ходил Исроэлке по Руси и искал свое счастье». Как утверждал А. Рапопорт, Абезгауз положил в основу своей манеры русский лубок<sup>2</sup>. «Пейзажи мои умышленно декоративны и люди на них без теней. Эти люди и эта природа чужды друг другу»<sup>3</sup>. Поздние израильские работы являют широкий ассортимент постмодернизма: ирония, игра, открытый китч, цитаты из множества культур — например, плоскостные архаические рисунки, орнамент, декоративность, достигаемая обилием золота. Постоянный мотив — парящие над его персонажами мыльные пузыри, символизирующие тщету, что удостоверяет название одной из серий: «Суета сует».

<sup>1</sup> Так называли людей, подавших документы на отъезд из страны и получивших отказ.

<sup>2</sup> Рапопорт А. Группа «Алеф» // Рапопорт А. Нонконформизм остается. СПб.: Деан, 2003. С. 45.

<sup>3</sup> Цит. по: Чернобельский Л. Картинки с выставки // Газаневщина. Л.; Иерусалим, 1974—1989. С. 210.

Другой частый атрибут — деньги как смысловой аналог мыльного пузыря, как символ непрочности, обманутых надежд: подвергнутые разному воздействию, разорванные, повисшие как паук в паутине, устаревшие купюры. Абезгауз единственный из родившихся в СССР художников второй половины XX века был включен в «Историю еврейского искусства от первого храма до наших дней», выпущенную в США в 1995 г.

**Аветисян** Армен (Лёва Азатович, 1948, Кировакан, ныне Ванадзор, Армения — 2003, Санкт-Петербург). Отец — художник-оформитель. В 1962—1964 гг. учился в художественном училище в Ереване. С 1973 г жил в Ленинграде. Работал в ГРМ такелажником. Его художественная продукция имела некоторый коммерческий успех уже в конце 1970-х — начале 1980-х гг. В связи с этим ему инкриминировали неуплату налогов, он был осужден и просидел два года в «Крестах» (1981—1982). В 1990-е гг. организовывал в этой тюрьме выставки для заключенных.

Работал преимущественно в графике, основную роль в его манере играют длинные изогнутые линии, резкие сопоставления пряных, «знойных» цветов. Редким свойством для доперестроечного времени являлась их эстетизированная эротичность: обычно изображены две слившиеся в поцелуе или находящиеся в состоянии томления полуфигуры — с переплетающимися линиями тел, иногда залитые одним, например ярко-желтым, цветом. Характерные названия: «Двое», «Нега», «Истома», «Поцелуй», «В сауне», «Сафо». Иногда сюжеты мифологические, позволяющие вводить в качестве партнера животных.

**Андреев** Виктор Дмитриевич (р. 1955, Свердловск). Отец — художник, мать — служащая. Учился в Свердловской художественной школе. С 1973 г. живет в Ленинграде. Некоторое время учился на подготовительных курсах в ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой. Окончил вечерние рисовальные классы при ИнЖСА им. И. Е. Репина (1982). Работал художником-оформителем. Входил в ТЭИИ и в группу «Пятая четверть».

Абстракционист. Его композиции представляют собой хаотическое скопление многоцветных плоскостей, то как бы плывущих, то подвешенных в пространстве, составляющих неустойчивую, готовую распасться конфигурацию. У них плавно закругленные, редко рваные края, они иногда напоминают колеблющееся пламя. Изображенное можно помыслить фрагментом некоего неорганического мира, в котором усматриваются физические характеристики: пространство, движение, свет, тени, твердое или газообразное состояние вещества, где происходят всполохи, электрические разряды, образуется плазма, но отсутствует сила гравитации. Это придает легкость в выраженную картиной эмоцию, а целью художника, по его утверждению, является именно эмоция. Речь идет об эмоции без объекта, можно сказать, приподнятом настроении. В его работах есть состояние солнечного утра, утренней бодрости, беззаботности. Яркость, резкие переходы цвета, активность и некоторая помпезность составляют их особое качество.

**Арефьев** Александр Дмитриевич (1931, Ленинград — 1978, Париж). Рос без отца, мать — рабочая. В блокаду семья оставалась в Ленинграде. Занимался в изостудии Дворца пионеров у С. Левина. Учился в СХШ (1944—1949), был исключен за формализм. Уже там вокруг него образовалось содружество, одно время называвшее себя «Орденом нищенствующих (или непродávшихся) живописцев» (ОНЖ), позже в среде неофициального искусства обозначаемых как арефьевцы, ныне чаще всего именуемое арефьевским кругом. Окончил вечернюю школу и поступил во 2-й медицинский институт, где проучился два года (1954—1956). В 1956 г. был осужден за подделку рецепта и пробыл в лагере до 1959 г. Отбыл срок еще раз (1965), якобы «за покушение на убийство» вследствие бытовой ссоры. Состоял в Горкоме графиков, был исключен в 1976 г. Крайне интенсивный и безудержный во всех своих проявлениях, привлекал к себе пристальное внимание милиции и КГБ. Его отношения с властями постоянно выливались в открытые эксцессы. Был одним из активных организаторов выставки в ДК им. И. И. Газа. Выставку в ДК «Невский» бойкотировал из солидарности с художниками, не допущенными к участию в ней. Объявив себя евреем, участвовал в выставках группы «Алеф». В 1977 г. эмигрировал.

Есть данные, что во время обучения в СХШ на Арефьева эстетически влиял учившийся с ним А. Траугот и его отец — круговец Г. Траугот. Однако Арефьев созрел необычайно рано и в свою изобразительную деятельность внес дерзость подростка, мужавшего под артобстрелами. Героичный по натуре своей, он привносит героику в занятия живописью. Он формулирует свое понимание «изобразительного подвига»: «Подвиг — увидеть конкретность, изобразить ее остро», — и ищет такой объект, само наблюдение за которым представляет опасность. Одновременно это «неофициальный» объект, невозможный в искусстве соцреализма. У Арефьева появился человек, сформированный реальным социализмом — сталинским лагерным бытом. Появился быт, выданный на улицу из тесноты камер-коммуналок, быт не в своем монотонном течении, а в ярости, беспорядке, клочкотании необузданных страстей, потаенности и патологии: скандале на лестнице, подозрительном разговоре у забора, в некрасивой уличной любви, криминальном или хулиганском действии. В раннем творчестве Арефьев выразил стихию хулиганства — характерную черту послевоенного времени. Он и сам обеспечивает доступ к живой натуре хулиганским действием — подглядыванием в окна женских бань. В работах «Банной серии» 1949—1950 гг. нет и следа ученической робости, есть только мальчишеская жадность к потаенно женскому, сочетание нежности и анализа, чуткость к тому, что привносит в натуру эпоха. Цвет мягок, тела слегка тают во влажном воздухе. Но если в эти годы его рисунок классичен, плавен, то в начале 1950-х тела даны уже жестко, с заострением, формульностью. Собственная система изображения словно вырастает из условий работы, из скорописи, фиксирующей ускользающий объект. В ней сочетаются обобщенность и конкретность; экономия средств, строгий отбор деталей и их предельная смысловая нагруженность. В наиболее известных работах эффект строится, в первую очередь, на обостренном контрасте мощно вылепленных фигур, помещенных вплотную к зрителю. Линия, которая во время бесчисленных натуральных зарисовок торопилась схватить объемы, положения, жесты, в конце концов точно нащупывает типичные отливки тел главных персонажей — «героев» времени. Это «нудный наставник, робкий или наглый соблазнитель, или насильник, а иногда — убийца»<sup>4</sup>. Существуют «арефьевские» позы, жесты, женские крупы. Фон обычно помечается одной реалией: стена, лестничная клетка, скамья, парапет набережной. Единственной подробностью может быть сумочка, съехавший набок платок, шов на чулке. В одном локальном пятне — в женском платье или рубашке мужчины сосредоточена экспрессивная сила цвета. Это обычно кричащий красный или чистый синий. Цвет будоражит, контрастирует своей чистотой с непотребством происходящего. Арефьев часто применяет золото как цвет — для фона, для окраски предметов: ствола дерева, забора, почвы — нагнетая возбуждение, ощущение наглости, внося одновременно патетику и иронию. Реже всего для выражения эмоций художник использует лица — у его персонажей головы-болванки, черты помечены подобием буквы «Т» или «Г», на лице женщины остается лишь орущий рот или кровавый подтек. Психологию выражает тело и сросшаяся с ним одежда. Конфликт дан в сопоставлении телесных строений, часто — толстой женщины и тощего мужчины, злобно выясняющих свои отношения. Или в сценах любви: пигалица-женщина припала к груди или вцепилась в высокого плечистого мужчину. Иногда мужская фигура стилизована, доведена до некоего тело-жеста, формулы угрозы, женская — относительно натуралистична. Пафос раннего Арефьева — в прорыве к подлинной жизни в противовес пропагандистской риторике и академическому обучению, готовящему мастеров «большого стиля». С другой стороны, Арефьев принадлежал к роду художников, которых влекла изнанка жизни, все то, что «прячется в ночи». Во времена СХШ он любил Ф. Гойю, ценил Л. Соломаткина, единственного из русских бытописателей, изображавшего грубые сцены. В своих работах Арефьев не делает жестокость и бесчинство чувственно привлекательными, он не эстетизирует безобразия, но он героизирует то, что изображает, наделяя своих персонажей монументальностью и неистребимой силой самоотстаивания. У него жесткий взгляд патологоанатома и вместе с тем страсть и воинственность; он приближался вплотную ко злу, с тем, чтобы высветить потаенное и одержать над ним художественную победу. Но страсть преобразована процессом ясного построения. Чувства зрителя «пропущены» сквозь стройную архитектонику и пластическую мощь, они становятся переживанием иного порядка — переживанием, в котором слито эстетическое и отрешенно гуманное.

---

<sup>4</sup> Фронтинский О. На военные, блокадные годы... // Арефьевский круг. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2002. С. 32.

Художник постоянно писал Ленинград. В 1940-е гг., это главным образом разрушенный войной или тревожный ночной город с неясными тенями у забора. Ранний Арефьев не лишен лиризма. В дальнейшем его взгляд становится жестко-объективным, в пейзаже преобладает пустырь, болотистая окраина с техническими строениями и новостройками вдаль. Есть серии (к сожалению, пока известные лишь по названиям), посвященные городу: «Сто видов Никольского собора», «Садики». Но главный предмет, занимающий художника с начала пути и до 1970-х гг., это человеческое тело. Характерно, что он иногда пишет торсы без голов. Известны лишь единичные портреты и совсем нет натюрморта. Вещи, которые можно найти у Арефьева, — это оружие в руках персонажей: нож, топор, пистолет, копье, палка. Он изображает тела в бесчисленных позах и положениях — нет только человека-модели, человека позирующего. Множество нагих тел — неприглядных и великолепно мощных, великолепно грациозных. Тела на пляже, в воде, тела канатоходцев и акробатов, распростерты на полу тела играющих мальчиков, тела бегущих, тела дерущихся, насилующих и насилуемых, тела под артобстрелом, в кузове воронка, в морге, в петле, в тюремном дворе — и все это по живым впечатлениям или прямо с натуры. Но на рубеже 1950-х и 1960-х гг. художник от натуры уходит и берется, по его словам, «за самые банальные, заезженные в искусстве сюжеты», «чтобы проверить те формальные средства, которыми овладел в предыдущий период». Внутри его круга было обыкновение устраивать конкурсы на определенные темы — теперь художник включает в конкурс мастеров прошлого. Теперь исходным материалом служат тексты, и он их иллюстрирует. Но, обратившись к сюжету, он не впадает в литературность, обратившись к истории и мифу, обходится без трактовок, без игры со смыслом, — задачи остаются чисто пластическими. И соревнуется он скорее со скульпторами, чем с художниками прошлого, — его рисунки «Античной серии» кажутся проектами скульптурных групп. Из «заезженных» тем именно статуарной античности он отдал предпочтение. Увлеченность античностью проходит через всю его жизнь, он мерит себя этикой языческого героизма, его приверженность телу смыкается с античной телесностью — без античной идеальности форм. Он как бы награждает холодный мрамор витальной силой, а иногда, прорисовывая лица, — живой физиономией. Фона нет, исторический антураж минимален — только тела: сражающиеся, связанные, прикованные, обезглавленные, укорачиваемые Прокрустом. Но жестокость изображаемого сама по себе не создает драматизма, воздействие его «античных» работ чисто эстетическое: воздействие архитектоники, пластики, воздействие жизненной силы. Он не сосредоточен на мучениях — только на телесной мощи, энергии жестокого действия, на напряжении тел. Напряжено худое и крепкое, лишенное и намек на потусторонность тело Распятого на Голгофе; напряжено изогнутое тело Венеры — не восстающей, а выкарабкивающейся из пены.

К концу 1960-х гг. художник вновь возвращается к ленинградским улицам и уличной жизни. Теперь фигуры включены в пейзаж. Нет больше крупного плана, нет происшествий и взаимодействия персонажей. Теперь это ряд: люди на сидении в метро, на скамейке в сквере, на остановке, в очереди. Исчезла лепка тел, упругость линии. Художник больше не связан с персонажами эмоционально, и они утратили свою онтологичность. Его поздние работы — собрание мягких шаржей, злых карикатур, мрачных гротесков. Но изменилась и реальность: сошла на нет уличная жизнь, характерная для 1940—1950-х гг. В 1970-е гг. люди, включенные в пространство новых районов, монтируются художником из болтов и гаек, обозначаются пиктограммой. И если в 1950-е гг. художник создает фигуру-формулу, то теперь его работы заполнены фигурами-схемами. В конце концов появились люди, обозначенные всего лишь орущей глоткой, толпа, в которой человеческая единица обозначена круглым пятном.

На вторую половину 1960-х приходится знакомство Арефьева с работами П. Филонова. Он создает композиции, нагруженные разнообразными, и в том числе абстрактными, элементами. Он пробует все новые и новые способы изображения, включая нарочитую деформацию, с элементами «сюра», изображает людей с обнажившимися внутренними и разросшимися внешними органами. Появилась нежить, омерзительная маска, люди — персонажи бреда, люди как олицетворение злых, вздорных сил. Строгая контрапунктность его ранних работ сменилась диссонансом, развязностью, сумбурностью построения, цвет стал химическим, дисгармоничным. В 1970-е гг. он экспериментирует с формой и техникой, с пространственными построениями. Он легко догоняет более авангардных художников и многое предвосхищает в стилистике 1980-х гг. Поздний Арефьев по-

прежнему динамичен и продуктивен, артистичен и разнообразен. Но в нем нет ни лиризма 1940-х гг., ни масштабности и выразительной силы 1950-х гг., ни эстетизма 1960-х гг. Для ленинградского неофициального искусства не менее, чем творчество Арефьева, важна его личность, в которой было нечто исполинское. Его решительность, его ощущение героичности занятий живописью наложили отпечаток на самосознание поколения художников-нонконформистов. Поражала его способность погружаться в низины жизни, сохраняя высоту духа. При всей неистовости своих проявлений, он обладал даром не подавлять, а стимулировать развитие художественной индивидуальности, стимулировать творческое состояние. Он был признанным лидером содружества художников, в котором никто не стал его подражателем. Для многих он видится центральной фигурой всего ленинградского художественного андеграунда.

**Астрейн** Лариса Аркадьевна (р. 1941, в эвакуации, в поезде, близ г. Кызыл-Арват, Ашхабадская обл., Туркменская ССР). Отец — военный, мать — медсестра. С двух до шести лет жила в Ворошиловграде (ныне Луганск) Донецкой обл., затем в пос. Пестово Новгородской обл., через два года переехала в пригород Ленинграда (д. Викколово). С 1954 г. — в Ленинграде. Занималась в изостудии Дворца пионеров у М. Гороховой. Закончила факультет внутренней отделки зданий ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1966). Работала художником-архитектором в Институте металлургии и сварки, затем в КЖОИ. Занималась гобеленом, керамикой. С 1982 г. изучала систему *В. Стерлигова* на занятиях, проводившихся *Г. Зубковым* и под руководством *М. Цэруша*, позже ставшего ее мужем.

Склонна к теории, к аналитическому способу постижения пластических, цветовых законов. Сосредоточена на проблемах школы Стерлигова: деление обобщенных, геометризованных форм, их проникновение друг в друга, принцип дополнительности, взаимовлияние цвета и формы. Живопись преимущественно мерцающая: на поверхности одного цвета — паутина штрихов, мелких мазков или пятен другого. В натюрмортах — стерлиговский набор предметов: сосуды, фрукты, цветы, приведенные к обобщенной форме. Но главные усилия сосредоточены на характере гаммы: «Натюрморт в красно-зеленой гамме», «В погашенной гамме», «Натюрморт с белыми формами», «Натюрморт с голубыми формами», «Синий натюрморт», «Черное в цветном», «Голубое в красном», «Натюрморт на три тона», «Натюрморт в холодном окружении». В пейзажах темой становится само пространство — воздушно-световое или морское и воздушное. Склонна к предельным обобщениям: ее пейзажи — это «портрет природы в форме чаше-купольного пространства». Иногда пейзаж более конкретный, опять же стерлиговский, преимущественно парковый, иногда со схематичными фигурами. Есть беспредметные композиции — например, «Блюз», призванные выразить музыкальное, ритмическое начало в живописи.

**Афанасьев** Валентин Владимирович (р. 1945, Черновицы, Украинская ССР). Отец — архитектор, мать — пианистка. С 1953 по 1959 гг. жил в Сталинабаде, с 1959 г. — в Ленинграде. Учился в музыкальной школе и в музыкальном училище при Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. В 1964—1966 гг. был концертмейстером в Душанбе. В 1972 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу скрипки. Работал музыкантом в различных оркестрах. Параллельно с детства занимался живописью, регулярно — с 1962 г. Входил в ТЭИИ.

Живопись — абстрактно экспрессивная или фигуративная с элементами абстракции. Создавал также религиозные композиции, напоминающие слепки с металлических образков. Вся его живопись связана с музыкой. Сначала работы содержали в себе «образ» или «портрет» определенного произведения (например, «Страсти по Луке» К. Пендерецкого). Позже ищет объективные закономерности соотношения звука и цвета, тональности и пространства. Поставил задачу достичь полной аналогии живописи и музыки, дать возможность увидеть музыку, конкретные музыкальные произведения. Так, в работе «"Чакон" Баха» огромная мозаичная композиция, помещенная в квадрат, написана по нотам, с соблюдением всех мелодически тональных напряжений: изображен

каждый такт. Выпустил в 2002 г. книгу «Светозвуковой музыкальный строй: элементарная теория аудиовизуальных стимулов». Имеет патенты на изобретение: российский – «Способ формирования цветного изображения», французский – «Устройство для продуцирования аудиовизуальных стимулов».

**Афоничев** Вячеслав Федорович ( 1946, Ленинград – 2012, Санкт-Петербург). Отец — военный, мать — учительница литературы. С 1954 г. занимался в детской художественной школе при ЛХУ им. В. А. Серова. Учился на художественно-графическом факультете ЛГПИ им. А. И. Герцена (1966—1969). Работал художником-оформителем, кочегаром. Входил в ТЭИИ.

Изобразительным искусством систематически занимался с 1974 г., вначале преимущественно печатной графикой (офортом), позднее живописью. Заметно влияние Пикассо: в характере деформации, в стремлении к скульптурной твердости, в тяготении к травмирующим впечатлениям, экстремальным темам. Работы Афоничева густо наполнены, жестко-экспрессивны, декларативны, отстраненно-плакатны, они напоминают также картины немецкого художника М. Бекмана с его символическими изображениями человеческой жестокости: строятся на повторах покалеченных тел, угрожающе поднятых ножей, пик, сжатых кулаков, гигантских ступней, языков пламени и т. д. Наиболее выразительна работа Афоничева «Инвалиды»: все пространство занимают, едва вмещаясь в рамки, трое безногих с мощными торсами.

**Басин** Анатолий Нисанович (р. 1936, Ленинград). Отец — кадровый военный, мать работала в администрации завода «Вибратор». Окончил Ленинградское радиотехническое училище (1956) и архитектурный факультет ЛИСИ (1963). Работал архитектором (1965—1970), инженером, художником-оформителем, сторожем на автостоянке, маляром. Входил в группу «Алеф». В 1979 г. эмигрировал в Израиль. Живет в Иерусалиме. В 1994 г. вернул российское гражданство и часть года проводит в Санкт-Петербурге.

Живописи учился у *О. Сидлина* в студии ДК им. В. П. Капранова (1956—1972). В студию Басин пришел в ее второй, «темный» период<sup>5</sup>, и, по его же словам, был сформирован этим периодом настолько, что третий и четвертый уже не оказали влияния. Задача «темного» периода — свет, извлекаемый из тьмы, из сопоставления исходно невнятных «мутных и грязных колеров» — для Басина не только первостепенна, но превратилась из рабочего приема в одну из основ его философии. Световой символизм постоянно развивается Басиным в комментариях к собственной живописи. Как сидлинцу ему присущ обобщенный, «протекающий», служащий сохранению картинной плоскости цвет, неяркие, ненасыщенные тона, сближенные почти до монохромности цветовые отношения. Басин также усвоил основополагающий принцип школы: единственным содержанием живописи является сама живопись; «литература», «переживательность» исключаются; натура — только внешний повод. Этот постулат чистой живописности, дошедший от К. Малевича, был в студии абсолютизирован. Выделяет живопись Басина среди сидлинцев его линия. Художник сначала вводит линию контура в изображение, позже предмет уже не лепится цветовыми массами, а только обозначается эскизной, напоминающей наскальные рисунки линией. Линия появилась в результате иных влияний, Басин их указывает: во-первых, впечатление, произведенное книгой «с пещерной живописью (китайской)»<sup>6</sup>, — общую важность этого впечатления можно проследить в басинском стремлении к «первозданному», к «тьме веков», к праистокам, к свободе от узды культуры. Второй источник — знакомство в конце 1950-х с *Р. Васми*, чье воздействие сказалось в стремлении к лаконичности, обобщенности изображения. Но линия не привнесла графичность в манеру Басина. Рвущаяся, ломкая, она сохраняет характер живописного трепета. Она «лишь носитель энергии, а не анатомии»<sup>7</sup>. У позднего Басина линия часто

<sup>5</sup> Терминология Ю. Навиновичкова, который в своем трактате «Парадоксы Сидлина», делит работу студии на четыре периода (см.: Школа Сидлина. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001. С. 8).

<sup>6</sup> *Басин А.* Живопись как личный ход // Школа Сидлина. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001. С. 59.

<sup>7</sup> Там же.

массивна, она выполняет роль того темного пятна, функция которого — осветлить мрак фона. Еще выделяет Басина среди сидлинцев появление в 1960-е гг. простейшего сюжета (мать и дитя, гитарист, гитаристка; позже, в 1970-е, — любовники) и лирического отношения к объекту, что расходится с принципом чистой живописи. Хотя сам Басин в своих комментариях постоянно декларирует отсутствие интереса к изображаемому, чему соответствует изящная неряшливость, с которой он лишь намечает объект.

В студии, где постулировалась абсолютная ценность только процесса, продукт которого в реальности никому не нужен, был не нужен и художнику, Басину (как и Ю. *Нашивочникову*) для осмысления этой ситуации понадобилось прибегнуть к восточной философии. В ту пору сведения о ней черпались преимущественно из трактатов по йоге. Живописный процесс стал в его глазах практикой сосредоточения ума, мистической практикой. И Басин фиксирует свое внимание на отношении между художником и холстом, по его формулировке: «на организме живописная плоскость плюс автор». Чисто внутренние, так сказать, интимные составляющие этих отношений, их взаимный настрой и есть существо живописи. Очищенность этого процесса доведена до исключения замысла как постороннего элемента. Изображения возникают как необходимый конструктивный элемент, как побочный продукт взаимоотношений художника с холстом. Надо сказать, что в их результате у Басина в последние два десятилетия появляется чаще всего обнаженное женское тело. словно бы интимность и чувственность связи художника с холстом находят для своего выражения единственную метафору. А высекаемый из сумрака свет воспринимается скорее как тепло, излучаемое живым телом. У позднего Басина в этих изображениях — в противоположность строгим натюрмортам студийных времен и напряжению среднего периода — есть нечто облегченное, изысканно-неряшливое. В его самокомментировании отказ от содержания компенсируется насыщением глубочайшим смыслом самого феномена живописи, в котором «сама вечность, сама история хомосапиенности, сама квинтэссенция духа»<sup>8</sup>. Разговор о собственной живописи у Басина начинается с обращения к сотворению мира, живопись вписывается в историю Вселенной. Если вначале основания его философствования черпались в йоге, то позднее он увязывает трактовку смысла живописи с иудаистским учением, в котором ищет праосновы существования. Цветовой мрак у Басина теперь означает «ветхозаветный мрак». Извлечение света на холсте — это «собрание обломков разбитых сосудов», устранение некоей глобальной поломки, свершившийся в начале времен, восстановление гармонической целостности мира. Басин чрезвычайно активно старается влиять на понимание своей живописи. В противоположность собственному утверждению, что «какличностьхудожник Басин»<sup>9</sup> (так!) существует только творческим актом в живописной плоскости, он не относится к художникам, известным лишь своей живописью. Скорее Басин, примечательный персонаж неофициального искусства, своей активностью компенсирует ее отрешенность от мира сего. Его активность выражается, прежде всего, в текстах трудно определимого жанра. Пестрые по содержанию — это и философствование, и рассуждения об искусстве, и рассказы о конкретных событиях, байки, записанная речь и пр. — они подаются в виде графически организованных, но часто семантически не скрепленных тезисов, пригодных скорее для медитации, чем для обычного чтения. Их особая визуальная форма предлагает воспринимать их как род авангардного искусства. Эти тексты как будто бы не имеют своей целью коммуникацию, они довольствуются фактом своего существования. Сама примитивистская философия Басина воспринимается скорее как акция. Демонстративное косноязычие, нарушение общей логики и синтаксиса, смысловые скачки, произвольность, пренебрежение культурными нормами при разговоре о явлениях культуры, а также стремление к первоосновам, попытка пересмотреть историю человечества и историю искусства заново — все это несколько напоминает эстетику и пафос футуристов. Скрепляет текст, делает его существующим особая басинская манера говорения, узнаваемая интонация. Сам процесс этой речи важнее ее доходчивости. Акцент не на плодах искусства, а на «творческом акте» позволяет Басину, в добавление к чистой живописности, симпатизировать концептуальному искусству, перформансу, хэппенингу. Он настойчиво предлагает рассматривать и первые выставки нонконформистов, и само движение как хэппенинг. В противоположность эзотеричности школы Сидлина, его чрезвычайно захватили события середины 1970-х. Он, можно

<sup>8</sup> Газаневщина. Л.; Иерусалим, 1974—1989. С. 161.

<sup>9</sup> Басин А. Моя генопись. Иерусалим, 1981. С. 3.

сказать, заморожен ими. Сделанная Басиным книга «Газаневщина», впервые изданная в Иерусалиме в 1989 г., — собрание фактов, документов, подробностей, анекдотов — остается основным пособием по ленинградскому неофициальному искусству. Басин центрирован, его заботит как собственное место во Вселенной, так и место для всего, что его окружало, от студии Сидлина и группы «Алеф» до всей «газаневской культуры». Его деятельность направлена на то, чтобы все это вписать в историю. Вот эта активность и отличает в первую очередь Басина как персонажа, которого нельзя исчерпать его живописью. И, пожалуй, само сочетание в его полотнах «ветхозаветного мрака» и светской элегантности моделей рифмуется с его стремлением к вечному и причастностью к суетному.

**Батицева** Наталья Леонидовна (р. 1958, Петергоф, пригород Ленинграда). Родители — инженеры. С 1962 г. живет в Ленинграде. Некоторое время занималась музыкой. Окончила Ленинградский технологический институт им. Ленсовета по специальности инженер-механик (1980). В 1987 г. уехала в Москву. В 1990 г. эмигрировала в Германию. С 1995 г. живет в США.

Живописью начала заниматься в 1978 г. под руководством мужа, художника А. Тагера, настаивавшего на развитии визионерства и запретившего писать с натуры. Разработала свой вариант «сюрреалистического примитива». Фантастические создания, одноглазые или многоглазые головы, цветы, в которых открывается глаз, глаза, живущие помимо лиц, лица, существующие помимо тел, вплетаются в орнамент или становятся частью неких странных образований. Есть в этих работах стремление выразить неопределенные, загадочные, мистические состояния. Мягкий рисунок кистью, мягкий, разбеленный цвет, расплывчатое изображение соответствуют расплывчатости смысла, снопоподобности образов.

**Белкин** Анатолий Павлович (р. 1953, Москва). Отец — конструктор, мать — врач. С младенчества жил в Ленинграде. Учился в СХШ (1963—1970), на графическом факультете в ИнЖСА им. И. Е. Репина (1970—1972), был отчислен. Состоял в Горкоме графиков, работал художником в журналах «Аврора», «Костер». Входил в ТЭИИ.

Начал с графических работ с социальным уклоном, с иллюстраций к Хармсу, к «Мастеру и Маргарите». Выставился рано, уже в Кустарном переулке у *В. Овчинникова*. Тогда же познакомился с москвичами — О. Рабиным, Д. Плавинским, В. Немухиным, их влияние сказалось в повышенном интересе к технологической стороне, к фактуре, поверхности, сделавшейся постепенно главным выразительным средством. Многочисленными лессировками по проработанному рельефу, благодаря особой пропорции масла, лака и разбавителя, достигал эффекта переливающейся, «слюдяной» или «перламутровой» поверхности. Затем стал усиливать ощущение поверхности как плоскости, включая для этого обильный рукописный текст, ноты, различного рода отпечатки (например, ладони), плоские объекты (тиражную продукцию, трафареты цифр, куски фотопленки, листья растений и пр.). Если картина имела реальный прототип, то это обычно предмет, в котором главную роль играет плоскость: лист фотоальбома, дневника, гербария, ученической или рабочей тетради. Художник обыгрывает различного рода рукописи, в которых, кроме текста, есть иллюстрирующие рисунки, клеенные изображения, формулы, чертежи. Таким образом, картина представляет собой сложное сочетание краски, коллажа, текста, разного рода графики, небрежной или, напротив, скрупулезной — например, тщательно нарисованное насекомое поверх эскизно наложенной краски фона. К этому присоединен фотоматериал. Особенно много старых (как сам художник акцентирует: «частных», но иногда постановочных) фотографий — оборванных, перечеркнутых, запачканных краской. Нарочито неряшливый фон и безжалостное воздействие, которому он подвергает фотографию, контрастно тому принаряженному, трогательно-торжественному предстоянию, в котором находятся люди на снимках. Рождается символ безжалостного времени, превращающего «самое дорогое» в хлам. Количество фотографий, их повторы, однообразие запечатленного состояния, оттеняют желание представить, обессмертить именно себя. Художник кропотливо-деликатен в деталях. В 1990—2000-е гг. он занимается инсталляцией. Создатель и с 1999 по 2005 г. главный редактор журнала «Собака-гу».

**Берсудский** Эдуард Леонидович (р. 1939, Ленинград). Из семьи военнослужащего. Окончил Ленинградский энергетический техникум (1958). Работал слесарем, матросом, шкипером, кочегаром. После армии занимался скульптурой в студии ДК им. С. М. Кирова (1963—1970). С 1993 г. живет в Великобритании, в Глазго.

Делал деревянную скульптуру — людей, животных, а с 1975 г. — деревянную кинематическую, при создании которой использовал обломки старинной мебели, детали от швейных и прочих машин. Одновременно занимался парковой скульптурой. В конце 1989 г. создал кинематический театр «Шарманка», в котором механические деревянные и металлические фигурки одновременно выполняют различные действия: музыканты крутят ручки шарманок, звонари бьют в колокол, лошади скачут и машут хвостами, гармонь раздувает мехи, часы бьют, корабль готовится к отплытию. Гротескные кинематы разыгрывают спектакль, «железный дивертисмент» под названием «Пролетарский привет Жану Тенгли из колыбели трех революций». Затем Берсудский получил приглашение работать в Глазго, и «Шарманка» переместилась туда. Самый большой из созданных там кинематов — «Часы Миллениум» высотой одиннадцать метров: кинематическая скульптура для музея в Королевском музее Шотландии в Эдинбурге.

**Бихтер** Александр Алексеевич (р. 1951, Ленинград). Отец — литературный редактор, мать — педагог-методист. В 1960—1965 гг. занимался в изостудии Дворца пионеров у С. Левина. Окончил библиотечный факультет Ленинградского института культуры им. Н. К. Крупской (1972) и факультет промышленного искусства ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1981). Работал в типографии им. Ивана Федорова травильщиком (1974—1976), на заводе «Пластприбор» дизайнером, в 1987—1992 гг. вел изостудию при подростковом клубе «Смена», позже художник книги в различных издательствах. Входил в ТЭИИ.

Пишет преимущественно пейзажи: город, дачную местность. Излюбленные мотивы — реки с баржами, яхтами, пристанями, набережными, мостами, жизнь у железнодорожных путей — узлы городской среды. Картины густо наполнены: кажется, что объектов в них больше, чем доступно взгляду. Порой изображение растет вверх, над рядом домов надстраиваются следующие, не оставляя места небу. Художник воспроизводит насыщенность, разнообразие мира, элементы хаоса в нем, трактуя жизнь как неупорядоченность и неправильность. Во второй половине 1980-х гг. под влиянием А. Манусова, с которым делил мастерскую, усиливает роль цвета, освобождая его от природности, предметности, описательности. Позже приводит отдельные участки картины к ровному, плотному, цветовому пятну. Функция пятна — в самоценном переживании цвета, его гедонистической ценности. Пятно обычно обозначает не предмет в целом, а его часть, так что сохраняется свойственная работам Бихтера дробность. Постепенно художник эволюционирует ко все большему обобщению, к преобладанию одноцветных плоскостей, в результате иногда теряется предметная определенность отдельных участков картины. Композиция строится на нескольких выделяющихся своей светлотой, яркостью, насыщенностью пятнах или укрупненных линиях, рисующих предмет или подчеркивающих его границы. Характерна колористическая усложненность, калейдоскопичность цветовых сочетаний, иногда необычных, рискованных, отсутствие обобщения, видимого ритма. Однако в целом активность цветовых отношений, их диссонанс оказываются погашенными, приведенными к состоянию покоя, легкости. И есть работы без ярких акцентов и контрастных переходов — матовые, туманные. Общий итог и тех и других одинаков — умиротворенность, безмятежность, состояние созерцательности. Иногда оно выражено сюжетно: замершие, находящиеся в прострации рыболовы, вечерние дачные беседы, прогулки. Создаваемое только цветом, без тональных градаций, чередованием теплых и холодных тонов ощущение света — не реальной освещенности, но абстрагированного свечения, света без источника, света ниоткуда, вневременного — соответствует этому состоянию выпадения из актуального времени. «Момент встроенности вечности во время» — формулирует художник свою тему. Он также создает работы на

мотивы и Ветхого и Нового завета, в частности, несколько из них вдохновлены 136-м псалмом Давида. В этих работах высются над пейзажем схематичные, условные фигуры, в условных одеждах, сомкнутые в плотную группу. Автор ряда статей по изобразительному искусству.

**Блейх** Галина Авраамовна (р. 1957, Ленинград). Родители — инженеры. Окончила 2-ю художественную школу на ул. Некрасова (1977) и факультет промышленного искусства ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой (1981). Занималась графическим дизайном и полиграфией, сначала в научно-исследовательском институте, затем в различных издательствах. Входила в ТЭИИ. С 1993 г. живет в Израиле, в Иерусалиме.

В 1981—1990 гг. работала исключительно в печатной графике, преимущественно сериями. На выставках ТЭИИ экспонировала большого формата черно-белые линогравюры. Возможно влияние офортов Ф. Гойи. Одна-две фигуры или человеческая масса, иногда повтор одного и того же лица. Характерна напряженность и четкая выразительность. Темой являлись обобщенные, универсальные начала, экспрессивно и метафорически выраженные с помощью человеческих фигур — обнаженных, гротескно-телесных, без предметного обстояния. Столкновение мягкой, бесформенной телесности и внешне навязанных жестких требований привносит драматическое напряжение в серию «Цирк». Манера то мягко-живописна (в изображении матери с ребенком, объятий), то «рваная» в серии «Назад в воздух» (летающие полуптицы-полулюди), то состоит из четких рубленых массивных штрихов в серии «Пути» (люди связанные) или в острых портретах деятелей неофициального искусства. С 1990 г. занимается театрализованным боди-артом — графикой на теле натурщиц. В Израиле обратилась к инсталляции, перформансу, видео-арту и компьютерной графике и анимации.

**Богданов** Эллик (Леон) Леонидович (1942, Куйбышев — 1987, Ленинград). Отец — военно-морской инженер, мать — домохозяйка. В Ленинград семья приехала в 1949 или в 1950 г. Окончил школу с углубленным изучением английского языка. Работал раклистом на фабрике им. Веры Слуцкой, рабочим на картонажной фабрике, сторожем на лодочной станции. Периодически попадал в психиатрические больницы, получил инвалидность. Находился под сильным влиянием В. Хлебникова и теории причинности времени астрофизика Н. Козырева. Отличался эрудицией и осведомленностью о современных течениях в западном искусстве: Ю. Галецкий свидетельствует о его увлечении американским коллажистом и абстрактным экспрессионистом Р. Мазервеллом. А. Хвостенко причислял Богданова к группе «Верпа». Близок и к группе «Хеленукты». Постоянно рисовал с четырнадцати лет. В семнадцать познакомился Е. Михновым и М. Кулаковым, возможно под их влиянием в 1960—1970-е гг. занимался абстракцией, используя приемы абстрактного экспрессионизма, случайные эффекты, разводы краски. Но экспрессивными его работы назвать трудно, скорее это непрерывный эксперимент, расширение границ эстетического. Писал о себе: «Сказать, что я исследую слабые художественные проявления, нельзя, но что-то такое напрашивается»<sup>10</sup>. Часто поверх разводов краски — графика: ломаные линии карандашом, фломастером. Описывал техники: «Масло разводил до консистенции лаков и, нанося грунт, снимал бритвой краску, оставляя только яркие пятнышки», «на готовые мокрые листы налепляю таблетки от шизофрении — от них желтый ореольчик остается». Наклеивал на холст бумажные салфетки, фильтры из химической лаборатории. В 1960-е гг. создавал объекты — из сожженных книг, пластинок. Подвергал всяческому воздействию книги, используя как основу, — красил в разные цвета, рисовал поверх обложки, рисовал поверх географических карт, наклеивал в тетради обрывки текстов, рукописи. Манипуляции, которым он подвергал книгу, напоминают то, что проделывали «Новые художники» в 1980-е гг. Богданов характеризовал себя так: «Художник семиташистский по методу, дитя

<sup>10</sup> Богданов Л. Заметки о чаепитии и землетрясениях. М., 2002. С. 156.

или продукт эпохи знаковых систем»<sup>11</sup>. Видимо, он имел в виду, что использует в качестве материала для себя значимое. Больше всего его интересовали землетрясения и чай (он называл себя художником чая), а также Восток и книги. Создавал картины из вырезок, содержащих сейсмические новости, из чайных этикеток, писал чайные натюрморты, вводил в них то, что гармонично сочетается с чайной утварью. Создал иллюстрации к песням IV Далай-ламы, сделал работу с вклеенной монгольской азбукой; рисовал полки с книгами. В графике реалистической, штриховой особое место занимают виадуки, железнодорожные мосты. Параллельно писал, в 1960-е гг. — абсурдистскую прозу, в 1980-х гг. — своеобразную дневниковую, опубликованную под названием «Заметки о чаепитии и землетрясениях» и удостоенную в 1985 г. неофициальной премии Андрея Белого. Печатался в самиздатском журнале «Часы».

**Богомолов** Глеб Сергеевич (1933, Ленинград – 2016, Санкт-Петербург). Отец – моряк, художник-любитель; мать – домохозяйка. В 1952–1956(?) учился в Ленинградской военно-транспортной академии. Тогда же занимался в театральной студии при ДК им. С. М. Кирова. Некоторое время учился в ЛГИТМиК; в 1966—1971 гг. — в Ленинградском технологическом институте холодильной промышленности. Работал в геологической партии, на судостроительном заводе. Долгое время был инженером. Параллельно занимался живописью. Входил в ТЭИИ.

Производил опыты в абстрактно-экспрессивной технике, поливая фанеру нитрокраской. В начале 1970-х создал множество работ, изображавших статуи в Летнем саду. Признавался, что ему очень нравились работы *О. Целкова*. Это можно почувствовать в его «Головах» конца 1970-х гг., в серии «Римские типы». Ее продолжение под названием «Рабы и герои Древнего Рима» выставлялось в первой половине 1980-х гг. В их величаво-тупом предстоянии усматривали пародию на доски почета. В огромных головах выражалась мощь, душевная грубость, лощеное хамство, жесткая и победоносная воля. Эти же качества подспудно присутствуют и в броских абстрактных композициях Богомолова. Художник подчеркивает, что долго искал направление, в котором следует работать. В конце концов он пошел вслед за москвичами, в частности В. Немухиным, усиливая роль поверхности: ее форсированную твердость, тщательность возделки. В результате картина видится частью стены или закрытой дверью. Художник достигает впечатления особой плотности наложением, наслаиванием, наползанием плоскостей, тонкими линиями, словно процарапанными по твердой поверхности, игрой разнообразных жестких фактур — трубчатых, сетчатых и т. д. Использует различные наклейки, а иногда превращает в картину реальную твердую вещь, например, филенку от двери. Художник и изображает изношенность, и использует отжившие вещи как метафору, как след уходящего времени. Искусствовед Э. Кузнецов пишет: «Глеб Богомолов хочет зафиксировать не мгновение, а сам поток времени, продемонстрировать одновременно разные мгновения»<sup>12</sup>. Использует мусор: рваную, пожелтевшую, с обгорелыми краями бумагу, продырявленную ткань, но в итоге придает изображению помпезный и лощеный вид. Эффект достигается соединением утонченной красоты истлевшего, изношенного, потертого, выветрившегося с обильным применением золотой фольги, чистого белого, алого, синего цветов. Да и сам «мусор» тщательно отобран, элитарен. Так, в картине «Тексты» композиция составлена из обрывков бумаги, но допущены лишь старославянский текст с красными буквицами, экзотический еврейский и все это приправлено обрывками глянцевого иностранных журналов. Респектабельность и многозначительность изображению придают намеки на икону — на ее кованость, подбор красок, сочетание чистых цветов и золота, да и прямое изображение христианских символов, использование абстрагированного иконного силуэта вкупе с изысканными названиями: «Агина», «Мафорий», «Мандола».

**Болмат** Леонид Яковлевич (р. 1931, Ленинград). Родители — служащие. Окончил Ленинградский институт механизации сельского хозяйства (1956) и вечерние отделение факультета художественного конструирования ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1968). Работал инженером по сельхозмашинам, затем в Ленинградском филиале ВНИИ технической эстетики, вначале художником-конструктором, затем заведующим лабораторией

<sup>11</sup> Там же. С. 98.

<sup>12</sup> Кузнецов Э. Дальше — тишина. Авторизованная маш., 1996—1998.

экспертизы знака качества, откуда был уволен после выставки в ДК «Невский». С 1976 по 1983 г. – руководитель группы художников-дизайнеров в объединении «Луч». Входил в группу «Алеф», в ТЭИИ. В 2004 г. эмигрировал в Германию.

Занимался абстракцией сюрреалистического толка, осуществляя «выброс подсознательного», с непредсказуемым результатом. В работах есть зародыш образности, но не сводимой к реальному, известному, сказуемому. Мягкие, биоморфные формы иногда кажутся сексуальными, иногда ассоциируются с внутренними органами, иногда — с подводным миром. Некоторые работы представляют собой модификации человеческих лиц, превращение их в нечто иное, зооморфное. Те же принципы осуществил в другом материале — в мелкой пластике из фарфора.

Написал мемуары под названием «Гнилое и думы». Сочинял тексты песен.

**Борисов** Леонид Константинович ( 1943, Ленинград – 2013, Санкт-Петербург). Родился в семье военнослужащего. Занимался живописью в ДПШ Октябрьского района. Окончил радиотехнический факультет ЛЭИС им. М. А. Бонч-Бруевича (1968). Работал инженером в НИИ силикатов, затем в конструкторском бюро, оформителем витрин в Ленторге, далее — уборщиком, цветочником. Входил в ТЭИИ.

Занятия изобразительным искусством возобновил на третьем курсе института, толчком послужило знакомство с А. *Леоновым*. И первые рисунки были сделаны под его влиянием. В дальнейшем находит наиболее близкими себе московских художников: Э. Штейнберга, группу «Движение». На протяжении всего творческого пути остается минималистом. Занимался чистой геометрической абстракцией без обычных для ленинградского андеграунда философских коннотаций. Его интересует геометрическая форма, сочетание двух-трех форм само по себе, как визуальный факт, как событие в пространстве. Иногда сочетает реальный простой объект и его изображение (настоящую палку и нарисованную). Иногда это только объект. Его интересует визуальное восприятие как таковое — например, создание зрительной иллюзии и ее разрушение. Художник создает пространственную структуру, а потом с помощью цветового решения это пространство уничтожает, добиваясь «вибрирующей» ситуации. Деликатность и утонченность цветового решения, расположение форм на холсте позволяют при придельной немногословности постоянно достигать убедительного эффекта.

**Борщ** Борис Михайлович (р. 1948, Могилев, Белорусская ССР). Отец — рабочий, мать — домохозяйка. Живописью занимался с четырнадцати лет в изостудии при Дворце пионеров. Работал слесарем, дворником, сторожем, художником-оформителем. В Ленинград переехал в 1982 г., узнав, что здесь существует среда неофициальных художников. Входил в ТЭИИ.

Из Могилева привез композиции со стилизованными объемными, твердыми, как бы «деревянными» фигурами. «Питер научил меня живописи», — говорит художник. В середине 1980-х гг. его манера постоянно эволюционирует, появляются живописность, плоскостность, геометризация. Изображение упрощается, человеческие фигуры обозначаются одним контуром — массивной, неровной, расплывающейся линией. Этим способом он создает цикл «Объятия», доводя мотив до пластической формулы и одновременно достигая эмоциональной проникновенности — не столько выражения нежности, сколько тоски по нежности, одиночества. Дальнейшая эволюция состояла во все большем обобщении, приближении к абстракции. Дойдя до полного растворения мотива в красочной стихии и ощутив потребность в дисциплинирующем влиянии природы, художник однажды (приблизительно в 1987 г.) выходит на пленэр. С тех пор он пишет городские пейзажи. Задачей становится выявление и усиление живописно-экспрессивных свойств природы. В центре внимания — плотность цвета, движение живописных масс, соотношение, вибрация тепло-холодных тонов. Обобщая природу, стремясь к ее пластическому образу, художник не уходит по этому пути столь далеко, чтобы были полностью утрачены ее природные качества: в картине есть ощущение холода, свежести, прозрачности воздуха, освещения — обычно закатного света. Любимый, часто повторяющийся мотив — кусты или деревья на первом плане, вода, мост, дома на другом берегу. Все эти различные пространственные и материальные явления создаются из одного «замеса», весь город «лепится» из красочного теста — густого, вязкого материала. Одинаково материальны, плотны и небо, и облака, и вода (особенно ощутима вещьность льда в нагромождении торосов), а стены строений характеризует нечто

постоянно меняющееся: цветное отношение, живой мазок — все это создает ощущение стихийности, присущей его городу не менее, чем нетронутой природе. В то же время подчеркнута рукотворность, материальность картины: крупный мазок при маленьких размерах холста, сохранение физических свойств краски, ее вязкости, густоты, матовости. Активная фактура, созданная масляной краской, разнообразием способов ее наложения, движений кисти и мастихина, засохшими острыми краями мазка, усиливает впечатление стихийности, порой чего-то вздущегося, шевелящегося, кипящего. В последнее время у художника появились портреты, чрезвычайно живые, порой трагические и беспощадные.

**Бровина** Жанна Ивановна (р. 1941, Ленинград). Отец — библиограф, мать — историк. Окончила ЛИТМО (1966) и вечернее отделение факультета художественного конструирования ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой (1971). Работала чертежником, конструктором, инженером, с 1968 г. в Комбинате графического искусства занималась промграфикой. Входила в ТЭИИ.

В 1964 г. стала женой художника *В. Левитина*. Его и *М. Шварцмана*, с которым познакомилась в 1970 г., считает своими учителями. От них восприняла, как основу искусства, устремленность к эзотерическому, к надперсональному и надэмоциональному, сакрализацию собственного творчества. С 1971 по 1979 гг. создавала скульптуру: человеческие или «надчеловеческие» головы. Писавшие о Бровиной обычно сближают ее скульптуру с архитектурой. *Е. Андреева* называет их «культовыми постройками» и вспоминает в связи с ними те архитектурные конструкции, где содержится «метафора тела-как-мироздания»<sup>13</sup>. С другой стороны, *Андреева* отмечает изменчивость, перетекание: «Скульптуры Бровиной полны физически ощущаемого усилия трансмутации»<sup>14</sup>. *В. Дрозд* пишет: «Внешнее пространство сливается с внутренним. Пустоты перетекают друг в друга внутри объема скульптуры»<sup>15</sup>. Ее скульптура живописна — в ней важно взаимоотношение формы со светом. Проемы, пространственные лабиринты улавливают свет, пустоты уводят, втягивают вглубь, «обнимают» выступающие формы. Позже Бровина стала заниматься живописью, под сильным влиянием «иератур»<sup>16</sup> *Шварцмана*, с их мрачной торжественностью, мерцающим светом. В большинстве ее живописных работ предстает маска с гигантскими глазами, в окружении абстрактных геометрических форм, иногда пространственного лабиринта. Если скульптура Бровиной есть медитация на тему человеческой головы, ее архитектоники, то живопись — медитация на тему человеческого лица как места схождения материи и духа. Главным средоточием этого схождения является взгляд. Взгляд как метафора самососредоточенности и мышления — мышления, которое в данном случае не движение, а удержание от движения. Он, как правило, обращен в себя, он — провал вглубь, во внутренний мир — для художницы место связи с истиной, выраженной в абстрактных сущностях. Художница осуществляет попытку явить саму истину, неумолимо суровую: ее маски иногда напоминают идиологов. Она стремится к протофеномену, к олицетворению сущностей и общих категорий — времени, пространства, бытия, природы. Лишь иногда смягчается, снисходит до абстрактного женского лица или до мотива встречи, согласия двоих. Характерные названия: «Природа внутри себя», «Взгляд сквозь время», «Чудо одинокого», «Прочитанное пространство», «Бытие сходится», «Прикосновение молчания», «Снятие времени».

**Бруй** Вильям Петрович (р. 1946, Ленинград). Отец — эстрадный антрепренер, у матери химическое образование, работала по специальности, позже сделалась известной в городе портнихой. Некоторое время проучился в СХШ. После окончания средней школы работал помощником мастера в цехе эстампов Графического комбината Художественного фонда. Освоил разные техники печатной графики. Делал иллюстрации для журнала «Нева». Каким-то образом смог выставлять и продавать свою абстрактную графику в Лавке художника. В 1970 г. эмигрировал в Израиль, в 1971 г. перебрался в Париж, работал также в Нью-Йорке. Живет во Франции.

<sup>13</sup> *Андреева Е.* Жанна Бровина: От скульптуры к мыслеформам // Валентин Левитин. Жанна Бровина. СПб.: ООО «П. П.», 2004. С. 142.

<sup>14</sup> Там же. С. 143.

<sup>15</sup> Там же. С. 147.

<sup>16</sup> Так называл свои работ *М. Шварцман*.

Утверждает, что создавал абстрактные композиции с 14-ти лет. Это была жестко геометрическая, черно-белая, холодная абстракция, имеющая явную отсылку к супрематизму. Иногда несколько взвешенных в пространстве, плотно его заполняющих шаровидных, яйцевидных форм, к ним присоединялись обрезки плоскостей, иногда гнутых; иногда – словно изображение абстрактной скульптуры из гнутых плоскостей; иногда – сложная игра выпуклых, вогнутых и плоских поверхностей, образующих запутанное пространство, участки которого воспринимаются одновременно объемом и плоскостью, выпуклыми и вогнутыми. Фактуры, созданные тонкими линиями, создают ощущение некой абстрактной материальности – словно бы поверхностей, обтянутых тканью. Другие работы представляют собой лишь густое плетение линий, где просвечивающая белая бумага дает ощущение льющегося из глубины света. «...Западная пресса писала, что я изображаю колючую проволоку, но за ней светится светлячок надежды. ... Но я думал, что изображаю соединение четырех фундаментальных сил Вселенной»<sup>17</sup>. На Западе перешел с печатной графики на холсты, причем огромные – до десяти на пять метров. Позже поверх сплетенных из нитей сеток – полей наносит капли светло-яркой краски, затем, поворачивая картину под нужным углом, достигает того, что капли, расплываясь, образуют отростки, делаясь похожими на живые организмы. Публике художник является в кричащем, нарочито эксцентричном «оперении».

**Вальран** (Козиев) Валерий Николаевич (р. 1949, ст. Ижма, Ухтинский район, Коми АССР). Родители – рабочие. До семнадцати лет жил в Печоре Коми АССР. С 1966 г. – в Ленинграде. Окончил факультет психологии ЛГУ (1972) и аспирантуру Академии педагогических наук СССР (1979). В 1980 г. защитил кандидатскую диссертацию по психологии. Работал научным сотрудником в НИИ общего образования взрослых, с 1993 г. – старший научный сотрудник отдела социально-психологических исследований ГРМ. Живописью занимается с 1972 г. Ранние работы – абстракции ташистского толка – сделаны под влиянием *Е. Михнова*. Это были монотипии, состоящие из бесформенных пятен, подтеков краски, отличавшиеся яркостью, богатством цвета. Затем перешел к предметной живописи. Работал последовательно: с 1975 г. – над натюрмортом, с 1979 г. – над пейзажем, с 1981 г. – над портретом, затем возвращался к пройденным этапам на новом уровне. В фигуративной живописи статичная, гладкая, без следа мазка манера. В натюрморте – скрупулезная передача материала (возможно, не без влияния *И. Тюльпанова*). Одновременно в своих работах, угловатых и скованных, близок разновидности наивных художников, которых занимает реальность, протоколно воспроизводимая. Как у «наивов», предметы в его картинах не заслоняют друг друга, не группируются, не вступают во взаимодействия – ни величиной, ни формой. На протяжении своего пути последовательно вычитает свойства, сужая и сам набор предметов (ограничившись наконец бутылками, стаканами, рыбой, яйцами, яблоками и хлебом) и все более их вычленяя из физической и бытовой среды. Они, сохраняя объемность, потеряли несущую плоскость, стали «зависать» в пространстве холста. Когда позже художник вернулся к натюрморту, то, используя собственные старые работы, шел ко все большему минимализму, оставляя часто один дотошно изображенный предмет – одна рыба с перечислением каждой чешуйки, один стакан с водой. Полностью упразднил пространство, заменив его гладко и плотно покрашенным фоном, в качестве которого использовал вначале цвет и фактуру холста, имитируя его поверхность грунта, и, наконец, стал оставлять холст в первозданном виде. В этом есть эстетика отсутствия «я», отчужденность, стерильность, «нулевое настроение»<sup>18</sup>, как выразился о его натюрмортах философ А. Секацкий. В городском пейзаже, четком как чертеж, город чист и прозрачен, – неподвижное, пустынное, лишенное атмосферы пространство, украшенное кружевом голых деревьев. Оставляя одну архитектуру, ее пастельный цвет, художник «попадает» в правду исторического центра города, в его сходство с декорацией, в его нежную и жесткую ирреальную красоту. В 1990-е гг. Вальран возвращается к абстракции, теперь это коллаж: приклеенная сеть, образующая складчатые структуры смятая окрашенная ткань. Затем начинает создавать работы в русле разных направлений, приводя их признаки к чему-нибудь элементарному:

<sup>17</sup> [www.peremeny.ru/column/view/902/](http://www.peremeny.ru/column/view/902/)

<sup>18</sup> Секацкий А. Созерцание и метод // Вальран: [Буклет выст.] СПб., 1999. Б. с.

у него есть «примитивный сюрреализм» — натюрморты, где на селедочнице вместо селедки возлежит Маха Гойи или Венера Джорджоне; есть «примитивный концептуализм» — серия, где все составлено из изображений корюшки. Склонность к простейшим решениям, к редукции оборачивается разновидностью интеллектуального примитивизма. Систематически курирует выставки. Автор статей по искусству андеграунда.

**Васильев** Анатолий Николаевич (1940, Рига-2020, Санкт-Петербург). Отец — военный летчик. После войны семья жила в Польше и Германии, с 1954 г. — в Ленинграде. Занимался живописью в изостудии Дворца пионеров. Окончил факультет внутренней отделки зданий ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1965). Работал художником по интерьеру. В 1965—1966 гг. составил совместно с *О. Лягачевым* самиздатовские иллюстрированные альманахи «Парус» и «Чертополох», публиковал в них свои литературные произведения. Входил в группу «Петербург», в ТЭИИ.

Дружил с *М. Шемякиным*, разделял его влечение к фантастическому, к петербургской мифологии, петербургской гофманиане. С Шемякинским роднит отстраненность, отвержение натуралистического и непосредственно чувственного начала в искусстве; связывает и особая роль фактур, у Васильева — неосязаемых. Работает главным образом на бумаге, в ранний период — в технике монотипии, позже — темперой. Собственный метод был найден к концу 1960-х. Нерв метода во взаимоотношениях между разряженной красочной средой, случайным узором, составляющим абстрактную «подкладку», и изображениями. Первоначальный «хаос», «откликаясь» на вписанное изображение до некоторой степени упорядочивается, оставаясь неоднородной, трепетной, вибрирующей, клубящейся массой. В ней, словно в облаках, постепенно, по мере неспешного взглядывания, проявляются стилизованные фигуры, лица, фантастические создания, строения, предметы-символы. Для художника важна таинственность, уход от однозначности, определенности, прямолинейности. Иногда, в противоположность общей размытости, потаенности, зыбкости возникают четкие, словно вырезанные силуэты, геометрические формы. В некоторых работах присутствует сюжет, порой литературно-символический (воплощение образов, состояния, духа литературных произведений, например «Процесса» Кафки), метафизический («Конец эпохи рыб. Реликварий», «Образ ноосферы»). В других — изображение смутно, алогично, как бы навязано подсознанием. Внешне неактивная, его живопись требует созерцательного состояния, долгого всматривания. Цвет, преимущественно сине-фиолетовый, неярок, пассивен, холоден, лишен контрастов, призван выразить тонкие, мистические состояния. Стремление создать очищенный от обыденности мир выражало тот эскапизм, в котором поэт и эссеист В. Кривулин, написавший о Васильеве ряд статей, видел основную черту неофициальной культуры.

**Васильев** Юрий Викторович (1946, Омск — 1980, Ленинград). Окончил Кишиневское республиканское художественное училище (1966) и юридический факультет ЛГУ (1972). Был мастером спорта по гребле на каноэ.

Работал художником-оформителем. Испытывал влияние *Е. Михнова*. Его живопись балансирует на грани абстракции и фигуративности: состоит из мягко-растворяющихся, размытых пятен и чуть намеченных изображений. Трепещущие живописные массы постепенно осознаются как глубокое пространство с эффектом света из глубины. Н. Благодатов пишет: «Создавал случайные сочетания линий, брызг подтеков, разглядывал намеки на мотивы и чуть-чуть, ненавязчиво их проявлял»<sup>19</sup>.

**Васми** Рихард Рудольфович (1929, Ленинград — 1998, Санкт-Петербург). Родился в семье архитектора<sup>20</sup>. В 1942 г. во время блокады потерял родителей. Вместе с детским домом был эвакуирован в Ярославскую область. В Ленинград вернулся в 1945 г. Был опекаем дядей-архитектором. Учился в Ленинградском архитектурном техникуме (1948—1950, диплома не получил). В 1947 г. познакомился с *А. Арефьевым* и примкнул к группирующимся вокруг него и поэта Р. Мандельштама художникам. Работал колористом

<sup>19</sup> *Благодатов Н.* Юрий Васильев. Рукопись. 1996.

<sup>20</sup> Так говорил А. Арефьев. Васми не опровергал этого, однако его двоюродная сестра, Н. Машкова, утверждала, что отец художника был переводчиком.

на картонажной фабрике, разрисовщиком косынок, клееваром, лаборантом в Ботаническом институте, кочегаром, маляром и пр.

В детстве рисовал под руководством Н. Лапшина, соседа по квартире. Лапшин оказал влияние в первую очередь как художник детской книги. Обобщенность графических приемов, упрощенность рисунка, некоторая склонность к дидактике, а главное, конструктивизм в том виде, в каком он обнаружил себя в «производственной» книге для малышей, — все это присуще художественной системе Васми. При всем культурном окружении и интересе к культуре, при всей утонченности в работах Васми оставались некоторые особенности примитива, обусловленные не столько отсутствием профессионального живописного образования, сколько темпераментом — неповоротливым, крайне устойчивым. Это проявляется в статичности и постоянстве манеры. Своей статикой он выделяется на фоне группы. Присущий Васми «рубленный лаконизм решений» поражал Арефьева уже в рисунках 1940-х гг. На протяжении творческого пути — с начала 1950-х гг. и до конца дней — живописный почерк почти не менялся. Ранняя живопись более брутальна, угрюма, экспрессивна, отмечена сильными цветовыми контрастами. Так, в «Канале» (1953 г.) лимонно-желтое пятно обведено черным. Со временем исчезает оконтуривание цветовых зон, происходит некоторое смягчение, высветление цвета. Принадлежность художника к общему для арефьевцев направлению выразилась в необходимости получить эмоциональный импульс от реального объекта с последующей свободной переработкой и обобщением, а также в «термостойкости», ударности художественных средств. В какой-то мере Арефьев повлиял на темы: разнообразная уличная жизнь заполняет, если не холсты, то графику; как у Арефьева, у Васми есть античные и исторические композиции. Гораздо больше переключек, но уже пластических, с *Ш. Шварцем*, вызванных постоянным общением и дружеским соревнованием. Есть у них общая нота — мечтательный, опасливо-дистанцированный интерес к объекту. Есть близость конструктивистских ходов, завуалированная контрастом крайне раскованной, буйной живописи Шварца и сдержанной цветописы Васми. Отличает Васми предельная экономность — все укладывается во взаиморасположение нескольких локальных цветовых зон и в скупой, рубленный рисунок цветом. Отличает необычайная способность к обобщению, упорядочению природы, умение привести мотив к знаку, точность композиции, колористическая изысканность. Характерна гладкая, эмалево-прочная материальность краски, устойчивость конструкций, отчетливость границ. Цвет — локальный, немодулированный — заключен в жесткие пределы, картина светится. Его геометризм не развеществляет, его конструктивизм лишен сухости и схематизма, ибо явился выражением доминирующих в его личности качеств: постоянной работы над уяснением мира, стремления к упорядоченности, бесконечной взыскательности. Парадоксальна и присущая художнику монументальность — монументальность очень маленьких полотен, как бы утверждающая способность малого быть великим. Она выражает собой способность малого противостоять Великой державе, вновь и вновь возлагая на себя бремя самостоятельного познания.

Сущность таланта Васми наиболее выражает себя в ленинградском пейзаже, его манера конгениальна объекту — прямым линиям, стройной архитектурной красоте города. Художник сосредоточен на его неподвижно-вечной основе, строе целого, архитектуре и планировке — площадях, набережных, памятниках, соборах, упорядоченном пространстве парков, загородных дворцовых усадеб. Пространство на холстах несколько «вздыблено», «вздернуто». Воздушная перспектива отсутствует, цвет вдали не ослабевает. При маленьких размерах картин изображение непропорционально крупно, масштабы смещены. Создается впечатление сжатости, стесненности и вместе с тем огромности пространства, его надмирности, несоотнесенности с бытовым опытом. Светящийся город предстает как очищенная пластическая идея, как явь, превращенная в мечту. Город оживлен не столько прохожими (фигурки людей в своей конструктивности скорее подлаживаются к архитектуре), сколько движущимися механизмами. Особенно много их в графике: корабли, самолеты, поезда, автомобили — в них что-то от игрушек и одновременно от живых существ. Есть заводы, железнодорожные пути, ремонтные работы. Работа и культура предпочитают природе. Чистой природы художник не избегает, но он превращает ее в культуру: лес не аморфная масса зелени, а несколько знаков дерева.

Натюрморт и интерьер — наиболее теплый жанр: тут воспроизводится пространство, созданное самим художником. В тщательно выстроенной композиции — три-четыре предмета излюбленной формы и плоскость стола, деформированная настолько, насколько это необходимо, чтобы выявить живописную идею предмета. Интерьер (этажерка, стул, стол — прямоугольные плоскости, прямые и волнистые линии) становится пространством идеального покоя, чистоты, тишины.

Человеческое лицо — объект, скорее противоречащий системе Васми. Художник и здесь ищет формулу — одновременно пластическую и смысловую, создавая в итоге «пластическую фантазию по поводу человеческого лица»<sup>21</sup>. Устремленное к предельным обобщениям мышление не улавливает индивидуального. Плоскостные, освобожденные и от чувственной данности, и от нюансов настроения, лица на его портретах застывают в своей непроницаемости, в неразгаданной важности. Ясность впечатления вновь возникает, едва художник отказывается от изображения конкретного человека и обращается к типу, чаще профессиональному, восходящему к типологизированному портрету, распространенному в 1930-е гг. (примером может служить «Юнга»). Но наибольшей выразительности художник достигает, наделяя изображаемое «архетипичностью»: обнаженное женское тело обретает эмблематичность, в своей концентрированности оно напоминает наскальную живопись, в него вложен владевший художником мистический страх. Этот страх перед женским началом против воли художника проникает и в образ Богородицы. Изображенная им Мадонна — тот редкий случай, когда в своем тяготении к религиозной живописи художник использует традиционную композицию. У Васми встречаются библейские и евангельские сцены, но гораздо чаще религиозные интересы сливаются с архитектурными и проявляются в изображениях храмов и происходящих в них действий. Однако свойственные художнику сознание своей миссии, отрешенность, максимализм, аскетизм делают почти всю его живопись по своему настрою близкой к религиозной.

**Вермишев** (Шавочкин) Алексей Александрович (р. 1954, Саратов — 2018 Санкт-Петербург). Отец — военный летчик, затем директор Саратовского театра оперы и балета им. Н. Г. Чернышевского, музыкант, поэт; мать — геолог, экономист. Окончил факультет интерьеров и оборудования Саратовского художественного училища (1980). С 1980 г. живет в Ленинграде. Два года был вольнослушателем на вечерних курсах рисунка при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Работал дворником в Эрмитаже, сторожем. Входил в ТЭИИ.

Важнейшим для своего творческого становления считает знакомство и беседы с ученицей П. Филонова — К. Ливчак. Под влиянием Филонова и К. Малевича сложилась манера, основой которой сам художник видит аналитичность, принцип сделанности, «заряженность» каждой точки. Его композиции близки по типу филоновским, но состоят из супрематических элементов: ровно окрашенных, безупречно гладких, словно вырезанных из бумаги полос, вытянутых прямоугольников, квадратов, тонких линий, которые художник называет «силовыми». Происходит то их сгущение (формы тесно прилегают, накладываются, пересекают друг друга), то разрежение. Иногда вводятся объемные формы, данные в ракурсе, образующие сложное пространство. Иногда угадываются либо проступают предметы (дома, купола храмов) или человеческие фигуры, порой их тщательно прописанные, моделированные лица свободны от дробления и резко выделяются. Есть работы иного типа: различные комбинации почти пустого пространства со сгущением мелких супрематических форм, взвешенных или загнанных внутрь силуэта предмета (например, вазы), заполняющих глаз в академически исполненном застылом портрете. По колориту холодные, светлые, преимущественно синие и голубые, с эффектом яркой освещенности, его работы, несмотря на супрематическую сухость, несут в себе позитивный эмоциональный заряд.

**Видерман** Владимир Семенович (р. 1945, Севастополь). Отец — военнослужащий, мать — учительница. С 1948 по 1959 г. семья жила в Феодосии. Там окончил художественную школу, затем педагогический факультет Одесского художественного училища (1964) и в Ленинграде факультет художественного конструирования промышленного оборудования и транспорта ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1971). Вел изостудию в Выборгском дворце пионеров, работал в «Гидрометеоиздате», преподавал на подготовительных курсах в

---

<sup>21</sup> Иванов М. Рихард Васми. Авторизованная маш.

ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой, в 190-й школе при том же училище. В 1970 г. был принят в молодежную секцию ЛОСХа, в 1985 г. — в ЛОСХ.

С 1965 г. был знаком с Л. Каценельсоном, коллекция которого, по словам художника, оказала влияние, в особенности работы Э. Зеленина, которые произвели впечатление умозрительным подходом к натуре. Прошел путь от натурального рисования к условному, стилизованному, все более и более обобщенному. В начале 1970-х гг. делал литографии: городские сцены, где жестко геометризованные роботоподобные фигуры соответствовали индустриальному окружению — в серии «Метро» — металлическому автоматизму турникетов, безличию контролера. Позже создавал геометризованные пейзажи, узнаваемые по лаконичности, плотности красочного слоя, локальному, немодулированному, сумрачному серо-сине-коричневому цвету. Писал также обнаженных — то ли живых женщин, то ли статуи. Усиливая схематичность фигур, в 1980—1990-е гг. приходит к программной знаковости, которая сама по себе оказывается в центре его внимания. Свою живопись художник определяет как «пространство знака», помещаемое «на грани абстракции и узнавания предметного мира». Его работы становятся композицией правильных плоскостей — словно вырезанных из металла прямоугольников, треугольников, овалов, кругов. С прежней манерой их соединяет локальный и плотный цвет, отличает — яркость, разнообразие, сложность цветовой композиции. Каждая форма выделена собственным цветом, способствующим ее читаемости, столкновение форм подчеркнуто столкновением цветов. Работы иногда представляют собой абстрактную композицию, напоминающую схемы каких-то техногенных процессов, проекции на плоскость объемных фигур или же просто знаки, наподобие дорожных. Или же имеют конкретное означаемое. Оно разнообразно: например, некие человеческие «подвиды» («Коммунист», «Комсомолец»), иногда сложный ассоциативный образ («Гамлет») или образ движения («Бегущий», «Танец огня», «Флигель»), образ сложных процессов («Структурный анализ»). Во всем этом есть сочетание сухости, аскетизма и иронии, в том числе и колористической.

**Вик** (Забелин) Вячеслав Юрьевич (1953, Чойбалсан, Монгольская Народная Республика – 2016, Санкт-Петербург). Отец — железнодорожник, мать — служащая. В Чойбалсане отец проходил службу, в середине 1950-х гг. семья вернулась в Ленинград. С шестого класса занимался в изостудии Дома пионеров. Окончил ЛХПТУ № 11 по специальности столяр-краснодеревщик (1971). Учился на отделении декоративно-прикладного искусства ЛХУ им. В. А. Серова (1971—1972). Работал резчиком по дереву в реставрационных мастерских, дворником, сторожем, кочегаром, грузчиком, художником-оформителем. В 1976 г. вместе с Аленой (В. Сергеевой) и С. Сергеевым основал группу «Алипий». Входил в ТЭИИ.

Начало самостоятельного творчества относит к 1973—1974 гг. Испытал в это время влияние Ю. Люкшина (и через его посредство — А. Геннадиева), сказавшееся в насыщенности, «ковровости» композиции, кренящемся предметном ряде. Разделил интерес Люкшина к лубку — главным образом к его свойству вмещать в одно изображение историю, развернутую во времени и пространстве. Ориентация на лубок и на художественный фольклор, на прикладное искусство, включая «сувенирную продукцию», позже выразилась и в примитивизации некоторых изображений, в яркости, в усиленной орнаментальности. Изображал городские сценки с дворниками и пивными ларьками, но чаще вставлял их в общую усложненную композицию. Художник вмещает в одну картину портрет, натюрморт, пейзаж, жанровую сценку, храмы, икону, вставки геометрической абстракции, знаки. В дальнейшем уходит от ориентации на лубок, сохраняя перенасыщенность, одновременность и разнопространственность. Темы преимущественно связаны с религией: святые места, религиозные деятели и подвижники. Вик показывает на одной картине все, что относится к предмету изображения, иногда вводя для этого клейма. Сверхзадача его творчества — явить вселенское состояние пульсации, нестабильности и вместе — праздничности мира. Разномасштабные предметы и люди летают, заполняя небо наравне с самолетами и ангелами. Совмещение несовместимого, сакрального и бытового, является наиболее характерной чертой. Совмещение несовместимого происходит и на уровне способа изображения: в одной картине рядом могут быть тщательно выписанные кружева, узорчатые ткани и крупные отдельные мазки, изображающие растительность. На деревянной расписной рыбе, вставленной в расписную игрушечную птицу, летит персонаж с живым лицом; в другой

картине на деревянную птицу нападает живой кот. Присущие работам Вика многоцветье и контрасты подчеркивают стилистическую разобщенность. Цвет, яркий до раскаленности, призван усилить воздействие: в поздних работах сочетание алого, желтого, синего с черным создает ощущение тревоги. В последних работах художник старается уйти от орнаментальности, смягчить переходы цвета, чтобы сделать пространство более глубоким.

**Виньковецкий** Яков Аронович (1938, Ленинград — 1984, Хьюстон, США). Родители — инженеры. Закончил Горный институт им. Г. В. Плеханова (1960). Работал в геологической экспедиции в Казахстане, затем старшим научным сотрудником в Северо-западном геологическом управлении. В 1968 г. защитил кандидатскую диссертацию по математической геологии. В 1971 г. опубликовал труд «Геология и общая теория эволюции природы» (Л., «Недра»). В 1975 г. эмигрировал в США. Работал в Вирджинском университете, создавал математические модели распределения нефти; в 1978—1984 гг. — в научном центре нефтяной компании «Эксон» в Хьюстоне, где продолжал исследования, связанные с проблемами происхождения и распределения нефти. Его философские работы публиковались в русских и иностранных изданиях. Был подвергнут процедуре расследования и уволен из «Эксона» за то, что перевел деньги в Фонд русской культуры Техасского университета, напечатавший книгу его жены<sup>22</sup>. В результате впал в депрессию и покончил с собой.

Живописью стал заниматься в 1958 г., наставниками были *М. Кулаков* и *Е. Михнов*. В 1962 г. написал трактат «Живопись как процесс и результат», где сделал попытку «системно-структурного» анализа процессов создания и восприятия живописи. В этой работе объясняет собственную живопись. Сначала она была полностью абстрактной, не представляла ничего кроме игры и гармонии форм и цвета. Потом обрела тему: свет. Каждую картину начинает созданием «поллоковских живописных масс» посредством ташистской техники и завершает «ручной» проработкой деталей. Случайность «все более уступает свое место детерминизму кристаллических решеток»<sup>23</sup>. Кристаллические детали «выступают на первый план самим фактом своей отчетливой выраженности. Картина начинает пространственно расслаиваться; возникает и структурируется пространство, заключенное между передним и задним планами, это пространство постепенно заполняется светом. На переднем плане ... возникает как бы архитектурный оконный переплет, отделяющий пространство света от пространства, в котором находится зритель. Эти конструкции влекут и управляют движением взгляда — вниз, вверх, по замкнутым и расходящимся траекториям. Вначале они как ветки, а затем могут становиться все более гибко-жесткими; они темнеют и постепенно становятся черными, непосредственно символизируя отсутствие света со стороны зрителя. Тем самым свет властно выделяется из глубины картины и начинает излучаться и притягивать»<sup>24</sup>. «Создание картины повторяет в микроскопическом измерении обладающий абсолютной ценностью процесс просветления, одухотворения материального природного начала»<sup>25</sup>, — полагает художник. Его религиозное настроение обусловило появление обобщенного иконного лика, знака лика, помещаемого на абстрактно-экспрессивном фоне или вписанного в структуру линий.

**Воинов** Вадим Серафимович (1940, Ленинград – 2015, Санкт-Петербург). Отец — историк по образованию, работал в архиве, во время войны — в Смольном, после войны — директором Лектория, репрессирован в 1949 г. по «ленинградскому делу»; мать — инженер. После ареста отца был отправлен в детский дом. Год учился в Калининградском технологическом институте рыбной промышленности и хозяйства (1960), лет восемь плавал матросом на рыболовецких судах. Заочно окончил исторический факультет ЛГУ (1976), защитил диплом на кафедре истории искусств. Работал в Музее истории города экскурсоводом, затем старшим научным сотрудником. Занимался архитектурой Петербурга. Читал лекции, публиковал статьи, ездил в археологические экспедиции.

<sup>22</sup> См.: *Виньковецкая Д.* Америка, Россия и я. СПб., 1996.

<sup>23</sup> *Виньковецкий Я.* Моя живопись: Из теоретического наследия // Яков Виньковецкий: Окна в пространства света. М., 2001.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> *Виньковецкий Я.* Живопись как процесс и результат» // *Реальность* и объект. 2002. № 3. СПб, 1999. С. 10.

Входил в ТЭИИ.

В силу своих служебных обязанностей в Музее истории города обследовал расселенные старые дома, выясняя, представляют ли детали интерьера культурную ценность. «Однажды ... в пустой квартире увидел несколько разрозненных предметов, которые как бы складывались в композицию-текст. Мне захотелось этот текст сохранить»<sup>26</sup>. Так он сделался художником, чей метод заключался в создании композиций-текстов из вещей, ставших сором. Не подвергая какому-либо дополнительному воздействию, Воинов переносит их на плоскость — он называл этот метод «функциоколлаж». В противоположность распространенной в современном искусстве демонстрации вещей, утративших функцию, Воинов функцию сохраняет: а именно их способность свидетельствовать о времени. Сегодняшний мусор он видит глазами историка и археолога. Это удостоверяют названия: «Страсти по времени», «Анатомия времени», «Археология Петербурга». Однако эпоха, которую он восстанавливает по сохранившимся вещам, с одной стороны, стремительно отодвинулась, с другой — остается временем собственной жизни и заключает в себе неизжитую детскую травму. Изживанием травмы (собственной и коллективной) и занимается Воинов, воссоздавая прошлое в соответствии с глубинными чувствами. В прошлом художник видит главным образом его «советизм», ставший ловушкой для неосторожно родившегося в это время человека. «Советизм» улавливает без остатка, ибо сеть оказывается и быт, и все самое интимное. Вещи, которые художник заставляет свидетельствовать, вчера были орудиями преступления. Часто это орудия в прямом смысле — множество предметов пугающих или прямо опасных: топор, штыки, кобура нагана, гильзы, стальные крючки, бритвы, ножницы. Но угрожающими у художника становятся и безобидные предметы, например школьный треугольник или навершие знамени. Также велико количество и разнообразие бумаг: личные документы, справки, маркировки, этикетки, обложки, конверты и прочее — они красноречивы, а их прямоугольная форма конструктивна. Композиция же Воинова генетически восходит к конструктивистской эстетике. Другой очевидный источник его коллажей — музейная витрина, у Воинова ставшая инструментом личного, лирического выговаривания. Лирическое, интимное звучание усиливает еще один класс предметов, часто встречающийся, — детские игрушки: оловянные сабли, солдатики. Они многозначительны: указывают на детство как время травматического опыта и на детскую незащищенность человека перед историей. Как и сентиментальный букетик искусственных цветов, они еще более акцентируют характерную для Воинова цветовую суровость, лаконизм, аскетизм композиций. Ясность темы подчеркнута ясными названиями и иногда «стихoprojectиями», сопровождающими коллаж: эстетика и доходчивость советского плаката. Однако Воинов — художник продуктивный, у него «ни дня без строчки», и сколь ни преследует его история, порой он занят самоценной художественной игрой с выразительностью вещи, с ее ассоциативным рядом. Есть работы формальные, есть целые серии, названные не по теме, но по классу вещей: «Этикетки». «Конверты», «Колодки», «Ножницы». И. Карасик называет их «методологическими». Она пишет: «На первый план ... выступают пластика, комбинаторика, типология, ансамблевость, язык описания, способы восхождения от вещи к образу»<sup>27</sup>. Она же называет некоторые работы «остротами», отмечая, что иногда Воинов создает своего рода каламбур. Примером каламбура может быть коллаж «Россия — родина слонов», где представлены в числе прочего семь фарфоровых слоников.

У Воинова с 1994 г. собственная постоянная экспозиция в Товариществе «Свободная культура».

---

<sup>26</sup> Из интервью М. Колдобской // Вадим Воинов: Монография-конволют. СПб.: Деан, 2002. С. 11.

<sup>27</sup> Карасик И. Исход вещей // Там же. С. 24.

**Волкова Марта** (Шевеленко Елена Викторовна) (р. 1955, Ленинград). Отец — конструктор-модельер, мать — скульптор. Окончила ЛХУ им. В. А. Серова (1975). Работала художником-оформителем, преподавала в изостудии Выборгского дома пионеров, затем в клубе «Дружба». С 1977 г. жена художника *В. Шевеленко*. Входила в ТЭИИ. В 1991 г. эмигрировала в Голландию. Живет в г. Маастрихт.

Ранние работы созданы под влиянием *В. Видермана* — это плоскостные натюрморты в суровой гамме. Позже изображала детей, под некоторым воздействием *С. Россина*, иронически, — например, Наполеона в детском возрасте в треуголке из газеты. Под влиянием *Вад. Овчинникова* стала делать более декоративные, более радостные работы в стиле «новых диких» на южные, экзотические темы со схематичными фигурками людей и животных. Светлые по гамме, с преобладанием желто-синего. В Голландии занималась деревянной скульптурой, инсталляцией, видео. В последнее время создает большие живописные работы, объединенные в серию «Концептуализм с человеческим лицом». «В этой серии я изображаю события из современной художественной жизни, которых на самом деле не было, но которые вполне могли происходить. Это как бы фиктивная летопись актуального искусства».

**Гаврильчик** Владлен Васильевич (1929, близ Термеза, Узбекская ССР – 2017, Санкт-Петербург ). Отец — пограничник, погиб на войне. Окончил Ташкентское суворовское училище (1947) и Ленинградское высшее военно-морское пограничное училище (1951). Служил штурманом пограничного транспортного судна на Дальнем Востоке. В 1955 г. демобилизовался и приехал в Ленинград. Работал инженером на военно-промышленном предприятии, в качестве специалиста был послан в Сирию (1967—1968), был шкипером баржи (1970—1973), проводником, оператором на станции подмеса (1976—1989). Известный поэт. Живописью занимался с 1956 г., сначала в студии ДК работников пищевой промышленности и в Доме самодеятельного творчества, потом самостоятельно. Значимой считает встречу с учеником Филонова — М. Цибасовым, по его словам, продемонстрировавшего, что можно быть современным художником и одновременно реалистом.

Творчество Гаврильчика тесно связано с его жизнью, и поскольку ее условием был «советизм», то последний становится темой, которую художник постоянно разрабатывает и сознательно проживает. С точки зрения официальной, он являлся художником самодеятельным или «народным», и он входит в эту роль, со вкусом ее разыгрывает. С первого взгляда Гаврильчик обычно попадает, как он выразился, «в графу примитивист». Действительно, ориентация на примитивные формы искусства — в арсенале его разнообразной и далеко не бесхитростной, в отличие от подлинного примитива, художественной практики. Обыграна и ситуация «народного» художника в среде авангарда. В традиции низовой культуры, он перетолковывает, переиначивает «высокую культуру». В 1960-е гг., знакомый с практикой абстракционистов и создателей объекта, он монтирует коллажи из непонятных деталей, мелких реалий итеэровского быта, что видится ироничной репликой беспредметного искусства. Но для него важна поэтика, смысл, и в итоге непонятные техногенные реалии он заставляет служить образу, помещая их в катастрофический пейзаж, где от деревьев остались пни, утыканые флажками, где искусственные листья подвешены на ниточках, между тем как обнаженная пара, Адам и Ева, по-советски бодро занимаются гимнастикой. Много позже, уже в 1990-е гг., мотив новообразований из технических останков продолжится в его в «шип-объектах» — моделях кораблей, собранных из отслуживших деталей. Дальше тема техногенных отбросов воплотилась в живописную серию «Кучи» — громоздящиеся горы среди космической пустоты: как итог цивилизации. Наконец, из мусорной свалки, занимающей всю видимую землю, маленький человечек, стоя на четвереньках, спустив штаны, показывает голый зад американской статуе Свободы на горизонте — этот «плакат» называется «Гражданская позиция». Гаврильчик постоянно возвращается к своим темам, так что его творческий путь представляет собой скорее движение по спирали. В начале 1970-х гг., когда как бы в противоположность космическим притязаниям авангардистов он отождествляет себя со скромно вписывающимся в действительность художником-полупрофессионалом, его ориентация на примитив выразилась в обращении к парсуне. Он создает ряд портретов в этом духе: застылые, одеревеневшие лица, значительность,

неподвижная суровость, серьезность. Особо строг «Портрет отца» — в нем мрачность подлинного великого примитива. Это не образ человека, это образ образа — фамильного портрета, парадной семейной фотографии на стене. Дальше источником вдохновения служат разные типы изобразительного фольклора — например, татуировки. В этом духе изображен матрос, устроившийся на плывающей мине с поллитровкой и гитарой; орел, несущий в когтях пышную девушку, в том время как молодец целится в него из ружья. Графика Гаврильчика перекликается с народной картинкой как простотой техники, так и множеством забавных подробностей. Во второй половине 1970-х гг. он создал оригинальный сорт лаконичных веселых картинок на гладком черном фоне под влиянием виденного в Сирии арабского ширпотреба. В известные сюжеты вносит путаницу, присущую фольклору: так в «Благовещение» вторгается лебедь с коврика. В этой стилистике выполнена серия «Фигурное катание» — усмешка художника над всеобщим увлечением этим услаждающим зрелищем, над попыткой соединения спорта и элементов высокого искусства. Обыгрывается несоответствие сугубо зимнего вида спорта и экипировки катающихся. Художник одевает их, как хочет: ушанка, рукавицы, галифе, подшитые валенки, грудь при этом обнажена. На картинках — комичных, уютных — только фигура и вензеля — следы движения. В этой же лаконичной стилистике выполнены и натюрморты: проросшая картошка или рабочая перчатка, пришпиленная к черному фону булавкой. В конце 1970-х гг. в натюрмортах фон отодвигается, появляется плоскость, на которой расставлены предметы. Здесь художником движет насмешка над студийными постановками — над затверженным подбором и размещением предметов. Свои натюрморты он называет «люмпен-реализмом». В них вместо цветов в вазе — букет алюминиевых ложек и вилок в пивной кружке, в них перевернутый чайник, сломанный фарфоровый изолятор, треснувшая пластинка, птичье перо, кусок шланга, моток проволоки, вата в разбитом стакане, яичная скорлупа, катушка из-под ниток, вскрытая консервная банка, обгорелая спичка. Как заметил Б. Дышленко, это натюрморты из обломков и отражают «какие-то периоды распада советской эпохи или биографии самого хозяина»<sup>28</sup>. Действительно, особенность предметного ряда в том, что это принадлежности именно советского быта. Позже Гаврильчик обыгрывает художественные особенности советских изображений. Это стилистика содержит в себе опыт его парсунного стиля: близость парсуны с иконой соответствует отношению к изображенному как к священному в советской пропаганде. Художник воспроизводит тот образ советского человека, который предстает в периодической печати. Использует фотографии, что не приводит к фотореализму, ибо опускает подробности, а персонажей наделяет усиленной объемностью, утяжеляет, выявляя и огрубляя усмотренный им в выбранных фотографиях гротеск. Художник усиливает то, что делало эти фотографии пригодными для публикации: идеологическую выдержанность чувств, их трафаретный оптимизм. Он создает пародию на их приподнятость, «на сентиментально-идеологический стиль». Его ирония направлена на пафосные, торжественные или «задушевные», псевдоизящные, условно-трогательные чувства, на безличные, заезженные клише. В работах Гаврильчика советское предстает, прежде всего, как оккупация чувств. Его герои зачарованны, чувства, ими переживаемые, — не их собственные. И поэтому все, в том числе и самое интимное, не зная естественных форм, оказывается суррогатным, пошлым. Иначе звучит созданная в начале 1990-х гг. серия, изображающая картинки из букваря 1950-х гг., там есть ностальгия, любование обращенной к массам доходчивой эстетикой. Художник подчеркивает состаренность материала, разрезая и грубо сшивая холст, — это уже далекое прошлое, агрессивность пропаганды больше не страшна, потушена сладостным отнесением ко времени собственной юности. Если сравнить соц-арт Гаврильчика с московским (он с ним был знаком еще с середины 1960-х гг., когда побывал в Москве и общался с И. Кабаковым, О. Рабиным, Э. Булатовым), его работы кажутся более многослойными, и в них при всей силе обличения парадоксально остается теплота и аромат жизни. Кроме фотографий, в 1980-е гг. он использует как отправную точку широкий арсенал искусства — от лубка до мультфильма и картинок в детской книжке. Делает в их стилистике версии известных сюжетов. Руслан в тельняшке и галифе, из кармана которых торчит поллитровка, замахивается крошечной саблей на голову Сталина в центре клумбы, обсаженную цветочками, окруженную аккуратным бордюром из кирпичей. На серию «Атаманы» (1989, 1995) художника вдохновил персонаж,

---

<sup>28</sup> Дышленко Б. Мифы и действительность // Владлен Гаврильчик. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2004. С. 31.

обязательный в каждом фильме о гражданской войне, его красочная гротескность. Атаманы Гаврильчика — огромные деревянные куклы, с конусообразными шеями, дико, утрированно, тщательно и разнообразно украшенные всякими фенечками, с именами: атаман Рыло, атаман Ебиконь и т. д.

Гаврильчик находит сюжеты и в реальности, проявляя чувствительность к жизненным смакам, к гротеску и сюрю в обычных бытовых ситуациях. Бабушка гуляет с внуком, на груди у нее игрушечный автомат, а в руке куриный трупик. Большеголовый персонаж не сдал бутылки, а из его кармана торчит билет на балет — это вариация еще одной сквозной темы Гаврильчика, скажем так: изящное и действительность. Он начинал с композиций-притч — таких, как «Художник, разрисовывающий полицейскую дубинку», «Поэт, читающий свои стихи свиньям». В «Пегасе» (1975) крылатая лошадка запряжена в телегу и приспособлена для перевозки нечистот. Его «хомо советикус» сквозь чудовищность своего существования тянется к «высокому и прекрасному», и эта тяга выглядит чудовищно и вместе трогательно. Пример тому — «Хор старых большевиков» (1985).

Гаврильчик ни от чего в своей жизни не отрекается. Так, он всю жизнь остается моряком и пишет морские пейзажи. Плавая на барже, изображал в неожиданном ракурсе фрагмент судна, занимающий большую часть картины и придающий ей сюрреалистический вид. Тихое, спокойное море служит фоном, создавая впечатление ясности, покоя, человечности, ласковой тишины. Позже пишет моря фантастические, отдавая дань ленинградскому геометризму. А серию «Старые флаги» (1994) он называет «супрематической». Проигрывая постоянные темы, художник реагирует и на новые жизненные ситуации, проблемные явления, которые легко перерабатывает в образную ткань: юная девушка в армейских галифе, с агрессивными худыми руками — «Террористка» (1998).

**Галецкий** Юрий Иосифович (р. 1944, Бийск, Алтайский край, в эвакуации). В Ленинград семья вернулась в 1945 г. Отец — служащий, умер в 1946 г.; мать — учительница. Окончил 190-ю школу при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Работал грузчиком, художником-декоратором, оформлял в Росторге витрины, выполнял мелкую работу в издательствах (в «Детгизе»), в журналах «Костер», «Аврора». В 1975 г. по предложению главного режиссера ТЮЗа З. Корогодского оформил спектакль «Бемби». В 1977 г. эмигрировал, жил в Вене, с 1978 — в США. В 1986 г. вернулся в Ленинград.

Своими учителями называет *М. Кулакова* и *Е. Михнова*, с ними познакомился в начале 1960-х гг. Был, как они, увлечен Д. Поллоком, работал в русле абстрактного экспрессионизма. Однако чистая абстракция его не удовлетворяла: «не хватало человека». Приемами, характерными для «живописи действия», быстрыми ритмическими движениями, в которых сохраняется спонтанность, теплота, «биение сердца», стал изображать фигуры, обычно в движении: всадники, рыцари, но чаще всего — танцующие. «Танец, — объясняет художник, — привлек своей неисчерпаемостью». Танец стал образным воплощением метода, который заключается в «танце у холста». Из длинных мазков, изящных росчерков, кажущихся беспорядочными линий, создается лаконичный образ, знак вещи. Художник стремится к скорости исполнения. На его манере сказались увлечение восточной, особенно японской живописью, каллиграфией, а в философском плане — дзен-буддизмом. Делал иллюстрации к японской поэзии. Кроме того, в 1960-е гг. создавал коллажи с фотографиями и текстом, компоновал объекты: разные ненужные предметы из меха, металла; вместе с *Л. Богдановым* подвергал воздействию температуры и разных растворов книги, в итоге принимавшие причудливую форму; используя в духе абсурдистской эстетики «мариновал» страницы из Достоевского. Писал «черный роман», создавал пьесы совместно с *А. Хвостенко*. Последний причислял Галецкого к своей группе «Верпа».

**Геннадиев** Андрей Борисович (р. 1947, Ленинград). Родители — художники. Окончил Ленинградское художественно-графическое педагогическое училище (1968). Был

гитаристом в одной из первых ленинградских рок-групп «Лесные братья» (1964—1968). Работал в археологической экспедиции, художником-оформителем. В 1978 г. принят в ЛОСХ. С 1987 г. живет в Финляндии, в Хельсинки, наезжая в Санкт-Петербург. Занимается живописью, но более интенсивно работает в графике, в технике раскрашенного от руки офорта и цветной литографии. Его жесткая графичная манера представляет собой ответвление и некоторую модификацию шемякинской. С *М. Шемякиным* Геннадиев был близок в конце 1960-х — начале 1970-х гг., а после отъезда Шемякина остался главным представителем этого направления в Ленинграде: многих оно заразило именно в интерпретации Геннадиева. Особый интерес к возможностям печатной графики, к ее истории, к лубку, увлеченность искусством петровского времени и всего русского XVIII в., интенсивная стилизация, театральность, применение фактур, образованных отпечатком обратной стороны линолеума, иногда стилизованный «филоновской» показ «внутренностей» — все эти составляющие шемякинского стиля присутствуют у Геннадиева. Просматриваются пропущенные через Шемякина А. Тышлер и М. Шварцман. Исповедуемую Шемякиным теорию «метафизического синтетизма» — стремление «вобрать в свое искусство все созданное мировой культурой» — Геннадиев воспринял в артистически-игровом, декоративном виде, усилив орнаментальное начало. Следование этой теории выразилось в ретроспективной тематике (дамы и кавалеры, скomorохи, рыцари в доспехах, ставшие «знаком» его манеры), в избытке намеков, разнообразных мистических, сакральных символов — восточных, христианских, масонских, астрономических. Знаки зодиака, лестницы, рыбы, колеса, стрелы и пр. постоянно присутствуют в его работах, — случается, на лице персонажа в виде татуировки. Сами образы синтетичны, иногда знаковы — представляют не отдельное лицо, а целый класс: поэт, философ, воин, скomorох, король. В упрощенном виде наглядный «синтетизм» выражается в монтаже, в создании «гибридов» — например, человека, рыбы и строения. Излюбленные мотивы — сдвоенное, иногда строенное лицо, символизирующее наличие двойной или тройной сущности человека; рыбы, иногда многоголовые, часто летящие, крылатые — соединение рыбы и летательного аппарата. Присущие его работам скрещивание, геральдичность, обилие символов и эмблем таковы, что изображения легко делаются экслибрисами. А нарядность, уютность и стилизованность работ, обуславливают их естественное превращение в гобелен. Геннадиев театрализует и свою жизнь, в которой играют роль специально сшитая «под старину» одежда, окружение из множества старинных вещей — кафтанов, канделябров, шпаг.

**Герасименко** Валентин Иванович (1935, Ленинград— 2020, Санкт-Петербург). Отец — по образованию художник, работал заведующим постановочной частью в различных театрах; мать — домохозяйка. Окончил географический факультет ЛГУ (1958). Работал художником на телевидении (1958—1970), в художественно-оформительской мастерской в Тосно, пригороде Ленинграда (1970—1980-е). Входил в ТЭИИ.

В 1950-е гг. познакомился с *Р. Васми*, под его влиянием писал городские пейзажи. В 1970-е гг., после перерыва, возобновил занятия живописью, но в иной манере, с применением сюрреалистических приемов: соединял в одну композицию разнопространственные объекты, например архитектуру старого города и новостройки, фасады и внутренние стены домов. В созданной позже графической серии «Архитектурные фантазии» слеплены плоскостные, похожие на декорации фасады строений, разнородные архитектурные фрагменты, иногда в одно целое склеился квартал. С середины 1980-х гг. занимается только печатной графикой, раскрашенным офортом. В первой из показанных им графических серий — «Кое-что из городского фольклора» — упрощенная карикатурность, с которой трактованы физиономии персонажей, «мультипликационный» фон с похожими на чертеж строениями контрастируют с тщательной прорисованностью фактур, узоров одежд. Сосредоточенность на фактурах выходит на первый план. В листах, посвященных типам людей искусства — «Поэт», «Художник» «Актер», — персонажи исчерпываются одной чертой — претенциозностью, но многообразны, многосложны «отделка» и обрамление. Так, поэт с павлиньим хвостом, в сложном наряде предстает на лоскутном фоне любовно сделанных фактур — пузырящихся, перистых, шершавых, зернистых, представляющих собой отпечатки разных тканей. Сосредоточенность на фактурах в дальнейшем нашла свое смысловое выражение в мотиве разрушения, истлевания. Время усложняет фактуру вещей, они становятся

метафорой времени. В серии «Книга» (1985) изъедающее время превращает книжный переплет в сложный загадочный объект. Позднее художника занимает изменение плоскости и фактуры: след, разрыв, трактуемые как событие и обретающие символический смысл. Иногда он прямо «прорезает» изображение белой плоскостью, частично ровно обрезанной, частично рваной, что вносит некоторую нервную экспрессию. В дальнейшем его композиции становятся все более символическими и одновременно все больше приближаются к абстракции. Художник вводит разные технические новшества. Например, вырезанные и наклеенные на линолеум или картон сплюснутые пивные банки используются как форма, с которой печатаются графические листы.

**Глебова** Татьяна Николаевна (1900, Санкт-Петербург – 1985, Ленинград). Отец – инженер и предприниматель, политический и земский деятель, владелец электротехнических компаний, один из зачинателей электрического бизнеса в России. Мать – оперная певица. В гимназические годы занималась скульптурой у Б.О. Фредман-Клюзеля, также музыкой. В 1921 г. поступила в консерваторию по классу скрипки, проучилась полтора курса. Работала художником на Фарфоровом заводе им. М.В. Ломоносова под руководством С.В. Чехонина. С целью поступить в Академию художеств занималась живописью в студии А.И. Савинова, но вместо Академии в 1926 г. сделалась ученицей Филонова. Входила в объединение «Мастера аналитического искусства». С 1926 г. работала в книжной графике для Детгиза, а потом и для журналов «Чиж» и «Еж», иллюстрировала обэриутов. С 1932 г. делала костюмы и декорации для музыкальных и драматических спектаклей, кинофильмов. Во время войны до июня 1942 г. оставалась в блокадном городе, рисовала в бомбоубежищах, в очередях. Затем эвакуировалась в Алма-Ату, там работала художником на киностудии «Казахфильм». В Алма-Ате встретила с *В.В. Стерлиговым*, стала его женой, в 1945 году вместе вернулись в Ленинград. После войны продолжала работать в книжной графике, занималась промграфикой: создавала логотипы, упаковки, эскизы моделей женской одежды, ювелирных украшений, карнавальных масок, игрушек и пр. Живопись Глебовой характеризует многообразие тем и широта диапазона способов изображения – от точных картин быта до растворения предмета, «летающих форм», «надмирных высот», схем, желания изобразить далекое и невидимое; в изображении человека – от гротеска до идеально прекрасных образов, от образов реалистических до стилизованно-архаических, от образов-типов, эпического подхода до попыток передать индивидуальный внутренний мир портретируемых, обычно поэтов, художников, музыкантов. В многообразии тем есть доминанта – музыка: поиски музыки на плоскости, попытки перевести музыкальные впечатления в зрительные. Глебова пишет, что цвет – это музыка, а линия – пение. Присутствие музыки в ее работах тоже многообразно: исполнители, инструменты, слушатели, абстрактная музыка и конкретные произведения. Названия ее работ: «Прамзыка», «Хоровое пение», «Концерт в Капелле», «Гитарист», «Регент», «Симфония псалмов Стравинского», «Играющая М. Юдина», цикл «Мадригал». Именно с музыкой она связывает свое пристрастие работ Филонова, находя их родственными музыке, видя в них «симфоническое многообразие жизни», в них, пишет она, «музыкальная незримая отвлеченность соединилась со зримой изобразительной стихией».<sup>29</sup> «Ритм в картине, сделанной точкой, можно сравнить с ритмом аллегро Баха и его современников или с ритмом «Весны Священной» Стравинского».<sup>30</sup> Также привлекло в Филонове преодоление единства места и времени. И сама она пытается это делать, создавая «многопространствие» и «многовремяе» – композиции из нескольких сюжетов, каждый из которых замкнут в геометрическую форму. В «Доме в разрезе» такое построение имеет конкретную подоплеку: каждая из ячеек – это «нора» отдельной квартиры; одна и та же фигура повторяется несколько раз, воспроизводя разные моменты своей жизни. И в этой работе многообразно представлена музыка: на каких только инструментах там не играют – от духового оркестра похоронной процессии под окнами до пианистки Юдиной за роялем; над всем высится Филонов с дирижерской палочкой в руках. Струя воды из брандспойта, как связующий нотный знак лиги, соединяет внешний и внутренний мир дома.

<sup>29</sup> Глебова Т. Музыка – моя любовь. / Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. LA, USA. 2010. № 16

<sup>30</sup> Глебова Т. Как мы учились у Филонова. [https://www.persee.fr/doc/cmrg\\_0008-0160\\_1983\\_num\\_24\\_3\\_1985](https://www.persee.fr/doc/cmrg_0008-0160_1983_num_24_3_1985)

В 1960-е гг. Глебова приняла стерлиговскую чаше-купольную систему как новый канон, при этом не отказавшись от филоновских принципов, не найдя между ними противоречий. И Стерлигов, и Филонов использовали взаимопроникающие геометрические формы, оба практиковали, по терминологии Глебовой, «разнопространствие», «разноглубинность», «разнобездние». Оба, чтобы изобразить невидимое, делали поверхность вещей прозрачной. В некоторых работах Глебовой осталась филоновская работа точкой; как и учитель, она иногда ставит задачу создать формулу явления – есть, например, работа под названием «Формула церкви». Новым по отношению к филоновскому мироощущению было внимание к геометрической структуре окружающего пространства, а также сакрализация геометрии, беспредметности и самих занятий искусством. Искусство как молитва, как спасение, как средство борьбы со злом в себе, как приобщение к высшей реальности, как соединение с волей Божьей. Сама чаше-купольная система виделась ей и художественной системой, и схемой строения мира, и религиозной символикой. Есть работы с традиционными христианскими мотивами: Благовещение, Рождество, Распятие, христианские святые, есть портреты священнослужителей.

Своим собственным открытием Глебова считала «летающие формы», в них хотела передать ощущение полета или потенции полета: «Воздушная легкость всего окружающего – вот что поразило мое воображение и заставило меня сосуществовать ему»<sup>31</sup>; «многовзорье» – единое видение прошлого, настоящего, будущего; «тающие формы». Она вводит термины «разнопространствие», «разнобездние». Однако работы, самые отвлеченные, обычно стимулированы жизненными впечатлениями и несколько буквальны. Так, «многовзорье» передается множеством глаз на лице. Что до изображения невидимого, то если Филонов пытался передать внутренний материальный состав человеческого тела, то ее заботит мир внутренний, духовный. Так, гроза изображается как испещренное молниями лицо, т.е. как ее присутствие внутри человека.

В цвете Глебова сохранила пристрастие к соединению голубого и красного, характерное для Филонова, а под влиянием Стерлигова цвет приобрел воздушность и прозрачность, хотя в сравнении со Стерлиговым он иногда бывает более тепел, насыщен, резок, красочный слой – более густ. В отсутствии иллюзорности тоновые отношения были для нее способом выявить пространственную разноглубинность, но одновременно цвет иногда служит экспрессии. Усиление цвета, соседство черного и красного, синего и черного порой выдают состояния страстные и смятенные. Хотя в искусстве она видит средство обуздания стихии в себе, в ее работах появляются диссонанс, тревога, острые углы, вихри, огненные сполохи. Они более динамичны, чем стерлиговские, динамика ее интересовала сама по себе: есть серия «Динамика кипарисов» – один из примеров медитации на природных объектах, обычно у Глебовой одухотворенных, выражающих более общие стихии. В природных объектах ее интересует заключенная в них стихия. Таковы серии, посвященные луне, кипарисам, волне, собакам.

Свое понимание искусства Глебова отчетливо формулировала. Она оставила множество текстов: воспоминания-размышления о Филонове, о Стерлигове, о М. Юдиной; размышления о теоретических проблемах с пояснением терминов: «беспредметности», «абстрактности», «пластики», с рассуждениями о структуре и конструкции, о цвете, форме и содержании; в них также содержится толкование и объяснение собственного творчества.

**Гобанов** Юрий Иванович ( 1941, Сыктывкар – 2016, Архангельск). Отец — ветеринар, мать — учительница. Некоторое время семья жила на Урале, под Челябинском, затем в Яренске Архангельской обл. Там занимался в изостудии Дворца пионеров. В 1961 г. приехал в Архангельск. Окончил филологический факультет Архангельского педагогического института (1968). Год работал учителем, затем художником-оформителем. В 1970 г. познакомился с *В. Стерлиговым*, брал у него уроки, регулярно наезжая в Ленинград. Входил в ТЭИИ.

Сделал несколько работ с чаше-купольным пространством<sup>32</sup>, затем стал «ткать» свои композиции из мелких цветowych частиц, иногда пастозных квадратных мазков. Из них художник строит плотные ритмические структуры, заполняющие весь холст, иногда «зажатые» по краям чистыми полями, что «заставляет их более активно жить». Они как бы взвешены или медленно движутся в пространстве. Художник настаивает на природном прообразе своих композиций. Идет от ощущения состояний в природе: шелеста, свежести, плавности, текучести. Цвет сравнительно холодный — преимущественно зеленый, голубой. Стерлиговское в его живописи — состояние просветленности, светящийся цвет, ориентация на «природную геометрию».

**Гоосс** Владимир Константинович (1950, Сумгаит, Азербайджанская ССР — 1998, Санкт-Петербург). Родители — художники, мать занималась росписью фарфора на заводе им. М. В. Ломоносова. В Сумгаите отец проходил службу. В 1951 г. семья приехала в Ленинград. В 1966 (?) г. поступил в ЛХУ им. В. А. Серова, через год был осужден за стычку с охранником Смольного, находящегося по соседству с училищем. Пробыл в заключении два с половиной года. Вторично получил срок в 1975 г. — ему инкриминировали хранение антисоветской литературы и наркотиков. Был в колонии-поселении, бежал, год скрывался и получил еще год. Работал в охране ГРМ, кочегаром, художником-оформителем, преподавал керамику в изостудии Зеленогорского дома пионеров. Входил в ТЭИИ. Был убит в своей комнате.

Творчество Гоосса тяготеет к двум полюсам: стилизации шемакинско-геннадиевского толка, воспринятой как непосредственно, так и через *А. Геннадиева*, и экспрессии, провоцируемой собственным темпераментом. «Метафизическому синтетизму» шемакинско-геннадиевского направления соответствовал его взгляд на искусство: «Изучение всей мировой традиции как отправной точки для творческого эксперимента». Историей искусства интересовался интенсивно, особенно древними и экзотическими культурами. Обладал способностью к синтезу: вставляя в работу цитаты, например в виде южноамериканского индейского орнамента или иконописных горок, добивался гармоничного соединения разных стилей. Освоив шемакинско-геннадиевский ретроспективный стиль, обращался с ним свободно и умело. Его манера не столь жесткая, более эмоциональная, поэтичная. Графичность, присущая этому стилю, не исключила у Гоосса некоторых качеств живописности. Тела иногда объемны и помещены в пространство, пусть условное. Источник стиля узнается по способу деформации фигуры, сглаженному профилю, глазу в фас, крохотному рту, уменьшенным ручкам, по вычурному щегольству нарядов. Но женские образы, на которых он главным образом сосредоточен, при всей своей кукольности, отвлеченности, загадочности, иногда инфернальности воспринимаются не только как исторические экскурсы или плоды артистической игры, но и как выражение живого восхищения женственностью. Дамы охотятся, танцуют, позируют — с птицей, с книгой, с бокалом в руке. Воспеваемая идеальная женственность предстает как (не исключая хищности) мягкость, плавность и нарядность: лунообразные лица, пышные платья и волосы, кудри, платочки, оборки, кружева, манжеты, расшитые и затканые уборы. Этому соответствует нежность, изысканность, иногда напоминающая Г. Моро драгоценность красок, отношений цветов. В технике монотипии, в частности в серии «Танцующие девочки», усилены присущие этим образам плавность и шарм. Работы противоположного полюса (где вдохновителем был Х. Сутин) выполнены в свободной, экспрессивной манере: в них главное — движение. Изображаются всадники, огненные

петухи, шаманы. В поздние годы практиковал жест мастихина, убирающего краску, создающего просветы, узоры, складки одежды или абстрактное окружение фигуры. Иногда (как в картине «Вертеп», 1992) соединял сделанный таким образом абстрактный узор со стилизованными фигурами. Мир и в стилизованных, и в свободных работах условный, часто мифологический. Любил изображать фантастические существа – драконов, фениксов, полулюдей-полуживотных. Иногда юмористически: русалки, пирующие на коленях у матросов; кентавры, совокупающиеся с женщинами. Есть работы на библейские темы, свободная трактовка иконных сюжетов. И есть им самим придуманные сюжеты: например, юмористическая серия, посвященная приключениям его персонажа — сержанта Ватрушки. Наследие разнообразно, в нем лаконичные быстрые рисунки в китайском духе и подробнейшая живописная графика, густо заполняющая лист. Разнообразен и технически: занимался литографией, развил монотипию, многое в нее привнес. Наследие большей частью вывезено в неизвестном направлении.

**Горюнов Евгений Николаевич** (1944, Ленинград — 1994, Санкт-Петербург). Рос без отца (по словам *Ю. Нашивочникова* отец — зам. министра по торговле Ленинградской области); мать — уборщица. Учился в Ленинградском железнодорожном училище, в Мореходном училище. Работал слесарем, токарем, матросом. В 1980 г. эмигрировал. Жил два года в США, затем в Австрии, Италии, Франции. В 1989 г. вернулся в Россию. Покончил с собой. Живописью занимался с пятнадцати лет в студии ДК им. В. П. Капранова у *О. Сидлина*. Есть свидетельства, что учился более у *И. Иванова*, чем у Сидлина. Он сидлинец в единстве композиции, цветовом резонансе, в способности высечь свет «из грязи», в почти монохромности многих работ. К Иванову близок большей, чем у прочих сидлинцев динамикой, текучестью, размытостью границ, трепещущим рефлексом. Но в работах 1970-х гг. есть нехарактерная для этой школы импрессионистичность и сложное, слоистое пространство. Работы этого времени четко делятся на просветленные, нежные, легкие, серебристо-зеленые или позолоченные солнцем («Жемчужный лес», «В парке», «Кафе в летнем саду», «голубые» натюрморты) и угрюмые, представляющие «темный период» студии Сидлина<sup>33</sup>: чуть выступающие из глубокого мрака черепа, портреты стариков, грозовые или болотистые пейзажи. Пейзаж в своей неясности и тревожности приобретает мистически-романтический характер. В его работах иногда есть видимое противоречие между высокой культурой живописности и пережатостью, салонными эффектами. Один и тот же предмет многократно множится, как в системе зеркал. В студии Сидлина выражать эмоции не учили, у художника не оказалось иных средств передачи переполняющих его чувств. Романтические чувства перешли позднее в религиозную экзальтацию, усугубленную разочарованием, вызванным неудачной эмиграцией. В поздних работах, золотисто-черных, художнику недостаточно прежней усиленной светонности, он заливал картину потоками низвергающегося светового ливня, огненным вихрем. Как бы соревнуясь с Феофаном Греком или Эль Греко, он пишет неистовые, лихорадочные лики святых, пророков. Это состояние представляло собой сильный контраст с реальностью, которого он не выдержал.

**Горяев Александр Николаевич** (р. 1952, Лиепая, Латвийская ССР). Отец — моряк, мать — химик. Закончил художественную школу и восьмилетку в Калининграде, затем учился в математической школе-интернате при ЛГУ. В 1969 г. поступил в ЛГУ на математико-механический факультет. Спустя два года, начав заниматься живописью, оставил учебу, работал дворником. После перерыва окончил университет на факультете прикладной математики (1977). Три года работал математиком. Входил в ТЭИИ, в группу «Митьки». В конце 1970-х — первой половине 1980-х гг. работал в традиционных жанрах: пейзаж, натюрморт. В некоторых пейзажах сказалось влияние *В. Шагина* — его манеры и мотивов, хотя Горяев весьма далек от шагинской интенсивности и уверенности. В его работах, эскизных, светлых по цвету, с тонким красочным слоем, ощущаются смятение и нерешительность. В них остается нечто непроявленное, неоконченное, отчасти компенсированное колористической слаженностью. Во второй половине 1980-х отдал некоторую дань митьковской мифологии и эстетике: сделал, например, картину,

<sup>33</sup> См.: *Сидлин Осип Абрамович*.

состоящую из клейм, в самом большом из которых расположился лежащий митек. Картина из нескольких картин не случайна, она соответствует потребности передать изменения, происходящие в художнике в процессе создания картины. В 1992 г. вышел из группы, по его признанию, отказавшись от принадлежности к общности ради собственного пути. Свойственные ему сомнения, неустойчивость, сбивчивость он делает содержанием своей живописи. Пытается в картине передать «тайну», неоднозначность, нетождественность человека самому себе. Принял постулат Ю. Дышленко: в картине должно «что-то происходить» и «что-то» происходить в зрителе. Создает работы как фигуративные, так и приближающиеся к абстрактным. Изображал некие структуры, сетки, порванные цепи на первом плане, сквозь которые выступает другой план — например, набросок городского пейзажа. Иногда изображение словно колыхается. Цвет — часто коричневый, приглушенный и разбеленный. С другой стороны, художник ставит целью создать работы, способствующие релаксации, призванные действовать «магически». Примером «магической» живописи служит звездное небо в изображенной на холсте широкой раме с приглушенно выписанным на ней пышным орнаментом.

**Гостинцев** Алексей Николаевич (р. 1950, Ленинград). Родители — врачи. Учился в ЛЭИС им. М. А. Бонч-Бруевича (1968—1969). Работал на киностудии «Ленфильм» ассистентом художника, в производственном объединении «Красный треугольник» — в отделе конструирования обуви, в ГРМ такелажником, затем там же хранителем церкви.

Ученик В. Стерлигова с 1970 г.; близок учителю по ощущению мира — алогичного и втайне прекрасного. Реальный мотив, от которого художник отталкивается, обычно приводится к прямоугольным, но не строго правильным формам; геометрия развеществляет, но не рационализирует, не стерилизует, она видится лишь возможностью уйти от лобового, буквального выражения, способом скорее намекать, чем говорить прямо. Бестелесность изображения уравновешена плотностью, многослойностью краски, придающей тяжесть, «вещность» его обычно маленьким работам. В последние годы «вещность» усиливают наклейки: фольга, веревки, гвозди. Художник делает работы на старых досках, выявляя их драгоценность. Тона приглушенные, сближенные, «выгоревшие», часто серо-синие, серо-желтые (зола с желтыми листьями). Иногда появляется темная форма, опознаваемая как тень. Хотя эмоциональное состояние в картине только позволительное в системе Стерлигова, оно интимно, индивидуально в своей легкости, нежности, неуловимости. Есть смирение, есть чувство имеющегося в мире совершенства, по сути религиозное, и потому органичным оказывается, наряду с условно говоря, пейзажами и натюрмортом, появление ангелов, отшельников.

**Григорьев** Олег Евгеньевич (1943, с. Суда, Вологодская обл. — 1992, Санкт-Петербург). Точных сведений об отце нет, возможно, репрессирован, мать — медработник. В Ленинград семья переехала в 1944 или 1945 г. С 1955 по 1960 г. учился в СХШ, был исключен за формализм. Работал сторожем на Октябрьской железной дороге, гвоздильщиком в производственном объединении «Красный треугольник». Широко известен как поэт. До перестройки публиковал только детские стихи. Сразу после выхода в свет первой книги («Чудаки», 1971) был осужден за драку, сидел два года. Второй раз осужден условно в 1989 г. — за сопротивление милиции.

Наследие Григорьева составляет преимущественно графика, живописные работы единичны. Способ изображения — то подробный, натуралистический, то схематичный, знаковый; рисунок — то с обильной штриховкой, то линейный; формы — то подчеркнута объемные, то уплощенные. В точных зарисовках предметов, живых существ, растений Григорьев улавливает и выявляет выразительность реальности, уличающую жестокость жизни: дерево, у которого все признаки дряхлости, рыба голова с пронзительным живым взглядом. В других работах объекты обретают нечто, им в реальности не свойственное, перетекают во что-то иное. Его интересовали способы преобразования, поэтому сильно занимал Пикассо, о чем свидетельствуют многочисленные копии и вариации его работ. В собственных студиях Григорьев применяет некоторые приемы Пикассо упрощенно: человек может быть изображен наполовину спиной, наполовину — анфас. Люди у Григорьева реже, чем животные и предметы, изображаются натуралистически, обычно эскизно, схематично или в соединении с чем-то иным. Вот женские ноги и ягоды, а выше — абстрактная скульптура. Или — снизу арка, сверху — грудь, шея, голова. Или женское тело без

головы, шея заканчивается отверстием, как труба. Или женский торс перетекает в унитаз. Существо с человеческим телом, свиным хвостом, на тонкую шею надета огромная свиная голова. Разгул фантазии: ноги какого-то существа переходят в нечто древесное, отросток которого, в свою очередь, предстает самостоятельным созданием на лапках. Во всем этом есть сюрреалистичность, как и в том, что люди (как и работах его друга художника В. Некрасова), чем бы ни занимались, обычно голые. Одежда предстает самостоятельным персонажем: пальто стоит пустое. Григорьев постоянно разъединяет связанное и соединяет разрозненное.

Множество рисунков живых существ выполнено досконально, с передачей психологии, иногда с выражением трагическим, в ужасе или в ярости, с открытой пастью или клювом, что опять же напоминает о Пикассо. Есть прямо-таки «пикассистые» быки и лошади, петух с двумя глазами в профиль. Есть изображения фрагментов тела: куриные ноги, птичьи и рыбьи головы, черепа. Есть животное без кожи – обнаженные мышцы и кости, но стоящее на ногах. И множество преобразений. У курицы вместо крыльев три отростка. Лягушка с рыбьим зубастым ртом размахивает конечностью, похожей на куриную ногу. Существо с лошадиной головой, человеческими ногами и одной ягодицей. Неопознаваемые создания. Предметов также множество и также то изображенных реалистически, то приобретающих свойства иного, иногда живого. У щипцов для натягивания холста обнаруживается глаз и зубастая пасть, они агрессивны, сцепились друг с другом, надпись: «рви, руби, выворачивай, бей». Среди предметов, изображенных подробно преобладают скромные, состарившиеся, измятые, пришедшие в негодность, обездоленные: пупс без ноги или с перевязанной головой, покореженные, продырявленные чайники и мусорные бачки, цепь, крюк, швабра, мятая одежда, хомуты. Иногда предметы изображены реалистически, но перенимают повадки людей: ключи образуют толпу. Он любит множить: собрание чайников, бочек, метелок, противопожарный стенд с преувеличенным количеством красных конусных ведер – может быть, коммунальная скученность нашла тут выражение. И словно от тесноты в его композициях все уплотняется, скрещивается: у кофейника – голова девушки, у бочки – свиная голова, у лестницы – руки и ноги, у купола храма – носик чайника, из него течет вода. А реалистичные, если можно так выразиться, «натюрморты» иногда похожи на учебное пособие: разъятая мясорубка, мясо, тут же свинья – он сдвигает внимание с мяса как пищи на живое существо, тело которого едим. А иногда – с живого существа на его тело: есть, опять-таки, если можно так выразиться, «натюрморт» с внутренностями живота: кишки, кровеносные сосуды, бактерии под микроскопом, к чему присовокуплена – неожиданный, но чувству внятный аккорд – бабочка. Натюрмортов в обычном понимании, т.е. нескольких расставленных на плоскости предметов, немного, они просты, как правда: бутылка, стакан, спички; чаще предметы, словно под влиянием притяжения, слипаются в ком, как это бывает в экслибрисе: книга, вилка, булавка величиной с вилку и какие-то неопознаваемые объекты. Неопознаваемое – то ли предметы, то ли просто соединение форм – смыкает изображения вещей с упражнениями в абстракции. Опыты абстракции представляют собой листы, плотно заполненные чем-нибудь однородным – лентами, трубами и конусами, повторами ветки дерева, отростка растения. Григорьева, видимо, интересуется само превращение фигуративной формы в абстрактную. Вот под нагромождением однообразных форм угадывается лежащая женщина, обросшая огромными отростками. Иногда срисовано нечто техногенное, какие-то агрегаты, абстракцией воспринимаемые из-за непонятности. Чистой абстракции немного, в большинстве работ то ли остается, то ли появляется нечто узнаваемое, из сплава непонятных то ли предметов, то ли комбинаций форм торчит головка ключа, кисть руки, глаз, ноздря. Абстракция как направление в искусстве ему любопытна, но не соприсродна. Его мышление конкретно и образно, сущность работы его мысли – сгущение, сдвиг, столкновение реального с гиперболическим и фантастическим, столкновения разнородного, он улавливает и передает удар от этой сшибки. Десятки композиций, где взрослые и дети, черепа, части тел, маски, противогазы, животные, деревья, предметы, дома, транспортные средства, клубы дыма из труб, пар из чайников и просто пересекающиеся линии густо заполняют лист. Изредка указано или определимо конкретное место: коммунальная кухня, рынок, баня, хоккейное поле. Но обычно собранное кажется ничем не объединенным, это словно само мироздание. Впечатление верчения или броуновского движения. Все смешалось,

в одной и той же композиции меняются местами верх и низ, горизонтальность и вертикальность; одна линия, одна голова или рука может принадлежать одновременно разным телам; фигуры и объекты перекрывают друг друга, но рисунок просвечивающий, перекрытое видно. Смещены масштабы: люди расположились в унитазе, как в комнате; люди сидят на лезвиях ножниц, злой гигант пытается эти ножницы сложить; грушу в половину своего роста ест человек; к чайнику приставлена лестница, по ней кто-то поднимается. Люди в сложных положениях – перевернутые, свергающиеся вниз, поверженные, сваленные кучей. Кто-то замахивается кувалдой, чтобы нанести удар, кто-то скрючился, его полувив. Кроме агрессии, каверз жизни, есть занятия мирные: тут играют на музыкальных инструментах, бегают с сачком, плывут в лодке, танцуют, спят, моют ребенка. Мальчик сидит на облаке, другой поднимается по приставленной к облаку лестнице. Случается, композиция не столь запутана и обретает острую метафорическую выразительность: гигантская свалка, но не столько вещей, сколько крохотных человеческих тел или только голов, вещи над ними возвышаются. Выразительность работ Григорьева – в силе и своеобычности его образности. Человек засунул собственную голову в мясорубку, ручку которой крутит, – жестокая притча. Кажется, в таких фантазиях особенно остро выразился его взгляд на мир.

**Гриценко** Елена Анатольевна (р. 1947, Красноярск). Отец — бортмеханик, мать — домохозяйка. Училась в художественной школе, окончила Красноярское художественное училище им. В. И. Сурикова (1967) и факультет графики ИнЖСА им. И. Е. Репина (1973). После окончания института уехала по распределению в Тихвин, в 1981 г. вернулась в Ленинград. Работала книжным графиком. В 1972 г. училась у *В. Стерлигова*. Любимый объект изображения — женские фигуры. Это символические портреты, фигуры в интерьере, мать с ребенком; иногда обобщенные образы — художница, пианистка, дама; иногда реминисценции, отсылающие к определенной эпохе. По состоянию ее работы — напряженные и беспокойные. Характер цветовых сочетаний, их несмягченные контрасты, аккорды красного и зеленого выдают смятенность чувств. Интенсивная шершавая фактура как будто дыбится от внутреннего дискомфорта. Формы геометризированы, сильно обобщены; наиболее характерны — обтекаемые, неплотно пригнанные, отделяющиеся друг от друга. «И собственно фигура нередко — лишь место встречи путешествующих частей, точка притяжения свободно перемещающихся фрагментов, которые не без труда удерживает некая властная сила», — пишет И. Карасик<sup>34</sup>.

**Громов** Валентин Владимирович (р. 1930, Ленинград). Родители — служащие. Занимался живописью в изостудии Дворца пионеров у С. Левина (1945), где «научился любить импрессионистов». В 1945—1951 гг. учился в СХШ классом младше *А. Арёфьева* и примкнул к группирующимся вокруг него художникам. Был исключен за формализм. Окончил заочное отделение Московского полиграфического института по специальности «художественное оформление печатной продукции» (1961). Работал декоратором, колористом, корректором по печати.

Среди арёфьевцев Громов наиболее визуален, наиболее полно сосредоточен на чисто живописной стороне используемого им жизненного материала. Он как бы растворяется в созерцаемой им конкретности. Он более ориентирован на старых мастеров, его высоко профессиональные офорты близки к рембрандтовским. С арёфьевцами его объединяет активность цвета, и как всем арёфьевцам ему необходимо основываться на живых впечатлениях с последующей переработкой материала. В 1950-е гг. Громов внес свою лепту в разработку общей для арёфьевцев темы городской жизни. Его «специальностью» стали фойе танцевальных залов перед началом танцев или после, в момент одевания. Отстраненная, колкая наблюдательность, стилизованность обтекаемых фигур, стертость или маскообразность почти зловещих физиономий в этих работах сближают с Арёфьевым и *Ш. Шварцем*. Но в нем живописец решительно преобладает над бытописателем: фойе — прежде всего живописное зрелище, какими были кафе или бульвар для импрессионистов. Прелесть этого зрелища — в непринужденности, в случайном пересечении фигур, красочных пятен на фоне обшарпанных стен и, одновременно, в соединяющей их атмосфере. Толчею усугубляют зеркала, они вносят дополнительный живописный эффект

<sup>34</sup> Карасик И. Невидимый институт // Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001. С. 116.

— асимметрии, удвоения рамки, кадра в кадре, картины в картине. Эффект столь важный для художника, что он создает композиции с зеркалами на протяжении всего творческого пути. Его зеркала именно живописны, а не метафизичны. Так же именно живописностью своей, а не метафизическим смыслом привлекают художника черепа. Зеркала в картине придают особую остроту композиции, а во всем, что делает Громов, его особенно увлекает композиционная задача. Он создает собственно композиции, фиксируя момент пересечения во времени и пространстве не связанных друг с другом объектов: словно выхваченный объективом фрагмент афишной тумбы, собаку на поводке, ноги хозяина, голову и плечи случившегося тут ребенка. Композиционными возможностями — соединением разных пространственных слоев — привлекает художника тема театра. Точка зрения из-за кулис, сбоку, позволяет видеть находящиеся на разных уровнях и по-разному освещенные пространства сцены, зрительного зала, ярусов и не предназначенное для глаз зрителя пространство за кулисами. Вариация этой темы: показ мод на улице («Моды», 1993) — освещенный подиум, кресла для зрителей и находящиеся за пределами действия стены домов. Композиция у Громова — не инструмент идеи, но сама по себе идея; не «связывание в узел» частей картины, но их сопоставление, превращение независимых частей бытия в единый красочный оркестр. Ту же эстетику срезов и дробности бытия привносит он в пейзаж. В ленинградском пейзаже он избрал своей темой Ржевку — городскую окраину, названную им «страной Лилипутией», где один взгляд вмещает множество огороженных участков со зреющими овощами, возвышенности, речушку, мост и где сбоку, сквозь косогоры и рытвины, мимо хибарок и остолбеневшей коровы пробирается на зрителя красный трамвай. Пейзаж Громова центробежен, полон ходов в глубину, круглящихся и наклонных линий. Широко распахнутое, разомкнутое, доходящее до синего горизонта пространство с выпуклой землей и срезанными краями придает его пригородному ландшафту ощущение планетарности.

«Вечная гармония сквозь призму души» — так определяет Громов назначение живописи. Поэтика Громова — в соединении малого и безграничного, дробного и единого. Соединяет и очищает тонкая красочная гармония, соединяет и очищает состояние природы. Ощущение природного состояния, переходящего в состояние человека, ощущение атмосферы, среды, в которой растворены люди и предметы, преобладает в серии офортов — «Сады», «Пляжи». Густая сеточка или длинные тонкие штрихи не столько очерчивают контуры или лепят массы, сколько пронизывают их — как пронизывает ветер или солнечные лучи. И превалирующий в его живописи цветовой контраст теплого и холодного (с преобладанием теплого) приближен именно к природным явлениям: к тепло-розовому цветению садов, оранжево-желтому вызреванию полей, прохладе зелени, синему холоду неба. Мотив природного, мотив цветения развивается в его поздней теме чертополохи — соединение нежных и ярких цветов с черными колючками.

Поэтическая тема Громова возрастает до эпического звучания в его работе «Белая ночь» (другое название — «Прогулка с морячками»). На первом плане темно-синей трапецией уходит в Неву кусок набережной, на ней оранжево светящиеся фигурки двух девушек, сопровождаемых черно-сине-белыми морячками. Остальное — вода и небо, разделенные бледно освещенными домами противоположного берега, — сине-белое с теплыми отсветами. Величавый покой, теплота, созерцательность приобщают эти легковесные, почти шаржированные фигуры к торжественной панораме, к соединению пышного города, огромной реки и белой ночи.

В позднем творчестве нарастают и продуктивность художника, и драматизм, выраженный более сильным напряжением и контрастами цвета. Появляются новые темы, например религиозные, как обычно классические («Положение во гроб»).

**Гудзенко** Родион Степанович (1931, Полтава — 1999, Санкт-Петербург). С младенчества жил в Ленинграде. Отец — актер, поэт. Мать потерял в два года. В войну стоял под расстрелом, бежал, попал к И. С. Коневу, был «сыном полка», участвовал в боевых действиях. Учился в СХШ с 1944 по 1947 г., в одном классе с А. Арёфьевым и Ш. Шварцем, был отчислен. В 1952 г. окончил среднюю школу в Полтаве, в 1953 г. поступил на заочное отделение Московского полиграфического института, на факультет художественного оформления печатной продукции, не окончил. Входил в круг группировавшихся вокруг А. Арёфьева и поэта Р. Мандельштама художников. Общался с французскими туристами, продавал им работы, в связи с чем был арестован в 1956 г. и осужден по статье 58, п. 10, «за антисоветскую агитацию и пропаганду». Ему

инкриминировали и то, что любил французскую живопись, «осуждал ограничения свободы в искусстве, существующие в СССР»<sup>35</sup>. С 1957 по 1960 гг. провел в Мордовии, в Дубравлаге. Писал там портреты своих товарищей по заключению, почти все эти работы были уничтожены охраной после попытки устроить экспозицию в бараке. Вернувшись из заключения, работал в Ленинградском драматическом театре им. В. Ф. Комиссаржевской и в Театре комедии декоратором, в Казанском соборе — макетчиком, в КЖОИ — художником оформителем, в «Детгизе» иллюстрировал детские книги. В 1978 г. вступил в ЛОСХ. После лагеря как художник-станковист работал мало, изредка писал город. Сохранились в пределах досягаемости считанные работы 1950-х гг. По ним можно утверждать, что он писал городские пейзажи, железнодорожные платформы, сцены быта, делал зарисовки прохожих. Была картина 1952 г., изображающая пасхальное шествие. Остались его изображения балерин (был женат на балерине), несколько портретов, в частности два портрета Арефьева, один из них — на фоне бань. Работы Гудзенко более натуралистичные, более легкие по состоянию, чем у его товарищей, в них нет присущей остальным арефьевцам интенсивности средств, обобщенности и заострения. Писал прозу и стихи, переводил с французского Бодлера, Малларме.

**Гуменюк** Феодосий Максимович (р. 1941, с. Рибчинцы, Хмельницкий район, Винницкая обл.). Родители — крестьяне. В 1950 г. семья переехала в Днепропетровск. Закончил Днепропетровское художественное училище (1965), затем живописный факультет ИнЖСА им. И. Е. Репина (1971) в Ленинграде. Работал в КЖОИ, преподавал в ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой живопись и рисунок (1972—1976). Входил в группу художников украинского авангарда. В 1977 г. из-за преследования властей вынужден был уехать в Днепропетровск. Вернулся в Ленинград в 1983 г. С 1992 г. живет в Киеве. Профессор, возглавляет мастерскую исторической живописи в Украинской академии живописи и архитектуры. Заслуженный деятель искусств Украины.

Творчество Гуменюка посвящено одной теме — Украине. Он решает эту тему весьма разнообразно и в формальном, и в жанровом отношении. Украина предстает предельно обобщенно, символично, риторически в работах «Мой край», «Верность Украине», «Моя Украина» «Священный край». На украинский лад претворено вечное в религиозных сюжетах: в «Борьбе казака с ангелом» или «Святом семействе» Иаков и Иосиф предстает казаком в шароварах, с оселедцем на выбритой голове, с длинными висячими усами, а Мария — дивчиной с бусами на шее. В ряде работ воспроизводятся события и персонажи украинской истории, обряды и поверья, многочисленные этнографические реалии — например, икона на сушеной тарани, «малёвка», на которой изображен пеликан, кормящий птенцов своей кровью — символ самопожертвования. Национальное соединяется с сакральным, картины посвящены всему круговороту религиозных праздников. Обращается к украинской живописи XVII—XVIII вв. — к народной картине: изображает казака Мамаю, не повторяя традиционной композиции и без лирической или юмористической составляющей; к украинскому варианту сарматского парадного портрета, делая его более пышным, нагрузив фон декоративными и знаковыми элементами. В этом обращении, а также в примитивизации некоторых изображений, видна попытка взять за основу своего стиля украинскую народную живопись, но художнику тесно в ее лаконизме и камерности. Истоки стилистики Гуменюка главным образом ленинградские, идущие частично от П. Филонова, частично от *М. Шемякина*. Обобщенные темы, возможно, восходят к филоновским «формулам» — весны, пролетариата, хотя и далеко не столь дробны, подчинены иному ритму. Шемякинское влияние отчетливее в графике, с ее стилизацией, уплощением, знаковостью, техническими фактурами. Еще проглядывает образность советской монументально-декоративной пропаганды, с ее суровой

---

<sup>35</sup> Надзорные производства прокуратуры СССР по делам об антисоветской агитации и пропаганде: Аннотированный кат., март 1953—1991. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 314.

приподнятостью, с правильными, сильными представителями народа. Причем у Гуменюка суровы, отрешенны женские лица, мужские же часто мягко-романтичны, и те, и другие лишены индивидуальных черт. Его искусству, как и советской пропаганде, необходимо выразить должное, общее, пафосное. При впечатляющем разнообразии композиционных решений художник в целом тяготеет к насыщенности, предельному заполнению плоскости холста. Есть у него несколько примитивистские, пространственные, эпические пейзажи с лаврой, венчающей высокий холм на горизонте, есть крупные стилизованные фигуры, четко выделенные на фоне неба. Но преобладают композиции, сплошь заполненные калейдоскопом абстрактно-декоративных и мелких изобразительных форм-знаков — стилизованных силуэтов, голов, рук, обобщенных иконных ликов, чаш, храмов, цветов, уплощенных, сглаженных профилей животных, маленьких картинок. Все это создает эффект мелькания, как в картинах футуристов, эффект яркой освещенности. Там, где присутствуют крупные фигуры первого плана, они органически вплетаются в абстрактный узор фона при помощи узорчатого, развешивающего наряда. Многие работы отличаются дугообразными формами у краев, концентричностью, круговое движение, так что картина представляется верхней частью вращающегося колеса, воспроизводящего идею циклической замкнутости, круговорота народной жизни. В этих сложных, насыщенных композициях, разнообразных по цветовой гамме, художник достигает колористического и ритмического единства. Однако наиболее проникновенным выражением его главной идеи, визитной карточкой художника в ленинградский период были работы из серии «Маки»: скупые по колориту, коричнево-серые букеты сухих головок — «сушняк», обычный в украинской хате. Маки изображены в пейзаже, гигантскими, так что за стебель в одном из вариантов привязана лошадь. Совсем уж символичны маки в цепях (1986).

**Гуревич** Александр Михайлович (р. 1944, Алапаевск, Свердловская обл., в эвакуации). Через полгода семья вернулась в Ленинград. Воспитывался дедушкой и бабушкой. Окончил ЛЭТИ им. В. И. Ульянова (Ленина) (1967) и вечерние отделение факультета промышленного искусства ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1975). Работал пять лет в конструкторском бюро, с 1972 г. — в художественно-оформительской мастерской Тосно, пригорода Ленинграда. Входил в группу «Алеф», в ТЭИИ. В 1993 г. эмигрировал в Израиль. Живет в Иерусалиме.

В качестве художественных ориентиров называл старых мастеров — П. Брейгеля, Рембрандта. В живописи создает сплав далекого прошлого и современности, как в содержании, так и в художественном языке. Гуревич настаивает на единстве времени: сегодняшнее видится через прошлое, прошлое — как вечно длящееся и, следовательно, современное. Так, три художника-нонконформиста, работавшие в тосненской мастерской оформителями и производившие наглядную агитацию, изображены в средневековых костюмах, в красных колпаках, с лицами заговорщиков, а из-за их спин торчит кусок лозунга на кумаче. В библейские сцены художник привносит реалии современности: бутылку пепси-колы, плеер; иногда гротескные: «пропуск повсюду» на груди Голиафа. Или же библейская история прямо переносится в настоящее: Юдифь — маленькая обнаженная фигурка на ленинградской улице, над которой возвышается гигантский обезглавленный силуэт с простертой рукой — Ленин с броневику у Финляндского вокзала. И библейским, и современным темам присущ обличительный пафос, иногда сарказм, вместе с тем горечь и печаль. Иногда художник прямолинеен: «Свиньи на улице Коммуны» — свиньи буквально, над которыми развеивается лозунг «Все животные равны». Крамола постоянно присутствовала в его работах, за что их часто не допускали на выставки ТЭИИ (например, картину, посвященную П. Филонову). Среди персонажей нередок герой-борец, иногда это автопортрет, остальные персонажи разнообразно гротескны, безобразие выражает их моральную ущербность. Иногда это маски. Что касается стиля, то царит наложение: в одной и той же картине Гуревич изображает персонажей и предметы в разных художественных системах. Соседствуют, как в лоскутном одеяле, скрупулезно выписанные узоры на тканях и смазанные куски; обобщенное, плоскостное изображение — с моделированным, эскизное — с

разработанным. Тела по-разному деформированы. Иногда фрагмент картины предстает как прямая цитата из какой-то стилистической системы, например филоновской или иконописной. И в целом картина усложнена, иногда перегружена обилием подробностей, деталей, как конкретных, непосредственно взятых из жизни, так и символических. Обобщает и смягчает разноголосицу цвет: чаще преобладает красный, красно-коричневый, напоминающий о живописи Рембрандта. Пространство картины предстает не как физическое, но как мыслимое, ассоциативное, где фигуры или предметы заднего плана не включаются в общее пространство, а образуют собственное. Все сопрягает смысл, картина приближается к тексту. Опору на слово усугубляет наличие разных надписей — на русском, на иврите, на английском, что опять же выражает реальную смысловую усложненность, «межеумочность» культурной ситуации, в которой находился художник.

**Добротворский** (он же **ЛеСник**, собств. Лебедев) Сергей Николаевич (р. 1952, Балахна, Горьковская обл.). Отец — партийный работник, мать — домохозяйка. Окончил Горьковское художественное училище по специальности преподаватель рисования и черчения (1973). В 1975 г. после службы в армии приехал в Ленинград. Работал пожарным, лифтером, занимался реставрацией. Входил в ТЭИИ.

Первоначально под фамилией Добротворский выставлял абстрактную или близкую к абстрактной живопись. Это были композиции, иногда со схематичными фигурами, состоящие из ярких, плотных по наложению краски зон — лентообразных, треугольных, квадратных. Сам художник видел исток этой стилистики в лоскутном одеяле. В имеющихся немногих фигуративных элементах есть некоторые отсылки к шемякинскому стилю. Влияние этого направления проявилось и в графике начала 1980-х гг., где тонкая контурная линия образует стилизованные плоские фигуры — зарисовки божественного быта, например, сцен в кафе «Сайгон». Скоро при помощи этой линии создал собственную манеру. Она реализована в графике — рисунках тушью, пером акварелью, частично переведенных в раскрашенный офорт, способ раскраски восходит к печатному лубку. Художник называл свою графику «соц-артом» и выставлял под аббревиатурой ЛеСник. Модулем манеры становится постоянный персонаж, созданный тонко ветвящейся линией, весь состоящий из морщин, с акцентированными, иногда преувеличенными, разными ушами. Ветвистые линии являются формообразующим элементом, повторяются в одежде, в предметах, заполняющих паузы между персонажами, — сосудах, табуретках, стволах деревьев. Персонаж воспринимается как нечто биологическое, способное распространяться, как растение и одновременно одряхлевшее. Мир в целом предстает как обветшалый и погрязший в пороках. Позиция художника — воинствующее обличение с назиданием. Сатирический смысл приобретает прием, идущий от А. Тышлера: головы увенчаны натюрмортами — чайником, подносом, горшком с цветами или еще одной головой. Все едино, одно переходит или подменяет другое: иногда вместо головы рука, словно голосующая «за», иногда гениталии превращаются в хватающую руку, кого-то душащую. Персонажи устраиваются на головах друг друга, составляют пирамиды. Есть композиции (например, «Апокалипсис», 1984), кишашие десятками фигур: они пируют, совокупляются. Существа женского пола, такие же дряхлые, но с детскими косичками с бантиком, задирают юбки, демонстрируя срам. Над этим непотребством на верхних ветвях гигантского древа жизни — икона «Ангел в пустыни» и фигурки с нимбами. Сатира получает конкретный смысл: безобразие — это безбожие. Во второй половине 1980-х гг. под фамилией Лебедев художник вернулся к абстрактным композициям.

**Духовлинов** (Клавсуц) Владимир Анатольевич (р. 1950, Даугавпилс, Латвийская ССР). Отец — инженер, мать — служащая. С 1954 г. семья жила в Ташкенте, затем последовательно в Одессе и Феодосии. В Феодосии окончил художественную школу (1966). В 1967 г. приехал в Ленинград, окончил ЛХУ им. В. А. Серова (1971) по специальности художник-реставратор, затем факультет художественного конструирования промышленного оборудования ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1976). Работал на Ижорском заводе дизайнером, затем в художественно-оформительской мастерской в Тосно, пригороде Ленинграда (1980—1990).

Ранние работы созданы под влиянием, с одной стороны, филоновского принципа сделанности, аналитичности, с другой — скупости, окостенения и пустынности И. Танги. В картине «Новый Илион» (1986) филоновское еще проглядывается: плотность, сумма

мельчайших осколков. Есть работы, в которых, как у П. Филонова, из абстрактной калейдоскопичной композиции проступают лица. О Танги в некоторых работах 1980-х гг. напоминают странные антропоморфные личинки в ирреальном пустынном пространстве, в котором различаются лишь верх и низ. Позже у Духовлинова верх и низ исчезнут, не останется уже и намек на ландшафт, на пространственную глубину, картина превратится в поверхность, как бы сшитую из отдельных, главным образом прямоугольных плоскостей разной величины, разной, преимущественно «шершавой», мелкозернистой или изъеденной, испещренной фактуры. Изображение словно повернулось, так что зритель смотрит будто бы сверху, как с самолета на землю, похожую на план местности, с освещенными и затененными участками. Название одной из серий — «Отрицание гравитации» — подтверждает эту ассоциацию. Художник рассказывает, что материалом для создания картины служат реальные визуальные впечатления, вернее остаток, осадок впечатлений от поверхностей предметов, композиций плоскостей. Его особенно вдохновляют поверхности, подвергшиеся воздействию времени или неких технологических процессов, — мумии, копченой рыбы. А еще почвы — глинистые, песчаные. Плоскость облагороженную, длительно, кропотливо, технически сложно возделанную, состоящую из тончайших слоев, с тонкими фактурами, созданными, например, добавлением редко рассыпанного мелкого песка, и представляют собой его работы. Столкновение разных фактур, разных форм и размеров плоскостей, иногда вторжение участков гладкого черного или красного создает драматургию. В последних работах изображение начинает как бы «рассыпаться», «разваливаться», обнажая белые участки, с нанесенными кое-где цифрами, буквами, сетками. Характерна элегантность, изощренность, сближенный, богатый нюансами цвет, редкая для города «испанская» гамма песочных, охристых, терракотовых, коричневых тонов. Умеет составлять длинные палиндромы.

**Дышленко** Юрий Иванович (1936, Новосибирск — 1995, Нью-Йорк). Отец — художник и педагог, погиб в 1942 г.; мать — педагог; брат — писатель Борис Дышленко. В 1945 г. семья переехала в Таганрог, позже в Кисловодск. В Ленинграде жил с 1954 г. Три года проучился в Ленинградском политехническом институте им. М. И. Калинина, там занимался в изостудии, затем окончил постановочный факультет ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова в мастерской Н. Акимова (1962). Оформил несколько спектаклей, работал ассистентом художника на киностудии «Ленфильм», в конце 1960-х — 1970-е гг. — художник книги в различных издательствах города. Входил в Горком графиков. В 1989 г. эмигрировал в США, там же находится его наследие.

Как и П. Филонов, которого Дышленко читал, он в поисках своих путей обратился к современной науке. Наибольшее влияние на его мышление оказала структурная лингвистика. К живописи относился как к описываемому объект тексту. Его интересовала «грамматика» изображения, он анализировал правила «считывания» образа. В 1973 г. в собственных бессознательных рисунках он открывает для себя фазу, в которой присутствует жанр изображения (портрет), но нет конкретного объекта (портретируемого). Художник считал, что, оставив изображение на этом этапе, он вводит зрителя в процесс синтезирования образа. Он создает изображения, которые на первый взгляд кажутся чем-то знакомым, и только взглядевшись, зритель видит, что понятных предметов в картине нет, понятен только жанр изображения, например пейзаж, принимаемый за таковой благодаря линии горизонта. Один из таких, условно говоря, пейзажей, созданный в первой половине 1980-х гг., называется «На фоне моря что-то происходит», «что-то» — это несколько переплетенных пятен. Напряжение, возникшее в зрителе, ожидающем появления образа, возможность самому идти по пути конкретизации — та ценность, ради которой художник работает. Обычно вся картина наполнена неопознаваемыми, не существующими в природе формами. Но понятно их пространственное расположение относительно друг друга и иногда можно распознать материал (крашеный металл, шелк и пр.). В первый момент картина воспринимается не как беспредметная благодаря тому, что художник воспроизводит структурные оппозиции, лежащие в основе считывания образа, — такие, как верх — низ, фигура — фон. Художник подчеркивал, что занимается не живописью, но «изображением изображения», в том числе и живописного. Есть у него отдельные работы и целые серии, посвященные разным видам изображения: музейному репродуцированию, фотографии, телевидению, рекламным плакатам, открыткам, иллюстрациям в периодической печати, в старинных

научных книгах и пр. Работы, воспроизводящие полиграфическую продукцию, наиболее представляют Дышленко: его интенсивная деятельность в книжной графике подсказывала ему многое. Сама технология уподобляется той аналитической процедуре, которую совершает художник-хронотипист, разлагающий цвет на степень контраста, светлоту, насыщенность, цветовое доминирование. Художник утверждал, что он пишет не тонами, а отношениями тонов и отношениями их отношений, и что он может расписать цвет для каждой картины цифрами. В результате цвет в его работах — рационалистически безупречный, комфортный — отчасти нейтрализует дискомфорт, вызванный наполняющими картину абсурдными формами. В поисках форм он так же обращался к полиграфии: в частности, для некоторых работ первичным материалом служили мелко изрезанные иллюстрации из журнала «Америка»: монтаж обрывков переснимался с сильным увеличением, давая странные, размытые структуры, которые переносились на холст, объединяясь по тщательно разработанной системе в колористическое целое. Когда в изображение вставлялся текст, издали картина виделась рекламным плакатом. Но и в качестве названия текст — важная составляющая картины: в нем воспроизводились псевдоромантические клише массовой культуры, которая «восхищала» художника тем, что «грамматика тут наиболее разработана». Его названия отличаются пародийной изысканностью: «Немного яду при свечах», «Одиночество по лицензии», «Когда вырасту, стану ангелом». Названия словно приглашают зрителя досинтезировать образ — или иронизируют над такой попыткой. Творчество Дышленко соотносимо с течениями (существовавшими на Западе двумя десятилетиями раньше или одновременно), которые в качестве первичного материала использовали продукцию массовой культуры, в том числе изображения, сделанные при помощи различных технических средств. Можно констатировать близость с ними в высоком профессионализме, в стерильности, дотошности, холоде, бесстрастной тщательности. Как и представители этих течений, Дышленко скромно в определении того, что есть художник. Он заявлял, что разница между художником и зрителем только в профессиональных умениях. Если же рассматривать эти, отсылающие не к внутреннему миру, а к техникам полиграфии работы с точки зрения их человеческого значения, то в них видится потребность в дистанции, поиск укрытия, порядка, интеллектуальной опрятности и респектабельности. В них отражена характерная для 1970-х гг. попытка искать истину в научных знаниях, решать с помощью науки вопросы, лежащие за пределами ее возможностей.

**Есауленко** Евгений Николаевич (1944, Краснодар<sup>36</sup> — 1993, Клаверак, США). Родители — летчики (?), отец — Герой Советского Союза. Вскоре после рождения сына семья переехала в Южно-Сахалинск, затем переехала в Москву. В Южно-Сахалинске занимался в изостудии Дворца пионеров. Некоторое время учился на художественно-постановочном факультете Московского художественного училища им. 1905 г., на подготовительных курсах при ИнЖСА им. И. Е. Репина. Работал на стройке, художником-оформителем. Входил в группу «Петербург». В 1979 г. эмигрировал. Жил в Париже, с 1980 г. в Нью-Йорке, затем у *М. Шемякина* в Клавераке.

Был учеником *М. Шемякина*, однако, более стихийный по натуре, тяготел к свободной живописи, в частности увлекался *Ж. Руо*. Показательна в этом смысле его «Метафизическая голова», соединяющая жизнь и смерть, нечто среднее между камнем и черепом — шемякинская тема, но решенная в живописной манере. От шемякинского направления Есауленко более всего усвоил интерес к фактурам: наносил на основу левкас, толстый грунт из разных материалов, а затем расписывал. Позднее увлекся *М. Эрнстом*. Делал размыты краски, преобразующиеся в фантастический, таинственный пейзаж. Есть работы на тему цирка, пейзажи, сделанные из окна с натюрмортом на подоконнике, абстрактно-геометрические композиции, где в пространстве взвешены мелкие формы, похожие на обрезки цветной бумаги. В творчестве Есауленко не удается обнаружить чего-то объединяющего, оно раздроблено и разностильно.

**Жарких** Юрий Александрович (р. 1938, Тихорецк, Краснодарский край). Рос без отца, мать — рабочая. Во время войны жил с матерью в Красноярске. В 1958 г. приехал в Ленинград. Окончил Мореходное училище (1961) и отделение художественной обработки металла факультета декоративно-прикладного искусства ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1967).

---

<sup>36</sup> Биографические данные приводятся главным образом по кн.: *Глезер А.* Русские художники на Западе. М.: Знание, 1991.

Два с половиной года работал в Красноярске в Архитектурном институте руководителем экспериментальной группы «Урбанизм». В 1969 г. вернулся в Ленинград. Работал в КДПИ. Участвовал в «бульдозерной» выставке в Москве, принес вести о ней в Ленинград, был наиболее деятельным организатором выставки в ДК им. И. И. Газа. Составил проект «Устава Товарищества экспериментальных выставок». Входил также в инициативную группу по организации выставок в Москве. В 1977 г. эмигрировал. До 1978 г. жил в Западной Германии, до 1994 г. — в Париже, затем в г. Каркассон на юге Франции.

А. Глезер пишет, что в начале 1970-х гг. у Жарких были социально-религиозные композиции: революция в образе Сатурна, пожирающего собственных детей; борец-диссидент, окруженный сонмом стукачей и обывателей, обозначенных кружками схематичных лиц. Структуры, состоящие из ячеек, каждая из которых представляет собой лицо или маску, — наиболее постоянная принадлежность его работ. В этих структурах, в некоторых деталях (например, особым образом выписанных ступнях ног с выведенными на поверхность кровеносными сосудами) просматривается влияние работ П. Филонова. Глезер также свидетельствует, что затем Жарких нашел и так формулировал свою тему: «Состояние абсолютной смерти после смерти физической до воскрешения»<sup>37</sup>. Он изображает запутанные конфигурации, расплавившиеся и отвердевшие образования из лишенных кожи фрагментов человеческих тел, словно побывавших в адском пламени и под прессом, иногда в останки тела впечатались фрагменты другого. В напоминающую искореженный металл спекшуюся массу с торчащими фалангами кистей и ступней, с бесчисленными наростами, складками, выпуклостями мышц, вкраплены кружки лиц, голов или масок — то ли утратившие тело души, следы прошлой жизни, то ли споры, икринки жизни будущей. В эту же массу вплавлены музыкальные инструменты, трубы, оказавшиеся не подверженными разрушению. Эти конфигурации имеют очертания человеческих тел и посредством сформированных таким образом персонажей художник трактует самые разнообразные сюжеты: библейские, евангельские, мифологические, иногда политические. Позже к этому художник присовокупляет обильный текст, рукописные и печатные буквы, знаки, чертежи, ноты, придающие изображению квазинаучный характер. Цвет нарядный: красный, синий, сверх того — позолота.

**Жилина** Наталья Владимировна (урожд. Нейзель; 1933, Ленинград — 2005, Санкт-Петербург). Родители — художники. Окончила живописный факультет ЛХУ им. В. А. Серова (1955). Работала художником-декоратором, затем в Художественном фонде по специальности «микрографика» (1962—1982). Входила в ТЭИИ.

В 1953 г. познакомилась с *В. Шагиным*. В качестве его подруги, а затем жены (брак длился с 1955 по 1962 г.) сблизилась с художниками арефьевского круга. Важным оказалось и их прямое влияние, и необходимость при свойственной Жилиной восприимчивости противостоять мощному обаянию этих мастеров. В некоторых работах чувствуется воздействие *Р. Васми* или *Ш. Шварца*. Из числа других художников наиболее существенное влияние оказал *А. Эндер*, с которым она была дружна в 1970-е гг., позже — *М. Иванов*. Способность Жилиной осваивать все новые и новые методы изображения, поддаваться влияниям и с легкостью им изменять, велика. В этом нет самоценной игры с чужими приемами, нет аллюзий и цитирования. Тут присутствует способность к восхищению, изживание впечатлений, полусознательная импровизация на тему. Свою податливость в области стиля она компенсирует, категорически настаивая на собственных переживаниях как исходной точке и сути своего искусства. Эмоции, которым художница придает столь важное значение, осознаются ею не как случайное, субъективное, но как способ проникновения в глубину жизни, в сущность вещей. Эмоции у Жилиной — главное средство познания. Воспоминания как след, оставленный именно чувством, служат темой многих ее работ: воспроизводятся не вещи, а их отпечатки в памяти, прочные в силу пережитого когда-то чувства. Само чувство не выражается: задача художницы — создать символический эквивалент пережитому опыту, закрепить познанное в знаке. В этом противоречивость искусства Жилиной: между выражением чувства и обозначением познанного, между душевной текучестью и твердостью знака, между подвижностью как качеством живописности и стремлением выразить твердую сущность. Иногда она приходит к компромиссу: более или менее статичное изображение возникает в результате сосредоточенности на чувстве как абстрактном понятии. «Умиление» (1990), по сути,

---

<sup>37</sup> Глезер А. Юрий Жарких // Русские художники на Западе. Париж; Нью-Йорк, 1986.

аллегория: условная женская полуфигура с кошкой на руках. Но чаще ее картина — это бурная импровизация на тему какого-либо эмоционального события. В ней есть торопливость фиксации всплывшего воспоминания, энергетический подъем и в то же время стремление не изобразить, а обозначить, представить не материальное, а духовное, не вещь, а идею. Изображение как бы мечется между образом и знаком, вещи полуизображаются, полубозначаются. Предметы уподобляются то собственной колеблемой тени, то своему отражению в подернутой рябью воде — отражательность образа выявлена и подчеркнута. Сама по себе спокойная семейная сцена («Семья», 1971) вибрирует — словно видится из окна несущегося поезда. В пейзаже пространство, как это может быть в отражении, сворачивается спиралью, кружится. Зыбкие, расплывающиеся, распадающиеся на сегменты формы — знаки идеального, сосуществуют в картине с реальностью витального. Мощь витального выявляет себя в энергетике самой техники, в усиленности изобразительных средств: слишком крупен мазок, слишком массивен контур, яростны и контрастны цвета, слишком наклонены дома, удлинены фигуры, тяжелы облака. При этом сами по себе изобразительные средства, формы, стиль не кажутся ей важными. Ее живописная манера представляет собой нечто скользящее, от чего художница с легкостью отказывается — будь то заимствованные приемы или собственные находки. Форма остается внешним средством — знание может быть передано буквами любого языка. Нужно только чтобы живописные приемы уводили от материальности и иллюзорности: цвет ярк, но может быть и приглушенным, светло-блеклым, темным, но только не соответствующим природному. Художница может использовать отдельный, разноцветный мазок или ровно окрашенные цветовые зоны, «аппликацию», но только не моделировку, выявляющую телесность предмета. Стремление к идеальному, к изображению целых категорий приводило художницу время от времени к экскурсам в чистую абстракцию, смыслом которой были опять же не формальные разработки, а способ зафиксировать некие эмоциональные состояния или образы. Отношение к собственным эмоциям как к прорыву в трансцендентное обуславливает ту естественность, с которой в 1970-е, а потом 1990-е гг. Жилина создает религиозные композиции. Те же переживания — восхищение, умиленность красотой мира, красотой чувств — насыщают схематичные фигуры. Принципиального различия между «тем» и «этим» миром для художницы не существует: изображая близких, собственную семью, она легко заимствует иконные приемы и тихую благодать настроения. Портреты близких — ее мужа Б. Смелова, ее детей — *Д. Шагина*, М. Снигиревской — принадлежат, пожалуй, к наиболее гармоничным, цельным созданиям художницы. Тут присутствуют «выдержка» чувства, его естественное оплотнение и объект чувства, который сам по себе, в лице своем становится знаком себя. Установка на познание посредством чувства заставляет художницу видеть своих близких с необходимым отстранением, прозревая в них явленность неких своеобразных сущностей.

Занималась так же скульптурой, иллюстрировала, писала прозу.

**Захаров** Георгий Викторович (р. 1943, пос. Сосьва, Серовский район, Свердловская обл, в эвакуации). В 1946 г. семья вернулась в Ленинград. Отец – техник, мать – домохозяйка. Работал грузчиком в порту и в Лавке художника, такелажником в ДСК, мыл фонари в Русском музее. Одновременно был частным портным-модельером. Свою официальную профессию – подсобный рабочий – сделал формой защитной окраски и артистическим имиджем, определившим стиль одежды, цветовую гамму работ, используемые в них материалы, а также тип коллекционирования: с 1973 собирал кирпичи, из которых построен город. Занимался керамикой – на выставке в ДК «Невский» экспонировал плакетки из шамота, материала близкого тому, из чего производят кирпич, с выпуклым узором, волнистым, текучим и гибким, абстрактно растительным, восходящим к вырезкам-арабескам Матисса. Поздние объекты – композиции из предметов – также показывают мир словно сквозь призму восприятия рабочего, наделенного художественным глазом, прозревающего в предметах, с которыми имеет дело, их красоту, и одновременно краеведа, для которого предмет есть овеществленная история. Его объекты разнообразны по приему, технологии, задаче. Есть вещи, призванные создать метафору места или времени, например посвященные станции метро Технологический институт, 1950-м годам; также примером может служить работа «Чешуя перестройки», где чешуйками являются вышедшие из употребления монеты. Есть абстрактные композиции из реальных вещей – панно из крепежных

пластин и шурупов, из латунных дверных накладок, обрамляющих замочную скважину. Предметы не красит, но иногда подвергает их какому-то иному воздействию. Константа его работ – деревянная основа: филленка и массивные рамы, подчеркивающие их «картинность». Рама бывает «богато» декорирована, например монетами, фрагментами люстры, дверными ключами, благодаря выступам и углублениям, играющими светом, – все это служит образу. Если объект, например тарелку с жидкостью, невозможно вставить в раму, его заменяет фотография – таков «Пятизвездочный бульон»: пять звездочек как знак качества продукта овеществляют плавающие в бульоне звезды с погон. Игру с омонимами представляет собой и работа «Нотный стан», где ключ как знак в нотной строке заменен дверным ключом. Предметы, являющиеся принадлежностью рабочего быта, постоянно подменяют собой что-то иное. Так, круглый вкладыш электрического патрона, заменяет шашку в «Шашках для электриков». Иногда работа заключает в себе пластический каламбур, перевод в зримую форму ассоциации: благодаря крестообразному шлицу на головке шурупа, при тесном правильном скоплении их на большой поверхности, эта поверхность напоминает вышитую крестиком ткань, сквозь канву которой проступают серп и молот, воспринимаемые как ироническое напоминание о декларированной в стране важности профессии рабочего. Швейные ассоциации есть и в работе «Диагональ слесарная»: композиция из крепежных пластин и шурупов предстает как макет пошивочной ткани. Всем работам присущи именно рабочие достоинства: добросовестность исполнения, тщательность (характерно, что его коллекция кирпичей сопровождалась каталогом), добротность, рациональность, уважение к предмету, все это подчеркивает бредовость представленной реальности.

**Захаров-Росс** (собств. Захаров) Игорь Михайлович (р. 1947, близ Хабаровска<sup>38</sup>). Родился в семье ссыльного. Окончил художественно-графический факультет Хабаровского государственного педагогического института (1970). В 1971 г. приехал в Ленинград. Работал художником-оформителем, преподавал в детской художественной школе в Стрельне. Уже с 1977 г. выставлялся за рубежом, в частности на Биеннале в Венеции. В 1978 г. эмигрировал, с 1979 г. живет в Германии.

Есть данные об увлечении футуристами: в Хабаровске его учителем был ученик Д. Бурлюка; футуристические черты, в частности антиэстетизм, распознаются в ранних работах Захарова-Росса. В 1970-е гг. он, возможно, более чем кто-либо из ленинградцев совпадает с московским концептуализмом, с его намеренной невыразительностью, безобразностью, расколотостью, депсихологизацией. Работы, датируемые началом и серединой 1970-х гг., представляют собой абстрактные композиции, включающие фигуративные изображения в ключе комбинаций Р. Раушенберга. Они производят впечатление неупорядоченного шума, смеси разнохарактерных элементов, пространственных и плоскостных, накладываемых друг на друга без задачи гармонизации. В одной работе присутствуют крупные клубящиеся следы большой кисти и тончайшие прямые или спутанные графические линии; фактуры, указывающие на определенную физическую реальность и пятна краски, не означающие ничего, кроме самих себя, пространственные объемные объекты (абсурдные или опознаваемые – например, металлическая деталь) и плоскостные – шрифт, фотоизображения. Иногда нечто, похожее на фигуру или насекомое, окутано векторами, словно кто-то задумал замерить их физические характеристики, – позднее художник подвергнет этому изображение на иконе. Если искать прообраз для его работ, то это, скорее всего, лист бумаги, используемый последовательно в разных интеллектуальных целях, спутанные следы какой-то умственной деятельности, то ли научной, то ли инженерной, то ли учебной – со схемами, графиками, чертежами, обозначениями каких-то технологических или органических процессов, поверх чего кто-то попробовал кисть и карандаш. Дальнейшая практика Росса представляет собой развитие и нарастание этой тенденции многоголосья, соединения чуждых друг другу элементов, материалов, явлений и беспредельное умножение их количества. Он добавляет реди-мейд, переходит от двухмерной плоскости к трехмерному пространству, включает время, звук, действие,

---

<sup>38</sup> Биографические сведения взяты из статьи: *Стефан П.* Творческая биография // Игорь Захаров-Росс. Мюнхен: Изд-во Престел, 1993.

запах. С 1975 г. устраивает перформансы и хэппенинги. В 1976 г. на выставке в ДК им. Серго Орджоникидзе экспонирует работу, названную «Системой координат», так описанную А. Боровским: «Объект представлял собой довольно громоздкую конструкцию, поддерживающую собственно изобразительное поле: то ли план местности с масштабной сеткой, то ли чертеж какого-то неведомого аппарата, то ли схему действия неких физических сил с векторами и формулами. Это изображение было двойным: на одной стороне планшета выполненное в цвете, на другом оно дублировалось в черно-белом варианте, фотоспособом. Идентичность обоих визуальных полей как бы удостоверялась системой взаимоскоординированных зеркал: расположенные на цветной стороне, они отражали черно-белую версию, на черно-белой — цветную. Весь объект был окутан проводами, из динамика доносились какие-то индустриальные шумы»<sup>39</sup>. После отъезда на Запад работы Росса внешне облагораживаются, в них возникает эстетическое качество, прежде всего благодаря цвету, до этой поры своей броскостью усугублявшему расколотость, а теперь ставшему приглушенным, коричнево-серым. Появляется определенная упорядоченность: по-разному обработанные зоны располагаются в виде прямоугольников, горизонтальных или вертикальных полос, картины содержат уже исчислимое количество совмещаемых элементов — таких, как стертые, смазанные, процарапанные поверхности, рукописный текст и фотоизображение, часто едва заметное, утопленное, заставляющее глаз «погружаться» в поверхность. Они не столь запутанны и бессвязны, в них даже мелькает лиричность, хоть и безликая. С 1984 г. художник находит любимый реди-мейд, он же любимый мотив: препарированные листья, как правило, гигантские (пальмовые). Они интегрируются в плоскость картины, лист может заменять собой фигуру Спасителя на иконе, из них создаются объекты, они включаются в инсталляции, с ними производятся манипуляции в различных акциях. К часто применяемым материалам-мотивам относятся также фотографии раковых клеток. Описана инсталляция<sup>40</sup>, где через прорезанные в металлической надстройке круглые отверстия видна полость с раковыми клетками и слышно дыхание. Органика начинает превалировать над техникой: художник применяет сок растений, пропитывающий бумагу, кровь животных и собственную (в виде отпечатков на бумаге или в акции, где он смешивает свою кровь с землей, добавляет ее в варево), в качестве звука использует записанное на пленку биение сердца. Изображения на плоскости с некоторого времени утрачивают свое станковое значение и вместе с различными конструкциями становятся частью инсталляции. В свою очередь инсталляция, звуко-инсталляция становятся частью перформанса. Если вначале художник «работал с научным мышлением», то затем с «эзотерическими практиками»: с 1986 г. он организует сложные акции, обозначаемые словом «ягья», имитирующие ритуальные и церемониальные действия, обряды, заклинания, призванные «мобилизовать свехличную энергию»<sup>41</sup>. В них он берет на себя функции шамана (провоцируя пишущих о нем постоянно упоминать Й. Бойса и его собственное дальневосточное происхождение), активизирующего действия сил растительного мира или неких силовых полей. Средствами могут служить испарения целительных трав, варящихся в огромных чанах на открытом огне. Сложнейшая «партитура» одной из «ягья» удостоверяет, что в ней содержатся мотивы язычества, христианства, восточных духовных и оздоровительных практик, всевозможных форм оккультизма, астрологии, алхимии; фигурируют «жертвоприношение», «вынос больших икон», дыхательные упражнения, «скливание сил с четырех концов света», «равновесие меж солнцем и пространством» и многое другое. Некоторые «ягья», охватывающие множество действий и реквизита, занимают несколько дней. Многие работы отличаются огромными размерами, до четырехметровой высоты.

**Зверев** Николай Валентинович ( 1954, с. Борисово, Бабаевский район, Вологодская обл.— 2010, Санкт-Петербург). Отец — шофер, мать — воспитательница. В 1959 г. семья переехала в г. Николаево Бокситогорского района Ленинградской области. Там Зверев занимался рисунком в студии при Доме культуры. В 1970 г. приехал в Ленинград. Поступил в 10-й класс архитектурного отделения СХШ (ок. в 1973 г.). Работал художником-оформителем. Входил в ТЭИИ.

<sup>39</sup> Боровский А. Система координат // Там же. С. 16.

<sup>40</sup> Стефан П. Творческая биография // Там же. С. 34.

<sup>41</sup> Стефан П. Акция — Перформанс — Ритуал // Там же. С. 47.

Портретист. Создает портрет-картину: жестко-графичную, с использованием оформительских приемов. Выявлял и резко подчеркивал индивидуальность модели с помощью силуэта, прически, позы, одежды. Подробно выписывал рисунок на ткани. Портрет элегантный, «светский» и в то же время острый, беспощадный. Модель не приукрашена, скорее иногда в ней проступало нечто inferнальное, что служило эффективности.

**Зеленин** Эдуард Леонидович (1938, Новокузнецк — 2002, Париж). Рос без отца, мать — рабочая. Учился в Свердловском художественном училище (1954—1957), затем в Ленинграде в СХШ (1957—1958). В 1960 (?) уехал в Новокузнецк, но временами наезжал в Ленинград и Москву. С 1971 г. жил в деревне под Владимиром. Участвовал в московских выставках — «бульдозерной», в Измайлове и пр. В 1975 г. эмигрировал и обосновался в Париже.

Есть данные о влиянии на его раннее творчество *О. Целкова*, в более поздних работах оно проявляется в особенностях использования светотени, в некоторых деталях (например, в монументализированных листьях растений). Работал в нескольких манерах. В ряде работ примыкает к шемакинскому направлению — в характере стилизованной деформации (крохотные ступни, удлинённые пальцы рук), в особой нарядности уплощенных фигур, в заполнении контура узором. Обилием волнообразных, каплеобразных, веерообразных, перистых форм создается сгущенная декоративность. Художник увеличивает в размерах все детали, которые можно представить складчатыми, — подола, оборки, чепчики, гофрированные воротники, манжеты или же стилизованный ореол волос вокруг головы. Любит различные драпировки и покровы, иногда укутывает предметы и строения: самовар или храм. Так же декоративно применение ирреальной светотени, образующей прихотливый, ритмичный узор. Декоративна особая фактура, по ней прежде всего узнаются ранние работы Зеленина. Это узор, похожий на следы птичьих лапок, наносимый обратной стороной кисти или спичкой. Существует мнение, что он первым в Ленинграде так интенсивно использовал фактуры. Сначала фактурной была вся поверхность картины, затем только определенные участки — например, рассыпанные по всей поверхности окружности. Позже художник совмещает в одной работе фактурную, обобщенно-знаковую живопись с гладкой и иллюзорной таким образом, что это служит уничтожению зрительной иллюзии. В пространственных ходах поздней живописи, в визуальных играх просматриваются московские влияния (возможно, Э. Булатова, О. Васильева). В монолитной двумерной плоскости возникает правильный горизонтальный разрез, щель в другое пространство, через которую видны, например, фотографически воспроизведенные фрагменты храмов на фоне голубого неба. В других работах плоскость у разреза постепенно становится прозрачной завесой, сквозь которую смутно вырисовывается очертания строений. Уничтожение иллюзии и без того неиллюзорной живописи достигается множеством способов: иногда изображение преломляется, словно попав в иную среду или увиденное сквозь грани стакана; внутренность натуралистически изображенного надрезанного яблока оказывается деревянной. Уничтожение иллюзии достигается и различными повторами: поставленными рядом точными копиями одного и того же изображения, одного предмета в различной четкости или в разных масштабах. Одни и те же предметы переходят из картины в картину, сочетаясь в разных комбинациях, — например, микроскопические изображения храмов с удлинёнными, игольчатыми тенями. В некоторых работах 1980-х гг. игра масштабами (рядом с многоногой красавицей насекомое ростом с собаку) делает изображение сюрреалистическим. Во второй половине 1980-х гг. происходит еще одно резкое изменение манеры: появляются стилизованные примитивистские изображения со сказочными сюжетами (фигуры и животные в стиле русских народных промыслов). В целом творчество Зеленина видится холодно-артистическим, тщательным, игровым и ироническим.

**Зубков** Геннадий Герасимович (р. 1940, по дороге из Перми в Ленинград). Отец — военный. Окончил Тульское суворовское училище (1957) и вечернее отделение художественно-графического факультета ЛГПИ им. А. И. Герцена (1968). Работал лаборантом в Ботаническом саду (до 1977), вел кружок изобразительного искусства в Доме пионеров и школьников. С 1978 г. состоял в Горкоме графиков, оформлял книги, занимался промграфикой.

С 1963 г. был учеником *В. Стерлигова*. Воспринял стерлиговский интерес к теории, претворившийся в увлеченность методологией. Возможно, в этом сыграло роль параллельное обучение в педагогическом институте. С 1976 г. разрабатывает план и методику занятий по системе Стерлигова, внося в алогичные построения учителя дидактическую упорядоченность. С 1981 г. ведет занятия, сначала со стерлиговцами, потом с собственными учениками. Дидактический пафос позволил стать «хранителем традиции» и воспитать новые поколения стерлиговцев. Для Зубкова не существует разницы между студией, упражнением и собственно художественными работами. Часто их «сюжет», как у Стерлигова, — пластическая проблема. Проработка заданий учителя остается актуальной на протяжении всего творческого пути: в 1994 г. Зубков устраивает персональную выставку, названную «Импрессионизм сегодня» и состоящую из разделов «Импрессионистический кубизм», «Цвет в супрематизме», «Назад к природе», «Форма делает форму». Ранние упражнения на тему «импрессионистического кубизма» относятся к 1967 г. Так, в работах «Дровосек», «Баба с граблями», сделанных в духе «Плотника» или «Уборки ржи» К. Малевича, изображены фигуры с раздутыми объемами, круглящимися контурами, в том же состоянии рабочей сосредоточенности, но импрессионистическое наложение красок лишает их присущей крестьянам Малевича тяжести, онтологичности. Иногда делал версии, как назидание. Так, «исправил» «Бурлаков» И. Репина, демонстрируя, как Репин, современник кубистов, должен был их написать. Прорабатывает стерлиговские мотивы, пишет натюрморты, стерлиговские по выбору предметов (фрукты, сосуды), и пейзажи (сады, водоемы, стога, деревянные строения), стилизуя их, превращая в кристаллические композиции. Началом 1980-х гг. датируются работы на стерлиговскую тему «разорванного пространства», «далекого как близкого», где в форму картины вписана другая форма: в прямоугольную — эллипсоидная, что иллюстрирует отсутствие постепенности, предуготовленности. А схематичные фигуры ангелов обозначают совмещение этого мира с миром иным. И этот и тот мир состоят из горизонтальных полос: И. Карасик называет эти работы «воспоминанием (или сном) о супрематизме»<sup>42</sup>, поэтическим образом супрематизма. В религиозной живописи художник также идет вслед за Стерлиговым: так, Троица вписана в зеленое растение или зеленое растение внутри себя содержит Троицу. Сама религиозность для Зубкова предстает частью методологии. Стерлиговский постулат об очищении как условии работы художника не усложненный, как у учителя, присутствием абсурда, но, напротив, соединенный с методологической логикой, претворяется в умиротворенность. Если в живописи Стерлигова есть ощущение таящегося в действительности рая, то у Зубкова мир в целом бесконфликтен. (Характерно, что, поставив себе задачу откликнуться на трагедию 11 сентября в Нью-Йорке, художник решает ее просто введением черного цвета, внешнего раскола). Из теоретических идей Стерлигова он наиболее погружен в проблему «окружающей геометрии». Задача, им решаемая, — геометризация пространства между предметами, «приведение геометрии окружения и геометрии предметных форм к равнозначности». В 1990-х гг. художник сформировал более индивидуальную и простую манеру, прямо соотносимую с его педагогической деятельностью и призванную доходчиво иллюстрировать любимый постулат: «Форма делает форму» — его вывод из «окружающей геометрии». Главную роль играют просветы, наложения, касания, столкновения, взаимопроникновение форм. Нерасчлененный силуэт, большая, плоскостная форма создает форму, с ней сопрягающуюся. Иногда это коллаж: формы вырезаются из бумаги. В живописи края форм растворены, белые отдельные мазки мастихином по всему пространству заставляют поверхность мерцать и усиливают мягкость, похожую на мягкость птичьего оперения, рыхлого ковра. Ясная, простая логика построения, безмятежность этих работ уводит из стерлиговского переусложненного умственного пространства.

**Иванов** Игорь Васильевич (1934, Ленинград – 2017, Санкт-Петербург ). Отец — инженер, мать — домохозяйка. Окончил электротехнический факультет Ленинградского института киноинженеров по специальности архитектурная акустика (1957). Работал три года младшим научным сотрудником в НИИ метрологии им. Д. И. Менделеева, позже преподавал рисование в ДПШ. Входил в ТЭИИ.

---

<sup>42</sup> Карасик И. [Без названия] // Геннадий Зубков: Живопись: «Импрессионизм сегодня». СПб., 1994. С. 17.

Живописи учился в различных студиях, затем самостоятельно. В 1958 г. пришел в ДК им. В. П. Капранова, в студию, руководимую *О. Сидлиным*, где оставался до 1965 г. Усвоил школу Сидлина с ее сосредоточенностью на тайнах живописности. Однако на фоне сидлинцев его живопись более динамична и экспрессивна. Среди учеников Сидлина Иванов оказался, пожалуй, самым независимым: в отличие от учителя, отвергавшего вместе с литературностью и «переживательностью» всякую психологию и всякий интерес к чему-либо кроме самой живописи, он мыслит искусство как познание действительности и определяет художника качеством его взаимодействия с предметом. Не менее чем на изобразительных средствах, он сосредоточен на изображаемом объекте. Но есть некоторое соответствие между сидлинским погружением в «психофизику» живописных средств и тем срезом реальности, который особенно занимает художника. В его интересах, возможно, отразилось связанное с естествознанием, с физикой образование. Его внимание направлено на первичную реальность, на естественную жизнь, на протекание природных процессов. В своей сосредоточенности он вырабатывает способность воспринимать природные колебания, недоступные обычному глазу. Он воспроизводит эти явления на полотне соответственно силе своего ощущения — сгущенными, укрупненными. Интенсивность восприятия, способность не столько рефлексировать посредством заложенных в разуме схем, сколько чувственно жить, изменяться вместе с объектом, создают единство природного и психического, единство познания и самопознания. Интенсивность восприятия определяет выбор объекта: художник чуток к жизни неприметной, скрытой, беззвучной. Это свойство, а также вынесенная из студии Сидлина «лабораторность» подхода к предметным постановкам демонстрируется в цикле «Мятая бумага». Увеличенный, монументализированный, занимающий весь холст скомканный лист предстает как горные отроги, как каменный цветок, как гигантский самоцвет. Игра изгибов, граней, углов, теплых и холодных теней в бесчисленных складках являют орнамент, созданный одной случайностью, без расчета, без предустановленных правил гармонии. Здесь преизбыточной роскошью самой действительности он напоминает М. Врубеля. При такой способности одрагоценивать натуру, художника притягивают предметы неброские и неживые. Он долго предпочитал живым цветам — засохшие. На полотне живое и неживое неразличимы: он пишет не плоть, а уплотненный рефлекс, сгущенный свет. Есть своя жизнь в его букетах засохших цветов, есть движение в самом их изобилии, в пересекающих пышную барочную массу диагоналях. Их приглушенное, тонкое многоцветие — словно поблекший гобелен, вышивка — скорее уютно. Не цветы — инобытие в искусстве. Но в 1990-е гг. появляется интерес к живым цветам, к их жизни в атмосфере. Это цветы-гиганты, их цветение как огромное событие, неимоверной силы цветовой и световой взрыв. Художник пишет их еще цветущими на клумбе, запрокинутыми, влажными, иногда на фоне темного облака, иногда в темноте. Тут происходит свойственный Иванову «сдвиг жанра»: натюрморт переходит в увеличенный фрагмент пейзажа. Характерная для художника композиция — словно выхваченный под углом кадр — асимметричный, незамкнутый кусок природы. Путаница веток с просветами воздуха, ветки со снегом, кусок завалившейся ограды, сваленные на снегу бревна, неразборчивое сплетение корней, поросль травы у дороги — у него довольно средств, чтобы сделать это захватывающим зрелищем, не прибегая ни к упорядоченности, ни к контрастам. Его красота не классична, в его пейзажах нет архитектоники, как нет иерархии в его мире, где «сущность не концентрируется — она разлита», жизнью полна любая капля. Есть у Иванова и обычные ландшафты — с полем, лесом, водой и небом. Но важен не строй пространства, а его насыщенность влагой, световыми потоками. Важно качество рефлексов, назревание света в сумраке. Переходные состояния преобладают: талый снег с грязью, граница воды и суши, пни, лесоповал. Иней с его способностью заключать в своей белизне все краски, белизна берез в сером сумраке, отражающая падающий свет. Заснеженный лес лунной ночью или в пасмурный день. Яркий солнечный свет исключение: он слишком резок, он не дает такой игры нюансов, богатства тончайших переходов. И средством служит не ограничивающая предмет линия, а мерцающее пятно; не плоскости, а объемы. И в городском пространстве, в линейном, плоскостном городе Иванов ищет и находит объемы: купола и скульптуру «Державного Петербурга» (его серия), тоже кадрированную, взятую в сложном ракурсе, запрокинутую и под углом — как бы проплывающую над головой. В изображенной им скульптуре нет статуарности, нет

оцепенения — она живая. В Летнем саду он пишет скульптуру среди деревьев, тела среди деревьев. Скульптуру среди природы — матвеевских мальчиков — художник находит в крымском парке. Так, не отрываясь от природы, он вновь воспроизводит вечный рай художников — обнаженное тело в ландшафте, человека вне его бытового и социального проклятия. И в тех редких случаях, когда Иванов пишет живую натуру, он пишет тела среди природы, обнаженными, часто в сложном движении.

Грань между живым и неживым, тема тихой жизни, мнимой жизни нашла свое наиболее полное выражение еще в одном «сдвинутом» жанре — в изображении кукол. Кукла — прежде всего пластический объект, в котором есть многое из того, что он любит писать: облитый светом шар головы, запутанные структуры — складки смятого платица, подробности нарядов и причесок, странные позы и странные композиции из сваленных в беспорядке кукол. Но кроме того, кукла сама по себе, по своему смыслу представляет собой объект, обладающий мнимой жизнью и провоцирующий сильную атавистическую эмоциональную реакцию. Оживление куклы воспринимается иначе, чем одухотворение любого иного предмета, часто оно шокирует зрителя, так же как если бы ожил труп. Огромность массива работ на эту тему позволяет проследить логику: одушевленность куклы — не заданное условие, не ее свойство как фабричного предмета. Она способна постепенно пропитываться жизнью, приобретать душу в атмосфере душевности, в ауре ребенка. Психическое подобно физическому излучению распространяется в среде. Но эта кукольная жизнь не означает ее уподобления человеку. Кукла не символизирует человека, не передразнивает его. Кукла Иванова не повторяет уже сыгранные в истории культуры XX в. амплуа — она не обижена своей тряпичной природой, напротив, ее непригодные к движению конечности, невозможность действия и воздействия подчеркивают полноту беззвучного бытия. Насыщенная жизнью до краев, кукла, по утверждению художника, находится в состоянии «тихого экстаза». И если искать тут метафору, то это скорее метафора бытия самого искусства с его свойством насыщаться жизнью и невозможностью в ней действовать. В этом смысле занятие искусством — это своего рода игра в куклы. И Иванов играет с куклой, играет в жанры, уже несуществующие: психологический портрет, парадный портрет, жанровая сцена и прочее. Тихой углубленной жизни соответствует его «музейное письмо» с тонкими лессировками. И вместе с музейной добротностью его картина обладает свойством, сближающим ее с природным явлением: у нее есть состояние. С изменением освещения она меняется, из сизо-серой или железно-серой становится перламутровой, жемчужной или сверкает многоцветием. Тонкие подробности, сближенные тона, сложный цвет в одном мазке, само направление мазка — все это создает напряженную, но внешне неактивную жизнь холста. В ленинградском неофициальном искусстве, где преобладают ударные средства, обобщенность и знаковость изображения, Иванов уникален, как поэт рефлексов и «психофизических» состояний, всепроницающей изменчивой жизни.

**Иванов** Михаил Константинович (р. 1944, Ленинград). Родители — инженеры. Живописью занимался во Дворце пионеров у С. Левина, затем в СХШ. Учился с перерывами на факультете истории и теории искусства ИнЖСА им. И. Е. Репина (1962—1978). Работал сторожем, кочегаром, плавал матросом на шаландах. В 1980-е гг. — иконописец, работал для церкви. В 1990—2000-е гг. — преподаватель истории искусства в школе при Институте богословия и философии. Организовывал выставки, написал ряд статей о неофициальном изобразительном искусстве. Входил в ТЭИИ.

До 1969 г. занимался графикой, которую сам определяет как «социально-гротесковую», выражавшую, «метафизическое отвращение к миру». В 1969 г. принял крещение. Его взгляд на православие прежде всего как на культурную традицию, в русле которой должна выстраивать себя личность, надолго определяет проблематику его творчества. Безусловным ориентиром становится икона с ее упорядоченным, свехличным строем, с ее четкой семантикой. Задача светского художника, по мнению Иванова, — не копировать, не подражать, но «идти навстречу иконе». Этот путь состоит в преодолении субъективного произвола, в насыщении своего творчества универсальным смыслом, сакральной значимостью. На этом пути художник должен опираться на традицию, так как в светском искусстве именно в традиции отстаивается упорядоченное, свехличное. Между тем традиция, им избранная, — это русский пластический авангард, в лице, прежде всего, Малевича. Именно в этой традиции были

предприняты наиболее серьезные попытки возрождения религиозной живописи. Религиозная проблематика Иванова — это путь к Высшему, восхождение, соединение земного и небесного. Его раннее понимание этого пути запечатлели символические портреты начала 1970-х гг.: твердые, отрешенные, суровые, сосредоточенные лица — жесткость неопитства, решимость превзойти себя; отказ от хаотического, текучего — от неупорядоченной эмоции — ради концентрации на отстоявшемся, уплотненном до формулы смысле. Художник ищет пластическое выражение смысловой формулы. Человеческая фигура подвергается геометризации, которая у Иванова служит сокрытию, утаиванию любых ее свойств. Фигура заключается в одноцветные ровно окрашенные плоскости как в панцирь, как в футляр. Пустой супрематический овал лица также вставлен в более крупную форму, абстрактную или опредмеченную (головной убор), и таким образом «единичное вписывается во всеобщее». Иногда в геометрическую форму, как в саркофаг, помещена вся фигура. В 1970-е гг. Иванов создает огромное количество однофигурных композиций. Фигура дана в позе предстояния, в ее грудь, в пересечение прижатых к туловищу рук вписана чаша. Суровость изображения заставляет видеть в чаше символ жертвы. Но не столь важна трактовка символа, сколь то, что символ, культурная матрица — нечто универсальное, архаическое, сакральное — мыслится сердцевинной личности, ее душой. Из компонентов, составляющих культуру, состоит и душа. Позже Иванов найдет подтверждение своему миропониманию в юнговской теории архетипов, где психическое, культурное, всеобщее и религиозное отождествляются. Другой найденной Ивановым формулой является фигура с домом, изображенным на уровне пояса. Она не столь сурова: склоненный овал (малевичевский «религиозный поворот головы») наделен безличными чертами. В некоторых вариантах у фигуры появляются крылья: дом держит ангел. Как бы ни толковался символ — семейный очаг, родина, конфессия, — он во всех случаях обозначает земное жизнеустройство, успокоительно заключенное в небесном. Формулу соединения земного и небесного Иванов ищет и в своих «Пирах», где основывается на понимании совместной трапезы как священного, отмеченного присутствием Божества собрания. Узнаваемым прообразом картины является рублевская «Троица». Та же композиция (в вариантах 1970-х гг. было три фигуры), на столе та же чаша, над центральной фигурой во многих вариантах появляется ветвь Мамврийского дуба. Это «пир духа»: праздник умиротворения и примирения, он соединяет избранников, рыцарей-монахов, удлиненные тела которых скрыты под доспехами, хитонами, рясами или просто составлены из треугольников и трапеций.

Однако после десятилетия занятий иконописью художник осознает живопись как принципиально иное по своей сущности и задачам, нежели икона, искусство. В 1990-е гг. он пытается ввести в свою живопись отринутую полноту жизни. Это выразилось в появлении среди пирующих обнаженных фигур. В «Пире» 1995 г. у нижнего края картины объемная янтарно светящаяся нагая девочка-подросток, напротив — громадная, уплощенная, закутанная женская фигура, вверху по диагонали — схематично обозначенный младенец на троне. Художник пытается примирить схему, геометрию и теплую плоть, христианскую символику и прелесть нагого тела. Вместо прежней рациональности тут появляется таинственность метафизической живописи, вместо «дневного» — «ночное» сознание. То же чувство вызывают и загадочные, снопоподобные натюрморты этих лет: предметы на столе, поставленном в голой степи, под плотным, интенсивно закрашенным небом. Набор твердых или отвердевших вещей — раковина, ступка с пестиком, сухие цветы, сухой хлеб — и тут говорят о стремлении к прочному, «архетипическому», однако эти жесткие предметы, словно для того, чтобы проиллюстрировать фрейдистскую схоластику, принимают эротический вид — раковина как вагина и пестик как пенис. Загадочность работ 1990-х гг. свидетельствует о кризисе установки на рациональность, ясность, порядок. Есть смысловое противоречие в самом пути художника: противоречие между ортодоксальной религией, с которой он стремился слить жизнь и творчество, и его художественным методом, для ортодоксии неприемлемым. Другой гранью того же противоречия является его видение идеального художника как глубоко укорененного в традиции, благолепного, эпического, сделавшего себя инструментом всеобщего, и реальной неукорененностью художника-нонконформиста, освободившего себя от Большого стиля эпохи, самостоятельно выбирающего судьбу и творческий метод. В конце 1990-х гг. — 2000-е гг. художник

ищет выхода из кризиса в обращении к натуре — создает серию городских пейзажей и портретов.

**Иванова** Юлия Николаевна (р. 1944, с. Ленинск, Ленинский район, Хабаровский край, Еврейская автономная обл., в эвакуации-2019, Санкт-Петербург). Родители — служащие. В 1947—1957 гг. семья жила в Печорах, с 1957 г. — в г. Гатчина Ленинградской обл. Окончила Ленинградский техникум зеленого строительства (1962) и факультет проектирования интерьера ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1977). Работала садовником в Гатчинском парке, техником-архитектором в Ленжилпроекте, архитектором по интерьерам на заводе «Электроприбор», преподавала в детской изостудии подросткового клуба «Тимуровец». Входила в ТЭИИ.

В начале 1970-х гг. два года училась у *С. Россина*. Считая недопустимым подражать учителю, надолго сосредоточилась на натюрморте — не характерном для Россина жанре. Художница приводит предметы — сосуды, плоды, гитару — к обобщенной плоской форме, данной силуэтом или непрерывным контуром, цвет ограничивает черным, белом и красном. Предстают не материальные, осязаемые вещи, но скорее их архетипы. Большая, нерасчлененная форма, сами предметы, превосходящие размерами свои прототипы, отодвинутые от зрителя как бы к горизонту, — все это вместе с плоскостностью, скупым, протекающим или обобщенным цветом делает камерный жанр монументальным. Эти суровые, прочно построенные работы обладают активностью в пространстве интерьера. Художница подчеркивает влияние на свою живопись архитектуры, пространственного мышления, усвоенного в техникуме и училище. Есть композиции более дробные, близкие к кубистическим, когда все пространство холста занято пересекающимися формами, в них на первое место выходит задача архитектоники. Однако холодный рационализм анализа форм и закономерностей их сочетаний постепенно теснится потребностью в выразительности, в соответствии внутреннему импульсу, что особенно ощущается в нервно пульсирующей линии. Понятие вещи переходит в ее переживание. И вот натюрморт становится менее архитектурным, в него вторгаются эмоционально значимые, опровергающие название жанра объекты — растения и животные. Собака в натюрморте, интимная как детская игрушка, экспрессивна в своей упрощенности, она не сводится к обобщенной форме, необходимыми оказываются мелкие, но важные детали: кроткие глаза, острые когти. И уже явно экспрессивны городской пейзаж и автопортрет. Тут сказалась близость к россинской заостренной выразительности. В пейзаже акцентированы громадность брандмауэров, крутизна мостов над каналами, агрессивность голых ветвей деревьев. Пространство загромождено, раскачивающиеся дома растут прямо из воды. В итоге создается ощущение трудности, тревожности и неустойчивости существования. Город также утеплен животными — каменными львами, живыми собаками. В автопортретах длинные прямые линии, как шрамы, безжалостно прорезают лицо, остра психологическая характеристика. Во всем есть неуют, аскетизм, бескомпромиссность, ранимость и вызов. Пишет стихи.

**Календарев** Юрий Ашеревич (р. 1947, Ленинград). Родители — врачи. Учился в Ленинградском институте авиационного приборостроения (1963—1967), параллельно ходил в студию скульптуры при Доме учителя. В 1970—1972 гг. учился на факультете монументальной скульптуры в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. С 1973 г. работал каменотесом на заводе Монументскульптуры. Преподавал иврит. Входил в группу «Алеф». В 1975 г. эмигрировал в Израиль. С 1979 г. обосновался в Италии, на каменоломне в Карраре. В России делал скульптуры преимущественно абстрактные, с текучими формами, иногда с намеком на образ. Позднее творчество концептуально, его работы скорее можно отнести к лэнд-арту, где используется нерукотворная красота камня. Х. Герке пишет: «Все больше и больше Календарев сокращал вмешательство в природу камня, все чаще он оставлял камни почти такими, какими они были изначально, находя при этом новые выразительные возможности, перемещая их в пространстве, каждый раз по-новому компоуя и оформляя их, создавая из них квазиприродные ландшафты и, с их помощью, совсем в духе традиций древних каменных сооружений, делал акцент на участках, имеющих особое значение»<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Перевод статьи, помещенной в кн.: Project for Kilian. Ministry of Culture and Education of Schleswig-Holstein (Germany), 1995.

И еще: «Его завораживает историческое значение местности, забытые достоинства которой он извлекает на свет и поднимает до уровня сознания путем расставления художественных акцентов»<sup>44</sup>. Далее к исторически нагруженному инвайронменту (созданию среды) Календарев присоединил звук, цвет, он включает в свои проекты расстояние, смену времен года, изменения, происходящие в растительном мире, время суток. Таков его «антипамятник», сконструированный внутри остатков базы немецких подводных лодок в Киле. На заднюю стену бывшего бункера с помощью светового луча проецируются названия кораблей и подлодок, потопленных на Балтике во время войны, имена погибших моряков и т. д.; луч голубого света на поверхности моря периодически превращается в восходящую волну, напоминающую пузырь, появляющийся в момент гибели подводной лодки; «кровоное» пятно в виде красного света присутствует в течение нескольких мгновений вместе с голубым. Другой частью композиции является литая плита черного чугуна с текстами.

В своих проектах художник использует дерево, золото, хлеб, запахи. Создал инсталляцию «10 звучащих плит» в память обо всех затонувших на подводных лодках — скульптура вибрирует, издает звук.

**Кернер** Татьяна Семеновна (1941, г. Сталинград, в эвакуации — 1973, Ленинград). Росла без отца, мать — инженер. После войны семья вернулась в Ленинград. Училась в СХШ (1955—1959). Окончила постановочный факультет ЛГИТМИК им. Н. К. Черкасова (1964). Около года работала театральным художником в Красноярске. Вернувшись в Ленинград, некоторое время была художником на киностудии «Леннаучфильм», затем вела кружок эстампов в Доме пионеров. Позже работала в «Спецтрансе» матросом по очистке водных путей на баржах-«грязнухах» и на «топляке». Считается, что первая из художников и литераторов стала работать кочегаром. Погибла, выбросившись из окна.

На раннее творчество Кернер предположительно повлиял *О. Целков* — его гротесково-монументальный примитивизм — и, возможно, *Э. Зеленин* (одно время бывший ее мужем) с его интенсивными фактурами. Уже на рубеже 1960-х гг. вырабатывается жесткая, уверенная манера, возникает обобщенная форма. Монументально воссозданные обыкновенные вещи, например, укрупненные листья, фактурно вылепленные разрезы овощей, словно таинственные живые существа, превращают обыкновенный огород в джунгли, в фантазмагорию. Растительный мир, всегда обильный, то монументализированный, то бесформенный, текучий, возникает на протяжении всего творческого пути: девушки, дети, старухи в высоких травах; влюбленные в лесу, в цветах. Тела обычно сведены к знаку или резко деформированы.

К числу наиболее увлекавших ее художников относились А. Руссо и М. Шагал. Как и им, Кернер присуща своя поэтическая мифология, которую населяют девушки, цветы, птицы. Обобщения, мировоззренческие формулы сопрягаются с напряженной эмоциональностью. Обучение в театральном — опыт работы с различными культурными рядами — придает «постановочность» ее холстам, усиливает в них образное и символическое, умение передать категорию. Одна из таких категорий — остро переживаемая и остро выраженная женственность. Женское начало как бескостное, слепое (глаза часто лишены зрачков), безвольно-мечтательное возникает в ряде работ. Явно извлеченная из глубины собственного существа, женственность подается не по-женски жестко и беспощадно, этот контраст сообщает ее образам особую остроту. Свои олицетворения женского художница лишает красоты, чувственной привлекательности, даже когда изображает эротическое ожидание. Тело в картине «Девушка с цветком» (1962), словно грубо слеплено из гипса, серого, лишь чуть-чуть отливающего розовым цветом; оно ассиметрично, безжалостно деформировано, с сильно укороченной правой и удлиненной левой рукой. Наряду с символическими, литературными, сказочными мотивами, художница обращается к натурным впечатлениям: к городским задворкам, к пролетариям — и как к гротескным, и как к трагическим персонажам. В картине «Завтрак рабочих» (1963) предстают две психологически глубоко разработанные фигуры, погруженные в свой внутренний мир, в свою боль. Полное погружение в себя — наиболее частое состояние ее персонажей. Так, в композиции «Мужчина и женщина» изображены две скульптурно вылепленные нагие, но уже внутренне разьединенные фигуры любовников. Или в картине «Танцующий» представлена только голова, лицо в момент самопогруженности — танец как глубоко

---

<sup>44</sup> Там же.

внутреннее состояние. Собственные внутренние переживания художницы, ищущие выхода, наряду с сильнейшей способностью проникаться чужой болью и ее выражать, служит почвой ее экспрессионизма. Образцом пронзительной экспрессии является изображение старости. Кернер создала образы огромной обобщающей силы: старуха на дороге, понимаемой как жизненный путь, старик на последней ступени «лестницы жизни». У старости тепло и тело израсходованы, остается только маленький бесформенный комок плоти и огромное остывшее, мертвеющее лицо. Есть старуха со съехавшим на сторону лицом, все еще готовая взлететь к птицам вместе с надутым ветром простыней. Есть моющая пол старуха-уборщица, по которой ходят ногами.

Во второй половине 1960-х гг. художница все острее ощущает жизнь как катастрофу и реальность как фантазмагорию. Люди превращаются в получудовищ, заимствуя животные или машинные части. Во время работы Кернер на шаландах в ее графике появляется пролетарий, соединяющий в себе человека и машину. В свою очередь машины, которые художница в это же время стала изображать, оказываются живыми существами: ковш экскаватора становится клешней. В небе летают гибриды человека и насекомого. Элементы сюрреализма в ее живописи и графике — это фантазия и метафора, в том числе юмористическая. В поздних работах, возможно сделанных под натиском болезненных состояний, образы кажутся видениями, галлюцинациями, иногда появляется цветовой диссонанс, при всем этом они не теряют своей силы. Относительное успокоение, примирение художница по-прежнему находит в природе: в цикле пейзажей — залив, тоже беспокойный, вздыбленный, но розовеющий и прекрасный.

**Кириллова** Ия Алексеевна (р. 1928, Ленинград). Отец — журналист, репрессирован в 1934 г. после убийства С. Кирова, погиб в ссылке; мать — учительница русского языка и литературы, последовала с детьми за мужем на Енисей. Во время войны будущая художница жила на родине отца в деревне в Горьковской обл., где еще сохранился богатый изобразительный фольклор, что сильно сказалось на ее мировоззрении и творчестве. В 1945 г. вернулась в Ленинград. Занималась живописью в изостудии Дворца пионеров у С. Левина. Окончила живописный факультет ЛХУ им. В. А. Серова (1952). В училище познакомилась с Л. Каценельсоном, сыгравшим роль в ее художественном образовании, дружба с ним длилась до его смерти. Работала художником в Лениздате. Входила в ТЭИИ, в группу «Митьки».

Собственный стиль был сформирован к середине 1970-х гг., он решает задачу слияния глубоких пластов прошлого с современным художественным видением. Кириллова отмечает сильное впечатление, произведенное *М. Шемякиным*, соединением в его работах ретроспекции с неакадемическим рисунком. На основе одного из ходов раннего Шемякина, использованного им в «Галантных сценах» (созданных под влиянием в том числе и городецкой живописи), Кириллова, по собственной формулировке, выработала свой «канон». Это изображение фигуры с непропорционально маленькой головой, увеличенным торсом и низкой талией, к чему художница добавляет низко расположенные кукольные ручки. Сам способ деформации представляет собой синтез впечатлений от доакадемического русского искусства, уже светского, но сохранившего приметы иконописи. Другой составляющей стиля, а так же средством приобщения к традиции явился художественный фольклор. В ее работах можно найти множество аллюзий, парафраз декоративно-прикладного искусства — декора деревянной архитектуры, вятской игрушки и особенно печатного пряника. Одно время ее картины утяжеляются, балансируя на грани собственно станковой картины и изделия, вещи. Они принимают сходство то с драгоценным шитьем, то с украшением на торте. Последнее обыграно и усилено в ее поздних сериях, сделанных гуашью. Многие гуаши подписаны «Э. Т.» (эскиз торта). Собственное направление художница определила как «тортизм» — исследование торта как пластического объекта — принципов композиции, цветовой гаммы<sup>45</sup>. При этом в ее работах есть далекая от прикладного искусства изощренность. В ее художественной «кухне» все сложно приготовлено: цвет, фактура, способ деформации, построение картинной плоскости. Цвет приглушен, яркие краски присутствуют лишь в виде искрения. Напряжение создается контрастами тоновыми, венчаемыми в некоторых работах черными фонами, белыми ручками и головами. Цвет предстает в чисто эстетической функции: в изысканной красоте сочетаний. Гамма уместается в основном в границах легкого

---

<sup>45</sup> См.: Ия Кириллова. СПб.: Чистый лист, 2000. С. [3].

фиолетово-розового, фиолетово-синего, коричнево-серого, но с огромным количеством оттенков, тонких градаций. Краска, накладываясь плотным, пастозным слоем, материализуется и переходит в рельефную лепку: выдавливается в виде жгутиков, представляя собой овеществленный штрих, завиток. Фактура активна и разнообразна: наклейки из мятой фольги, толченого стекла елочных игрушек, слюды, кружева — все это усиливает колористическую роскошь и соотносится с вкраплением резьбы, драгоценностей на окладах икон, с насыщенностью, многозвучием и мерцанием храмового интерьера.

Тема и пафос ее работ — эстетизм материальной культуры. Именно продуктами культуры являются ее «Дамы», «Барыни», «Маркизы», персонажи ее «Зимних праздников», «Прогулок». Воспроизводится наряд и какой-либо аксессуар — карета, канделябр, вазон. Уклончивость, нелюбовь к лобовому, броскому, уклончивость, склонность скорее намекать, чем подчеркивать, придают некую смутную, таинственную жизнь ее символическим фигурам. В них нет застылости, нет правильных форм, их очерчивают прихотливо изогнутые линии. И сам способ деформации, рисунок-канон, т. е. то, что избрано в качестве объективной, неподвижной опоры, предстает как нечто своевольное, алогичное и немного комичное. Есть в ее изящных персонажах нечто капризное, праздное и праздничное, в своем бездействии и изнеженности упорное — как тайный противовес идеологизированному официозу, как «тайная свобода». Словно выплывающие из сумрака и мерцания, слегка накрененные, асимметричные, лишённые объема и опоры под крохотными ножками, с неразличимыми чертами лица, распадающиеся на пятна и узоры, эти фигуры — призраки, олицетворяющие прошлое. Но материальная вещность картины заставляет пережить эти видения как нечто несокрушимое. В них прочность возвращающегося ежегодно праздника, который, сопровождаясь мишурой, несет в себе непреходящее. Сложно найденной гармонии изобразительных средств соответствует гармония смысла: не ностальгическая греза, не наркотическое бегство в прошлое, но убежденность в его спасительном пребывании в настоящем. Характерно, что к персонажам прошлого художница присоединила «Звезд джаза» и «Рок-звезд», найдя в этих сформированных современной культурой дивах родственную себе стихию костюмированности, праздника, бунта и демонстративного легкомыслия.

**Клевер** (Клеверов) Валерий Иванович ( 1939, г. Энгельс – 2013, Лос-Анджелес, США). Из семьи военного летчика. Детство провел в Борисоглебске. В восемнадцать лет приехал в Ленинград. Какое-то неустановленное время учился в ИнЖСА им. И. Е. Репина, так же в ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой и в ЛГУ на факультете журналистики. Работал грузчиком на овощебазе, художником-оформителем, вырезал по дереву, делал керамику для интерьеров кафе и ресторанов. Утверждал, что художником может быть всякий, побудил к занятиям живописью *Б. Кошелухова, И. Тихомирову*. В 1977 г. эмигрировал, жил в США, в 1986 г. вернулся в Ленинград, но, прожив несколько месяцев, опять уехал в Лос-Анджелес.

Работы, сделанные в России, узнаются скорее по предметному ряду, чем по манере. Так, его живописные, пастозные, темные натюрморты обычно включали самовар. В пейзажах, написанных отдельными мазками, наиболее светлых по колориту и по состоянию его создания, непременно присутствует церквушка, заснеженная, иногда осевшая, разваливающаяся. Самовар и церковь вычлененные, в качестве символа фигурируют в мрачных «сюрреалистических» работах в ряду многочисленных знаковых предметов — армейских ремней, ножей, цепей, деревянных лестниц, патефонов, чайников, черепов, а также христианской и советской символики. Он называл свои композиции 1970-х гг. «сюрреалистическими». Но хотя в них наличествуют признаки сюрреалистической практики — перетекание тел в нечто иное, соединение человеческих органов и архитектурных строений, — они воспроизводят не внутреннюю сновидную реальность, а содержат зашифрованное или прямое указание на внешнюю, социальную. Это комбинации несоединимых в физической действительности, но присутствующих в мышлении и речи элементов, ассоциативный ряд или словесная метафора, представленная визуально: зверь, сидящий в человеке, вылезает из живота; «пустая голова» или ее заполнение: в голове мужчины — женщина и штопор, позже — голосующая рука вместо головы. Стилистически эти композиции частично восходят к Пикассо кубистического периода, расчленившего целое на части, которые можно перегруппировать и составить композицию, но встречаются и вялые, клубящиеся, как у

Дали формы; то и другое соединялось в одной работе. Художник комбинирует геометризированные прямолинейные формы с биологическими — например, купол с ухом. Что до социального содержания, то его важность с течением лет усиливается: Клевер приходит к сатире и прямой политической карикатуре. Работы этого рода сделаны очевидно в эмиграции, но датированы 1960-ми, 1970-ми гг.<sup>46</sup>. Это более структурированные, плотно сбитые композиции из одной, двух, трех фигур. В них появляется не характерный для 1970-х гг. яркий (часто алый) декоративный цвет. Основная идея — отождествление советского с абсолютным злом, сатанинская подмена советским православного религиозного. В графических сериях начала 1980-х гг. заметна стилистическая связь с оформительской практикой художника — с облегченным модернизмом советского публичного убранства 1960-х — 1970-х: компактная, плотная композиция, которая, если б не ее идея, представима на декоративном блюде или стене кафе. Контур аккуратно заполнен правильными однообразными элементами: кирпичной кладкой, брусчаткой, драпировкой, шахматной клеткой, змеиной, «драконьей» чешуей, что подчеркивает скучный, неиндивидуальный характер персонажей, сближает их с гадами или нечистой силой. Постоянно повторяющийся прием: включенная в композицию простая геометрическая фигура — данный в ракурсе квадрат или круг, восходящий к абстрактным формам в кубистических картинах. Эти абстрактные формы затем получают разнообразный конкретный смысл: превращаются в змею, глотающую свой хвост, разрисованную серпами и молотами, или в колючую проволоку. Что касается персонажей, то это чаще всего красноармейцы, красные командиры, вожди, а также драконы или дьявол с головами Ленина и Сталина, СССР в виде семиглавого змея, Троцкий с рогами, череп в буденовке с нимбом из колючей проволоки, Распятый, привязанный армейскими ремнями к кресту с надписью «КПСС». Во множестве серпы и молоты, флаги, звезды на погонах, советские лозунги. Женщины, излучающие садомазохистский эротизм, соединяют в себе агрессивную сексуальность и военизированность; их атрибуты — нож, наган на поясе, грубые сапоги, армейские ремни в самых неподходящих местах и призывно обнаженная ляжка между кружевным чулком и мини-юбкой. Соединение женского с советским — постоянный прием. В одной из работ живописно (почти в духе Р. Фалька), с чувством написанная обнаженная помещена на фоне знамени с серпом и молотом. Еще прием — изображение людей и ангелов с забинтованными лицами или телами. Есть формальные упражнения: реминисценции работ Пикассо — тела, распадающиеся на арматуру, «лоскутные» композиции, восходящие к его «Музыкантам».

**Ковальский** Сергей Викторович ( 1948, Ленинград- 2019, Санкт-Петербург) . Родители — топографы. Окончил Ленинградский топографический техникум (1969). Работал топографом (1967—1977), электромехаником, оператором ЭВМ, затем оператором котельной в ЛГУ, в ТЮЗе. В 1973 г. вместе с *Б. Митавским* и В. Богорадом создал группу «Инаки». В 1981 г. один из учредителей ТЭИИ, фактически его возглавлявший, взваливший на себя львиную долю организационной работы. Организатор выставок ТЭИИ; широкая позиция Ковальского определила их всеохватность. В 1983 г. вместе с *Е. Орловым* основал группу «Пятая четверть». В 1990 г. вместе с *Ю. Рыбаковым* и *Е. Орловым* учредил официальный профессиональный союз художников-нонконформистов — Гуманитарный фонд (с 1994 г. — Товарищество) «Свободная культура». С 1994 г. — его директор, потом президент. В 1998 г. один из учредителей Музея нонконформистского искусства.

Начало занятий изобразительным искусством датирует концом 1960-х гг. Ориентировался на русский авангард, называя своими учителями В. Кандинского, К. Малевича, А. Родченко, Э. Лисицкого. В понимании механизма действия и роли искусства заметно влияние сюрреалистической доктрины, считал, что его работы должны производить шоковое воздействие, освобождая тем самым подсознание, — в этом видел орудие против господствующей идеологии. В работах конца 1970-х — 1980-х гг. в абстрактном пространстве взвешены или находятся в полете материальные, но неопознаваемые объекты, как правило, объемные, твердые, складчатые, освещенные одновременно разными источниками света. Идентифицируется исходное техногенное происхождение; иногда их беспорядочное нагромождение напоминает свалку отходов производства,

---

<sup>46</sup> А. Сушко свидетельствует, что уже в 1970-е гг. «даты на картинах стояли лет на 5—10 до их создания» (см.: Сушко А. Художник из страны загадочных 70-х. СПб.: РНК «Культура», 2000).

иногда картина кажется инопланетным пейзажем. Но если судить по названиям, эти работы призваны ассоциативно обозначить некие динамические состояния. Большинство из них — попытка дать зримый эквивалент музыки, преимущественно джазовой, причем в конкретном исполнении, например каждого музыканта трио «Г-Т-Ч».

В середине 1980-х гг. подключает свое словесное творчество, начинает играть роль вставленный в картину слоган — и как часть композиции, и как содержание. Текст выступает не в качестве дополнения или комментария изображения, но, напротив, изображение становится аналогом текста. Далее пространство уплощается, некоторые работы в своей четкости приближаются к плакату, в чем более прямо выразилась личность Ковальского — последовательного борца-практика, все воспринимающего через категорию борьбы. Вначале работы этого рода имели присущий ему угрюмый колорит и мрачное содержание: «Нас могут подслушать», «Вдох воспрещен», «Опасная зона». Но в борьбе Ковальский оказался победителем, и колорит высветляется. Наряду с серьезной тематикой, такой, как проживаемый исторический момент, усиливается игровая нота, в какой-то мере всегда ему свойственная. Художник несколько отходит от своего аскетизма. Если в ранних работах он противопоставлял абсурд идеологической истерии, то теперь в его играх с советским фольклором абсурд сменяется юмором, иногда каламбуром (например, «рожки да ножки», где слово «рожки» фигурирует в двух значениях: как макаронное изделие, упаковка которого воспроизводится, и как то, что осталось от козлика, персонажа известной песенки). Используя коллаж, художник привносит разные легкомысленные материалы — например, ткани в цветочек. Арсенал средств расширился, в стилистике можно обнаружить элементы поп-арта, соц-арта, неопрIMITИВИЗМА в стиле «новых диких». В 1990-е — 2000-е гг. занимается также коллажем с использованием фотографий, объектом, инсталляциями, акциями, компьютерной графикой. В 1989 г. сформулировал концепцию «Параллелошар», определяющую творческий центр «Пушкинская-10» как самовоспроизводящийся и саморазвивающийся кинетический объект современной культуры. В 2003 г. свою технику назвал «контрколлажем», а направление, в котором работает «элементарным метареализмом или матаэлементализмом».

**Кожин** Александр Феодосьевич (р. 1949, Архангельск). Отец — морской офицер, мать — учительница. Окончил в Ленинграде СХШ (1968) и живописный факультет ИнЖСА им. И. Е. Репина (1974). После службы в армии три года жил в Тихвине, затем в Ленинграде, с 1983 г. — в Архангельске. Преподавал в кружке рисования и в художественной школе. С 1970 г. занимался под руководством *В. Стерлигова*. Создает абстрактные ритмические композиции, без верха и низа, иногда без центра, преимущественно почти белые или черно-белые с очень скупым использованием хроматических цветов. Вначале это были структуры, ассоциируемые с природным началом, мягкие, с отблесками и переливами. Позже художник переходит к геометрически правильным формам: картина разграфлена в клетку. Темой становится порядок. Появляется предмет — не как прототип, но как материал, средство. Картина постепенно материализуется, превращается в объект. Решетка, вначале изображаемая, позже заменяется реальной сеткой, сплетенной из веревок. Иногда материалом служит масса из бумаги, на которой изображены цифры. Решетки и цифры символизируют меру, количество. В этом можно видеть радикальный отказ от искусства как средства выражения, утверждение искусства как поиска идеального равновесия, достигаемого минимализацией, сокращенностью содержания. В некотором смысле творчество Кожина противоположно алогизму Стерлигова — как в утверждении идеальной механистической упорядоченности, так и в своей комфортности и респектабельности. Стерлиговским остается ощущение света.

**Козлов** Евгений Валентинович (псевдоним Е-Е; р. 1955, Ленинград). Отец — служащий, как любитель занимался художественной фотографией; мать — рабочая. С девятого класса учился в 190-й школе при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Работал монтировщиком сцены в ЛГИТМиК, художником-оформителем дворцово-паркового ансамбля Петродворца, затем Бронетанкового завода в Стрельне. Входил в группу «Новые художники», фотографировал их встречи и совместные акции. Фотография служила импульсом, отправной точкой и материалом для создания картины. Они подвергались многообразным воздействиям, процесс «трансформации фотографий начинался уже в момент проявления пленки, когда художник на отобранных кадрах процарапывал сырую

эмульсию негатива при помощи скальпеля и максимально остро отточенного цветного карандаша. Эти штриховки или контуры впоследствии появляются на фотоотпечатках как белые и черные линии-рисунки, подчеркивая, дополняя и видоизменяя фигуры и образы»<sup>47</sup>. Отпечатанные снимки разрисовывал всевозможными средствами. Разрисовывал и чужие фото, и иллюстрации в периодических изданиях. Создавал коллажи, сложные по составу: кроме фотографий, использовались вырезки из периодической печати, полоски цветной бумаги, старые письма, репродукции собственных картин. Границы между коллажем и живописной работой стерты: в коллажах присутствует живопись, в живописные работы вклеиваются фотографии. Сама картина, ее композиция словно восходит к коллажу: она свехнасыщена, сочетает в себе фигуративные и абстрактные элементы, орнамент, чертеж, текст, разнообразные графические знаки и символы как своего рода самостоятельные сущности. Фигуры могут быть даны в разном масштабе, исполнены как в фотореалистичной, так и в грубо схематичной, «дикой» манере. Все ярко, многоцветно, выражает дух современности, напоминает о комиксах, плакате, рекламе, граффити, телевидении, воспроизводит коллажность поп-культуры. Несмотря на присутствие расчлененных тел, кровь и пожары, в этих работах царит комфортное состояние. В других, не столь нагруженных, явно звучит его собственная нота, та, что выделяет Козлова на фоне «новых художников», – нота холодной элегантности, стильности, модности. Его интересовал дендизм и стилизм. В нем можно видеть выразителя той молодежной субкультуры начала 1980-х г., где устраивались вечеринки дендистов, где лица разрисовывались, где мужчины подводили глаза, красили губы, носили браслеты и серьги. Разрисовывание фотографий словно вырастает из разрисовывания лиц. Художник передает дух той субкультуры, ту загадочность, ту обольстительность, которую приобретает загримированное лицо. Преображение фотографии входило в его работу и над портретами музыкантов и художников. Он выбирал элементы фотографий, показавшиеся ему интересными – позу, жест, взгляд, мимику, положение рук или ног, изгиб тела. Это переносится в картину, остальное трансформировано, преобразено. В «Портрете Тимура Новикова с костяными руками» (1988) при физическом сходстве и психологической точности, создан образ «мага», сверхъестественного существа, одновременно живого и мертвого, явлен контраст и скрытое родство расквашенного лица и смерти, подмены лица и смерти. В реальности *Тимур* не раскрашивал лица, не носил фрака, но в картине загримированное лицо, дендизм в сочетании с костяными руками, ввалившимися щеками, под которыми угадываются очертания черепа, оказывается прозрением. С 1993 г. живет в ФРГ, в Берлине. На 55-й Венецианской бьеннале 2013 г. был выставлен его «Ленинградский альбом» – серия рисунков пером и чернилами или тушью, сопровождающихся текстами, как бы воспроизводящих эротические фантазии советского школьника, своеобразие которых составляет их встроенность в советский быт: пионерские галстуки, коммуналка, стилистика, вызывающая в памяти иллюстрации к пособиям по кройке и шитью. Они так же напоминают посвященную советской эпохе холодную графику Ильи Кабакова.

**Котельников** Олег Евгеньевич (р. 1958, Ленинград). Отец — рабочий, мать — инженер. В школе одноклассником был *Т. Новиков*. Окончил ЛХПТУ № 61 (1976?) по специальности реставратор. Работал сторожем, кочегаром, плотником, такелажником. Играл на гитаре, одно время состоял в рок-клубе со своей группой «НЧ/ВЧ». Входил в ТЭИИ, в группу «Новые художники». Испытал влияние *Б. Кошелюхова*, *О. Григорьева*, *Е. Юфита*, панк- и рок-культуры. В мировом искусстве выделяет Тулуз-Лотрека. Отмечает также влияние (через альбомы) западного неозкспрессионизма.

В конце 1970-х — начале 1980-х гг. занимался в основном графикой: свободные пейзажные зарисовки, серия «Коты»: экспрессивный, резкий, торопливый, рисунок. Добивался «попадания в чувство», слияния с внутренним состоянием — состоянием возбуждения, взвинченности. Расписал кухню в коммунальной квартире примитивизированным вариантом монументальной живописи, а позже покрыл рисунками все предметы в своей котельной. В 1984 г. выставил в ТЭИИ картину, написанную несмешанными красками, пастозно, без модуляций, имитировавшую грубое, хулиганское, подростковое рисование. Это вызвало взрыв движения «новых диких», лидером которого он стал. «Он многих лишил страха перед кисточкой», — говорил Р. Жигунов. В уже зародившийся неопрimitивизм, неоэкспрессионизм Котельников ввел сюжет, под влиянием Юфита — «страшный», стал писать пародийно-свирепые картины: бойни, сцены у зубного врача, гротескную ярость бескостных тел с акцентированным частоколом зубов. Яростно все, в том числе отношения мужнины и женщины, яростен сам процесс рисования. Так он выразил соответствие или ассоциативную связь духа свободы с духом разрушения, разбоя, жестокости. Ввел в живопись черный юмор. Сама «дикость» у Котельникова преувеличена, дана иронически, демонстративно несерьезна. Как выразился сам художник, он «имитировал состояние всеобщего созидательного разрушения», что оказалось пророческим — вскоре случилась перестройка и разрушилась страна. В этом стиле работал недолго. Делал различные анархические «жесты», используя уже готовые вещи в качестве основы. Пририсовал, как в комиксе, оленю на ковре облачко-звук, в чем и состояла работа над произведением, представленным на выставке. По написанному товарищем традиционному пейзажу пускает несущиеся черные свирепые фигурки. Использует разные печатные издания: его работа над «новой книгой», состояла в зачеркивании, заляпывании, вымарывании, заклеивании страниц и вклеивании обрывков бумаги. Как член группы «Новые художники» исповедует «всечество»: все — искусство, в нем все можно и нет ничего плохого. Ему присущ футуристический пафос веры в будущее, в то, что искусство нужно создавать быстро и легко. После того как движение «новых диких» сходит на нет, в начале 1990-х гг. создает серию камерно звучащих акварелей, где по немногим большим пятнам разбросаны миниатюрные рисунки пером и тушью — контраст нежной акварели и черных каракуль. В 1997 г. совместно с А. Медведевым осуществил квазигеографический проект «Север — Юг», эта ось, по его мысли, должна заменить в сознании привычную ось Запад — Восток. Символом его Юга стал пингвин, которого он без усталости изображал в разных видах. Пишет стихи.

**Кошелухов** Борис Николаевич (р. 1942, г. Златоуст, Челябинская обл.). Сирота с четырех месяцев, вырос в детском доме. Окончил железнодорожное училище, ездил по стране машинистом. С 1962 г. живет в Ленинграде. Два года проучился в Сангиге, какое-то время в 1-м медицинском институте им. академика И. П. Павлова. Работал шофером, диспетчером, монтером, грузчиком и пр. Интересовался философией. В 1977 г. основал и возглавил группу «Летопись». В 1978 г. женился на итальянке и уехал в Италию, но менее чем через год вернулся в Ленинград. Входил в ТЭИИ.

К занятиям изобразительным искусством впервые приступил в 1975 г., после того как В. Клевер сказал ему: «Ты тоже художник». Начал с ассамбляжей из предметов, найденных на помойке, затем стал писать маслом. Поскольку Кошелухов узнал, что он художник, еще не взяв в руки кисть, то первые же пробы понес на неофициальные выставки, предьявляя в качестве произведений искусства. Соответственно он отвергал значение профессиональных умений, живописной культуры, а заодно и критерий художественного качества. Вместо этого он делал акцент на особой личности художника, образец которой принялся воплощать. И хотя главной его сентенцией было: «Каждый человек — художник», но чтобы это реализовалось, нужно, по его мнению, во-первых, «проснуться», т. е. начать чувствовать, во-вторых, «прийти в столкновение с окружающим миром», с «буржуазностью», чему у Кошелухова служили длинные волосы и тщательно отретушированный «трусобный» вид. В этом облике он стал главным современным художником для завсегдаев «Сайгона», где лично ему варили необычайно крепкий кофе, служивший средством «пробуждения» и ставший неотъемлемой частью его имиджа. Пренебрежение ремеслом восполнялось одержимостью, ежедневным, вернее еженощным покрыванием холста краской. Его живопись 1970-х гг. — хаотичная, неряшливая, вязкая, со смешением грязных и ядовитых цветов — выплескивала неисчерпаемую моторную энергию. Считая излишним умение изображать, он провозглашает единственной

ценностью «выражение чувства» и причисляет себя к экспрессионистам. Творческий процесс мыслится как целиком стихийный и спонтанный («в идеале я бы полностью подавил сознание») и начинается с желания «испачкать холст». Случайное пятно, сочетание красок вызывают ассоциацию, возвращают к пережитому ощущению, которое и становится смыслом картины. Стимулы, вызывающие чувство, — обычно город и люди — воспроизводятся без конкретизации. Город — скученные, бесформенные, беспорядочные строения, часто тьма с вкраплением ярких полос: таинственно-живые «каменные джунгли». Люди, а точнее, в силу брутальности исполнения — рожи, также обладают живостью и некой элементарной одухотворенностью. Экзистенция — главная ценность для художника, в ней он видит всечеловеческое, вечное, то, что культура может только камуфлировать. В наиболее чистом виде она присутствует там, где природное и духовное слиты, где камень — еще живое существо. Поэтому он обращается к первобытности. Однако поскольку отказ от культуры происходит не ради высвобождения природного, звериного, но ради некой всепроникающей одухотворенности, то он приводит все-таки к культуре — к ее примитивным, экзотическим или архаическим формам. Физиономии в картинах Кошелухова все более напоминают лики языческих идолов или грубо сделанные ритуальные маски. В этом есть целостность: варварское отношение к живописной культуре соответствует варварству как смыслу картины. Следует заметить, что при этом в его изображениях нет кровожадности, агрессии, напротив, им присуща особая мягкость. Постепенно художник научился упорядочивать хаос, организовывать пространство холста, вначале с помощью ритма широких полос — следов мастихина. Верхний слой краски неплотен, словно имитирует облупившуюся местами стену, картины начала и середины 1980-х гг. напоминают доисторическую фреску плохой сохранности. Цвет очистился, развилось чувство колористической гармонии. Кошелухов находит свои собственные, редкие цветовые отношения. Выработалась манера. Делаясь все более рассудочной и абстрактной, она эволюционировала от, условно говоря, живописной к относительно графичной, плоскостной и конструктивной. И фигуры, и фон разбиваются на локально и ярко окрашенные плоскости, похожие на портняжную выкройку. Иногда фигура обозначается одной выпуклой или вогнутой плоскостью, иногда складывается из нескольких неправильных плоскостей, как из плохо пригнанных друг к другу деталей конструктора. Напоминая о позднем П. Пикассо, художник без конца демонстрирует, сколь мало нужно, чтобы фигура опознавалась как антропоморфная. Подчеркнуто произволен размер, место такого опознавательного знака — кружок глаза, гигантское ухо — может возникнуть где угодно, и там, где должны быть уши, «вырастают» ноги. Эти фигуры — полулюди-полустроения, полулюди-полумшины — передают ощущение слитного мира, слитности современного человека с конструкциями и механизмами.

Кошелухов всегда стремился производить впечатление потоком, количеством работ, а когда появилась возможность, то и гигантскими размерами. В конце 1980-х — начале 1990-х гг. он делает серию из 40 частей, 3 × 3 м каждая, которую объявляет одной картиной общей площадью 3 × 120 м (под названием «Святые грешники»). Во второй половине 1990-х гг. художник занят глобальным проектом общей площадью 10 × 500 м. Он состоит из тысяч пастелей одинакового размера, абсолютно гармонирующих друг с другом. Их содержание, по словам художника, должно охватить всю землю, все народы земли.

Однако роль, сыгранная Кошелуховым в ленинградском неофициальном искусстве, определяется не этим потоком, не совпадением его мироощущения с модой на архаику в 1980-е гг., но радикальной позицией, занятой им в 1970-е гг., тем дерзновением и упорством, с которым он предъявлял свои неумелые, грубые поделки в качестве произведений искусства, противопоставляя себя не соцреализму, но всякой культуре, в том числе и неофициальной. Так он совпал с амплуа «авангардиста», подкрепленным радикальным образом жизни. Склонный проповедовать, он формировал идеологию и прямо или через бывшего под его влиянием *Т. Новикова* воспитал «новых диких». Его отрицание качества, настойчивое повторение «каждый — художник» (параллельное *Й. Бойсу*) сделало его воспитанников уже в начале 1980-х гг. готовыми «постмодернистами», внушив идею уравнивания высокого искусства с низовыми, зачаточными формами. Подготовив почву для тех, кого Новиков назвал «Новыми художниками», Кошелухов не присоединился к ним — для них он был слишком фанатичен и недостаточно конъюнктурен.

**Кубасов** Виталий Анатольевич (р. 1937, Москва). Отец — товаровед, мать — врач. В 1956 г. приехал в Ленинград. Учился в Ленинградском политехническом институте им. М. И. Калинина (1957—1959), там занимался в изостудии. Оставив политехнический, поступил на постановочный факультет ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, три курса занимался в мастерской Н. Акимова, после годичного перерыва закончил у Т. Бруни (1964). Работал художником-постановщиком драматического театра в г. Чимкенте (1964—1967). Вернувшись в Ленинград, занимался книжной графикой в различных издательствах, промграфикой. Состоял в Горкоме графиков.

В 1959 г. под влиянием учившегося с ним *М. Кулакова* обратился к абстрактному экспрессионизму. Основопологающим понятием стала пластика жеста, связанная с пластикой танца, основными средствами — вибрирующий мазок и линия как «след сложного движения», дающего информацию об эмоциональном состоянии художника, а также разбрызгивание, растекание краски, вносящее элемент случайности. В дальнейшем оказался важен синтез абстрактного искусства с фигуративным, дающим «адрес события». Свою задачу художник формулирует так: поиск равновесия между двумя принципами, абстрактная составляющая должна сохранить свою свободу и выразительность, а фигуративная — свою семантику. Фигуративные элементы — количество их незначительно — обычно присутствуют в картине в виде знака или намека: нимб ангела, копье, очертание фигуры. С их помощью художник стремится подключить ассоциативное мышление. Работы ассоциируются, как правило, с динамическими явлениями: извержение вулкана, бой быков, падение космического корабля, а в серии «Скрипки» — скрипичная музыка. Работам присущи стремительность, легкость, темперамент.

**Кузнецов** Андрей Алексеевич (р. 1957, Ленинград). Отец — военнослужащий, мать — педагог. Окончил факультет портовой подъемно-транспортной техники Ленинградского института водного транспорта (1980). Работал инженером-макетчиком на ЛПМБ «Рубин», потом фотографом в издательстве «Художник РСФСР», в ГРМ, в ЛПО «Русский самоцвет». С 2003 заведующий экспозиционно- выставочного отдела музея «Царскосельская коллекция». Входит в группу «Митьки».

Рисовать начал в 1977 г. В 1980 г. познакомился с *В. Шагиным* и стал его учеником. Одно время делал вариации шагинских работ, которые принимали за шагинские. В дальнейшем отошел от буквального следования манере учителя, но остался живописцем, задача которого — соблюсти баланс между натурным впечатлением и превращением его в пластически значимый объект. Сохранилась манера рисовать кистью, но без шагинской обобщенности, конструктивности построения. Для Кузнецова характерно обилие подробностей, у него более открытая, более распахнутая и аморфная композиция, он строит картину на большем количестве цветовых сопоставлений. Кроме вариаций шагинских мотивов — дворов, каналов, сцен свиданий — есть ряд собственных: деревенские улицы, храмовые интерьеры, кафе. Звенящий цвет, ощущение жизни составляют достоинства лучших его работ. В 1990-е гг. делал объекты, используя в некоторых деталях музыкальных инструментов; иногда они отдаленно напоминают приспособления для извлечения звуков. Занимается художественной фотографией.

**Кулаков** Михаил Алексеевич (р. 1933, Москва – 2015, Сан Вито ди Нарни, Умбрия, Италия). Учился в МХСШ. В 1959 г. приехал в Ленинград. Окончил постановочный факультет ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова в мастерской Н. Акимова (1963). Работал как книжный график в «Лениздате» и «Советском писателе». Оформлял спектакли в Ленинграде, Волхове, Москве. В столице проводил много времени, а в 1972 г. (?) переселился окончательно. В 1976 г. эмигрировал. Жил в Италии, в Южной Умбрии.

«С 1957 по 1959 г. — лирическая абстракция (Жорж Матье), влияние Поллока», — вспоминает художник<sup>48</sup>. По свидетельству Б. Дышленко, Кулаков «открыл для Ленинграда живопись жеста». Создавал беспредметные композиции: широкие полосы, яркие пятна, круги, брызги, подтеки брошенной на холст краски, контрастирующие с более светлым фоном. В работах появляются слегка намеченные человеческие фигуры — в виде

---

<sup>48</sup> Цит. по: *Криспольти Э.* Жест как духовное откровение Михаила Кулакова // Михаил Кулаков. Милан, 1989. С. 19.

примитивного знака, контура или силуэта. Названия, направляющие ассоциации: «Молния», «Огненный водопад», «Полет», «Восход», «Сумерки». В дальнейшем поллоковский спонтанный жест оказывается для Кулакова недостаточным. Идеален жест, выбор которого происходит не в процессе реализации, а в процессе медитации. Художник тяготеет к образу и ищет тот уникальный жест, благодаря которому образ рождается. Такой жест находится посредством множества повторений. Как пишет Э. Криспольти, «у Кулакова жест из физического становится метафизическим»<sup>49</sup>. Его задача — достичь такого духовного состояния, которое позволит ему сделать тот уникальный, единственный жест. Свою способность к точному движению художник совершенствует, занимаясь восточными единоборствами — дзюдо, каратэ, ушу; он мастер одного из направлений ушу — тайцзицюань, имеет собственную школу, где преподает стиль цюаньшу. В 1980-е гг. создает также пространственные картины-объекты, многостворчатые, с вырезами-пустотами, с подвижными элементами, с живописью на плоскостях. **Левитин** Валентин Исаакович (р. 1931, Ленинград). Родители — рабочие. Позже отец стал военнослужащим, и семья переезжала из города в город. Несколько лет провел в детском лечебном санатории вследствие заболевания костей. Окончил архитектурный факультет Харьковского инженерно-строительного института (1956). Преподавал в строительном училище (1956—1960). В 1960 г. вернулся в Ленинград. Сотрудничал с «Детгизом» (1963—1966). В 1965 г. вступил в Горком графиков, в 1975 г. — в ЛОСХ.

До 1975 г. занимался только графикой: офортом, линогравюрой, монотипией. По жанру это архитектурный городской пейзаж и натюрморт. Перейдя к живописи, а позже к мозаике, перенес в них квинтэссенцию уже разработанных мотивов. Городской пейзаж уплотнился до одного строения и дерева, мир вещей — до вазы и бутылки. Это уже не пейзаж и не натюрморт, а специфически левитинский жанр торжественного предствояния двух предметов, словно буквы, уравненных по высоте и расположенных «в строчку», но при этом объемных. Иногда предмет один: ваза, помещенная в архитектурную нишу. В других работах ваза соединена с башней. Или башня с деревом. Этими мотивами почти полностью исчерпывается творчество художника на два десятилетия — только в середине 1990-х гг. он начинает работать над головой — выстраивать голову. Предельно ограничен не только набор предметов, но и диапазон средств, постоянны манера и цветовое решение. Кажется, это даже не вариации темы, а бесконечное уточнение, стремление найти абсолютное решение задачи. Башня, воспроизводимая художником, легко идентифицируется: это цитата из иконописи, «палатное письмо», видимое одновременно в фас и в ракурсе. Кроме того, неглубокое иконное пространство, иконный позем вместо линии горизонта — все это задает настрой восприятию. И действительно, изображение высится, веет недвижимым иконным покоем, оно — как выход в иное пространство, где — не обитают, а — пребывают, не вещи, а их прообразы или преобразованные сущности. С другой стороны, в картине воспроизводится лишь доличное письмо, архитектурный стаффаж иконы: нет ни лика, ни события. Нет центра: вытянутые в строчку письма можно продолжить или разрезать пополам (что иногда и случается: на картине дерево и две башни, расположенные рядом, или только башня без дерева или без вазы). В картине нет и иконной красочности — краски глухи и сдержанны даже в сравнении с византийской иконой, на которую художник обычно ссылается как на свой источник и эстетический идеал. Во всем этом можно видеть выражение современной «бедной религии», обходящейся без образа Бога, без яркой мифологии и ярких переживаний. Присутствующая здесь религиозность выражается в вере в абсолютную, открытую когда-то, но герметическую истину. Этой верой проникнут художественный процесс — он мыслится как путь к универсальному, как постижение сакральной тайны. Художественная задача, решаемая Левитиным, — гармонизация двух предметов — достигается их предельным уподоблением друг другу, единством составляющих форму элементов, их геометризацией и ритмизацией: чередованием максимально сближенных по цвету, равномерно окрашенных, словно оштукатуренных плоскостей: темно-зеленых, темно-синих, коричневатых. В композиции дерева и башни дерево состоит из тех же граненых форм, что и строение, и видится кубистической скульптурой. Утратив свою мягкую извилистость, свою брэнную листву, оно обрело способность к бесконечно долгой «посмертной» жизни. В нем, однако, сохранилось напоминающее о природном ощущение роста: геометрические объемы могут сколь угодно множиться. Но способна множить свои

---

<sup>49</sup> Там же. С. 24.

части и башня — в 1990-е гг. у Левитина появляются разросшиеся на все пространство картины, напоминающие отчасти конструктивистские, отчасти иерусалимские, в целом — фантазмагорические строения. Геометризация имеет в своей основе числовые законы, а в числе, через постижение законов числа происходит (согласно пифагорейцам, которым верит Левитин) постижение музыкально-числовой структуры космоса. Таким образом, в своем творческом процессе, в создании музыкально-числовой структуры картины, художник становится причастным главной тайне — тайне творения. Видя в музыкальности основную эстетическую категорию, обязательную и для живописи, художник проводит аналогию между тоновыми растяжками цвета и звукорядом в музыке. Художник полагает, что с помощью тоновых градаций он вводит в картину такое неотрывное от музыки измерение, как время. Оно осуществляется в длительности движения взгляда по тональным переходам, создающим ощущение сложного пространства. Это качество он форсирует в своих разросшихся строениях, создающих ощущение звучания оркестра, гигантских пространственных лабиринтах, которые глаз не может охватить сразу и вынужден блуждать по переходам, выступам и затягивающим взгляд провалам окон. Но в картинах Левитина пространство превращается во время и иным путем, метафорически: то пространство, тот сумрак, в котором таятся, но не растворяются его каменное дерево и иконная башня, видится как время, в котором они пребывают, время, в глубине которого прячется истина, «открытая жрецами древнего Египта». Сумрак его картин — сумрак толщи времени, того времени, когда художественная работа была частью магии. И еще, это — сумрак тайны и сумрак подсознания, откуда художник (согласно Юнгу, которому он также верит) извлекает свое знание. В его картинах есть ощутимая таинственность: они монументальны, возвышенны, преисполнены холодной твердой силы и вместе с тем малы, темны и тесны, предметы буквально налезает на раму. Они, кажется, демонстрируют, что египетская мощь, унитарное мышление могут сохраняться только на очень малом пространстве. В конечном счете художественный эффект производит не мощь, а диалектика мощи и немощи, сумрака и слабого света. Свое понимание искусства Левитин сформулировал в нескольких статьях, представляющих собой нескончаемое уточнение одного и того же текста.

**Левтова** Марина Михайловна (р. 1957, Ленинград). Отец — инженер, мать — врач. Окончила музыкальное училище при Ленинградской консерватории по специальности теория музыки (1976). Год проучилась в детской художественной школе в Петродворце, экстерном сдала экзамены за весь курс (1977). Работала концертмейстером в детской балетной студии им. М. Горького, в детской цирковой студии, лаборантом в Музее Академии художеств, там же курьером, в Эрмитаже — уборщицей, вахтером, стрелком вооруженной охраны. Пишет музыку, издала книгу стихов. Входила в ТЭИИ. С 1974 г. занимается скульптурой и живописью, наставником был М. Тумин. Выставляла в ТЭИИ мелкую пластику из черного пластилина и замазки. Камерность жанра сочеталась с монументальной идеей, с лаконичной, без проработки деталей, формой. Применяет к своей скульптуре музыкальное понятие «монотематизм» — создает ритмические повторы фигур, «пластические хоралы»: коллективная молитва, шествие плакальщиц, монахи, несущие крест. По своему настрою — проповедь слез, смирения. Противоположным чувством проникнута композиция «Вдовы», памяти А. Тарковского, также построенная на повторе одной изможденной фигуры: резкая трагическая экспрессия, острые углы, протест, отказ смириться. Трагичен триптих, в который входят композиция по мотивам «Архипелага Гулага», названная «Жертвам красного фашизма» (на выставке 1984 г. называлась «Жертвам фашизма»: люди в камере спрессованы в куб, из которого торчат только головы); композиции «Крик гетто», «Палачей к ответу». Эти скульптуры размером в несколько сантиметров видятся скорее проектами памятников для больших площадей. Есть серия монашеских фигур «Модуляции»: головы на сильно удлиненной стеле тела — идея человека, пропускающего через себя высшее, идея вертикали как выражения духа, соединяющего с высшим миром, философия аскезы. Полярное начало — плотское — заявляет о себе в серии «атавистических» женских фигур: беременность, материнство. Скульптура разнообразна и тематически, и пластически. Объединяет обращение к общим идеям, к вечным темам, к культуре: музыка, мифология, Ветхий и Новый завет, литературная классика. Работам присущи образность, выразительность, четкое выговаривание идеи. Во второй половине 1980-х гг. Левтова создает объекты, в которых использует сувенирную продукцию, — бюстики или памятники Ленину, детские игрушки.

Например, Руслан (оловянный солдатик) перед головой Ленина; змей с головами Маркса, Энгельса, Ленина.

**Леонов** Александр (Вениамин) Петрович (р. 1932, Москва). Отец — главный художник Дулевского фарфорового завода и художник-супрематист. В Ленинграде семья живет с 1948 г. Учился в СХШ с 1948 по 1955 г. (с перерывом на службу в армии в 1951—1954 гг.). В 1955 г. поступил на живописный факультет ИнЖСА им. И. Е. Репина, в 1957 г. был исключен за формализм. Работал во ВНИИ интенсивной геологии, делал шлифы камней для атласа текстур и структур осадочных пород, что сказалось на его абстракциях. Занимался промграфикой. Был одним из наиболее активных организаторов нонконформистского движения в 1970-е гг. В 1976 г. эмигрировал во Францию. Живет в Париже.

В ранних композициях — сложных конфигурациях из мелких, внутренне разработанных ячеек неправильной формы — очевидно влияние работ П. Филонова. Сам Леонов определяет их как «аналитический абстракционизм». Позже художник работает на контрасте: сталкивает в одной композиции бесформенные или рваные пятна с геометрически правильными фигурами — концентрическими кругами, полосами, — создавая то сложные комбинации форм, то относительно простые. Участки с рваными контурами расчерчивает прямыми линиями или делит на правильные разноцветные полосы. Иногда сквозь полосы просвечивают пятна. Вводит также крупные, ровно окрашенные плоскости на фоне мелких внутренне разработанных ячеек. Иногда картина двухчастная, трехчастная или четырехчастная, с пересекающими границу формами. Позже Леонов включает в живописное поле реальные объемные элементы — металл и дерево. Помимо композиций с усложненной конфигурацией, есть работы иного характера: состоящие из одних полос разной ширины и цвета.

**Лильбок** Кирилл Евгеньевич (1931, Ленинград — 2003, Вена). Отец репрессирован, воспитывался матерью. Учился в СХШ с 1944 г. вместе с *А. Арефьевым*, был исключен, потом восстановлен, закончил в 1952 г. Дружил с арефьевцами, но, по его словам, «ни в чем не участвовал. Не был так свободен, мое развитие происходило гораздо позже». Работал в КЖОИ художником-оформителем. В 1979 г. эмигрировал. Жил в Австрии. После окончания СХШ писал пейзажи с натуры в импрессионистическом духе. Позже пытался выразить внутренние переживания, вводя как обозначения эмоциональных состояний религиозные символы — эскизно намеченные согбенные бесплотные силуэты ангелов. На Западе манера изменилась, картина стала представлять собой синтез абстрактных и изобразительных элементов. Близок к лирической абстракции и абстрактному экспрессионизму — в бесформенности, использовании случайности. Преобладают мягкие струящиеся пятна, на их фоне — тонкие, переплетающиеся, свободно-спутанные, текучие линии, иногда арабески, словно вырезанные из бумаги, напоминающие матиссовские; иногда работа лоскутная: состоит из прямоугольных или рваных форм, по-разному заполненных. Имеют значение тени, пустоты. Из фигуративных элементов наиболее часты вытянутые силуэты, птицы, рыбы. Работы выражают программно радостные, облегченные, идиллические или эйфорические состояния. Художник объяснял это тем, что на Западе переключился на те чувства, которые переживал в детстве. Характерные названия: «Птичьи мечты», «Рождение красной птицы», «Пробуждение», «Праздник в вазе».

**Лисунов** Владимир Евгеньевич (1940, Ленинград — 2000, Санкт-Петербург). Родители — экономисты. Учился в детской художественной школе (1956—1958), на вечерних рисовальных классах при ИнЖСА им. И. Е. Репина (1959—1962). Работал художником-оформителем в ресторанах, гостиницах, кинотеатрах, клубах, декоратором-оформителем витрин, разрисовщиком-технологом на фабрике дидактической игрушки. Входил в ТЭИИ. Был убит у себя дома.

В 1960-е гг. занимался абстрактно-экспрессивной графикой: акварелью и гуашью на мокрой бумаге. Используя приемы растекающейся краски, создавал рифленные, вибрирующие и зыблущиеся фактуры. Получались романтически-сюрреалистические пейзажи с глубоким пространством, в них присутствовали туманные комкообразные сгустки — как бы фантомы, дүхи. В работах маслом предстает набор романтических клише — готические замки, водопады, руины, драконы и сумятица находящихся в

вихреобразном движении обнаженных женских тел с развевающимися волосами – див или ведьм, жестких и эротичных. Характерны названия, выявляющие его поэтику: «Волшебство старого замка», «Несбывшийся сон», «Неразгаданная тропа», «Оплетенное пространство», «Страна забвения». Грубые эффекты освещения (он любил А. Куинджи), ядовитые краски, призванные выразить мистические настроения, изобразить чудесное, сказочное, делают все это похожим на западные иллюстрации к жанру фэнтези. Но значение имела не его живописная продукция, а сам он как персонаж 1960-х гг., постоянно демонстрировавший себя, умевший выделиться из уличной толпы, чрезвычайно любящий искусственность и мистификацию. Он фланировал или стоял в задумчивости в картинной позе где-нибудь в центре города, одетый так, как никто тогда не одевался. Он ходил с выстриженными бровями, а потом сделал себе мефистофельские брови. Его появления в некоторых местах (например, на вечерах в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной) в изысканно элегантных костюмах, в сопровождении столь же экстравагантной красавицы в 1960-е гг. были целым перформансом и, так сказать, чистым искусством. На фоне христианского обновления, демонстрировал интерес к язычеству, колдовству, имел прозвище «Колдун» и жил в этом образе, приписывая себе сверхъестественные способности. Утверждают, что владел чревоуещанием и разными трюками. До конца жизни появлялся на вернисажах в экстравагантных одеждах, в шубе из чернобурки (воплощая свою фамилию) и с алым шарфом.

**Лоцман** Александр Дмитриевич (р. 1947 Ачинск, Красноярский край). Родители — рабочие. Учился в Красноярском среднем художественном училище им. В. И. Сурикова (1963—1964) и заочно, во время прохождения военной службы, в Московском институте искусств им. Н. К. Крупской на отделении станковой живописи (1967—1970). В 1971 г. приехал в Ленинград. Учился в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной на подготовительных курсах в (1972—1974), в те же годы был вольнослушателем на постановочном факультете ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Окончил вечерние рисовальные курсы при ИнЖСА им. И. Е. Репина (1976). Вел изостудию при Доме культуры им. Карла Маркса, работал художником-оформителем в рекламном цехе экспериментального комбината торгового оборудования. Входил в группу «Инаки» и в ТЭИИ.

В качестве источников раннего творчества называет русскую фреску и лубок. В живописи, по собственному признанию, создал уютный «театр для себя». Там действуют придуманные им полумеханические деревянные кукло-люди, широкие, неуклюжие, с круглящимися, глуповато-добрыми лицами, сонными или озабоченными. Они предаются в основном приятным занятиям на свежем воздухе — играют в чехарду, в городки, бьют в барабан, катаются на качелях, ловят рыбу или просто валяются на траве. Их неуклюжесть, неизящность питается детскими впечатлениями, воспоминаниями о дремотной жизни в небольшом северном городке, где люди постоянно одевались тепло и нелепо. По стилистике его человечки, так же как и окружающие их коты, птицы, восходят к деревянной игрушке, глиняным украшениям, а в «живую» траву иногда цитатой вставляются расписанные цветами керамические плитки. Предметы, прежде всего дома, также имеют игрушечный вид и знаковый характер. Присутствует литературность, есть постоянный персонаж — девочка Агаша, с которой случаются разные происшествия. В 1990-е гг. литературность уходит, так же как и первоначальная подробная прорисованность. Палитра, прежде охристая, теплая, уступает место более светлой и яркой, преимущественно сине-зеленой холодной гамме. Если раньше модулем композиции был персонаж, то теперь ее определяет пластическая логика пятен, крупного прямоугольного мазка. Работы становятся более живописными и декоративными. На первое место выходит пейзаж, обычно сельский (большой город для художника слишком агрессивен), который иногда частично переходит в абстракцию. Например, нижняя часть картины, обозначающая поле на первом плане, представляет собой композицию активных пятен, то расплывчатых, то четких. Они красочны, нарядны — иногда художник клеивает фольгу, что придает нереальность колориту. Случается, в пейзаже возникает натюрморт, и тогда присущие ему неагрессивная ироничность и литературность вновь проступают: например, картина изображает деревенскую улицу — на фоне домов соразмерные им по величине ботинки, бутылки, рюмки.

**Люкшин** (псевдоним **Нишкюл**) Юрий Константинович (р. 1949, Ленинград). Отец — инженер, мать — искусствовед. Изобразительным искусством начал заниматься в

изостудии Дворца пионеров. Проучился два года на факультете промграфики ЛХУ им. В. А. Серова (1965—1967). Полгода прожил в Псково-Печорском монастыре у о. Алипия послушником, затем закончил свое обучение на отделении промграфики в Павловском художественном училище для глухих, куда перешел его учитель Л. Оскорбин (ок. 1971). С 1971 член Горкома графиков, с 1973 г. — молодежной секции ЛОСХа, с 1978 г. — ЛОСХа. График. В начале 1970-х гг. делал примитивистские композиции на религиозные темы, под влиянием П. Филонова, с тесным заполнением листа, подробной разработкой фигур (в частности, на военные темы). В 1973 г. познакомился с А. Геннадиевым и к концу 1970-х гг. сформировал манеру, генетически связанную через Геннадиева с шемакинским ретроспективным направлением, — графичную, плоскостную, с интенсивным использованием фактур, сделанных отпечатком обратной стороны линолеума, со знаковыми силуэтами, заполненными абстрактными декоративными элементами. Люкшина отличает более интенсивное ковровое заполнение, более динамичная, диагональная, крениющаяся композиция и контрастирующие с ней статичные эпические лики. И в отличие от необъятного синтетизма М. Шемякина его обращенность в прошлое концентрируется на русском допетровском искусстве, в особенности на деревянной гравюре, религиозном лубке, иллюстрациях к Библии. Есть в его работах реминисценции, элементы иконы и лубка, народного декоративного искусства. Его интересует национальное и эпическое как должное: для него это поиск корней. Это отразилось в тематике, преимущественно эпической и религиозной: святые места, иллюстрации к «Слову о полку Игореве», к Экклезиасту. Как иллюстратор и график получил множество наград, в том числе золотую медаль Парижского осеннего салона «Традиция и поиски» (1984) за серию офортов «Детский городок»; золотую медаль за иллюстрацию к книге И. Северянина «Кубок» на биеннале книжной графики в Лейпциге (1989); серебряную медаль за серию экслибрисов на I Международном биеннале малых форм графики и экслибрисов в Пекине (1998) и др. Педагог, организатор выставок и конкурсов детского искусства.

**Лягачев** Олег Александрович (р. 1939, Ленинград). Отец — географ, преподаватель; у матери театральное образование. Учился на физфаке ЛГУ (1955—1958). Окончил факультет теории и истории искусства ИнЖСА им. И. Е. Репина (1966). Работал такелажником в ГРМ (1959—1960), затем в Эрмитаже вместе с М. Шемякиным (1962—1964), позже там же внештатным экскурсоводом. Пишет стихи и прозу, в 1965—1966 гг. составил совместно с А. Васильевым самиздатовские альманахи «Парус» и «Чертополох». Входил в группу «Петербург», участвовал в составлении манифеста. Женится на француженке и в 1975 г. выехал во Францию. Живет в Париже. Живописью занимается с 1959 г., до начала 1970-х гг. — фигуративной, свободной, близкой к экспрессивной. Затем начинается период, названный художником «семиотическим». Картина сближается по плоскостности с листом бумаги, на который наносится «письменность», знаки — кресты, кольца, волны, треугольники, цилиндры. Это знаки, не наделенные значением, знаки, обозначающие знак. Есть работы, не имеющие композиции, в которых вся поверхность однородна, схожа с фрагментом затканной узором ткани, состоит из четких сегментов, геометрически правильных, прямолинейных или плавно изгибающихся. Это формы-оболочки, заполненные внутри орнаментом. Знаки служат элементами орнамента. Изредка внутренность формы-ячейки залита плотным цветом или занята фактурой, созданной отпечатком обратной стороны линолеума (прием, популярный в шемакинском окружении). Иногда клетки, заполненные узорами из знаков, в свою очередь заполняют собой профиль или торс. С 1990 г. художник меняет манеру и под работами, сделанными в новом направлении, подписывается «Хельги» (от скандинавского звучания имени Олег). Свое направление с 1995 г. художник обозначил как «абстрактный или цифровой классицизм». Суть метода — в использовании черно-белой фотографии, пропущенной через цифровой ксерокс. Увеличенная, она выявляет микроструктуру изображения: получается масса прихотливых значков. Создает таким способом абстрактные структуры или портреты. Занимается также пространственной живописью — раскрывает грани кубов абстрактными элементами.

**Малтабаров** Александр Николаевич (р. 1948, Ленинград). Отец — рабочий, мать — экономист. Живописью начал заниматься в студии Фрунзенского дома пионеров у М. Подвигиной. Окончил ЛХПТУ № 11 по специальности краснодеревщик-реставратор (1966) и художественно-графический факультет ЛГПИ им. А. И. Герцена (1978). Работал

краснодеревщиком, занимался дизайном, преподавал в изостудии в ДПШ, в школе, с 1989 г. — тренер-инструктор по восточным единоборствам, шеф-инструктор тансу-до (корейское карате). С 1994 г. живет в Гродно (Беларусь). В 1973 г. стал учеником А. Эндера. Состоял в группе «Три А». Входил в ТЭИИ.

Создавал геометрические абстракции и городские пейзажи. Под влиянием Эндера приводил пейзаж к некоторой структуре, к цветовым зонам в сочетании с фигуративными элементами. В отличие от Эндера, вводит в пейзаж человеческие фигуры, иногда делает сюжетные композиции, например «Запускание змея». В 1980-е гг. на его живописи сказались увлечение восточной философией: художника особенно интересуют стволы, камни, он изображает в пейзаже путников, фигуры находящиеся в состоянии созерцания или самоуглубления. Создал серию «Скульптура в пейзаже».

**Манусов** Александр Николаевич (1947, Омск — 1990, Ленинград). Рос без отца, мать — филолог. В 1957 г. переехал в Ленинград. Занимался в изостудии при Доме культуры в Металлострое, во Дворце пионеров у С. Левина, в рисовальных классах при ИнЖСА им. И. Е. Репина. С девятого класса учился в 190-й школе при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, параллельно (1964—1966) — в вечерней художественной школе на наб. Фонтанки. Окончил факультет художественного конструирования промышленного оборудования и средств транспорта ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1972). После окончания учебы некоторое время работал дизайнером на заводе, затем в библиотеке художественной школы. Входил в группу «Алеф» и в ТЭИИ.

В 1970-х гг. пережил увлеченность П. Филоновым, затем «чистыми живописцами» — П. Сезанном, Д. Моранди, Р. Фальком, сидлинцами. Сформировал стиль выражено живописный. Типичный мотив Манусова — группа людей в пейзаже, в пространстве, пронизанном светом. Свет и тень даны в драматическом столкновении. Фигуры плотно прижаты друг к другу, переплетаются, перекрывают друг друга. Один из мотивов — сдвоенность: в цикле «Сестры» девушки предстают как одно двоящееся существо. У Манусова преобладают два вида отношений фигуры и пространства. В одном случае нет заметной границы между человеком и окружением, в другом — присутствует контраст: фигуры, увиденные снизу, высятся на фоне неба с низким горизонтом. Есть картины, строящиеся вокруг женских фигур, данных крупным планом. Вневременность, самопогруженность женского образа напоминает «прекрасных дам» Г. Устюгова, но без лиричности последнего. Манусов стремится к вневременному, стремится дать идею вещи, что делает его работы символическими. Постепенно он все более усиливает присущее чистой живописности свойство парения, обтекания предмета. В этом парении у Манусова предметно-телесное словно преобразуется в невещественное. В начале 1980-х гг. картину заполняют клубящиеся массы, иногда похожие на извержение дыма и пламени. Они символизируют некую стихийную первооснову человечески-природного существования. В его «Прогулках» до предела доводится целокупность основных объектов — деревья и человеческой группы, их связь между собой и с миром. Люди, хотя и представляют отдельный узел, словно сотканы из той же материи, что и остальные стихии. С 1986 г. происходят резкие изменения: базовые элементы живописности укрупняются. Манусов движется в направлении все большей эмансипации живописных средств, которые должны действовать сами по себе, взять на себя весь груз выразительности. Драма теперь выражается не через борьбу света и тени, а через отношения цветов, пятен и линий. Он все дальше уходит от видимости вещей. Остается лишь указание: человек, дерево, вода. Дерево как основной символ, потеряв свою предметность, становится мощным цветовым извержением. Картина постепенно эволюционирует в сторону абстрактности, некая мера которой всегда присутствовала в работах Манусова: он был склонен к смысловому обобщению. В поздних работах приобретает важность распределение, направление, движение красочных масс. Кроме открытого слепящего цвета их особенностью являются рискованные, иногда дисгармоничные цветовые отношения, сочетание в одной картине участков цвета с ясной границей и размытыми, смазанными очертаниями, сочетание больших ровных одноцветных поверхностей с живописно-вибрирующими. В последних работах есть состояние тревоги и острого возбуждения, в реальности оказавшегося предсмертным.

**Маслов** Анатолий Алексеевич ( 1938, Ленинград – 2016, Санкт- Петербург). Отец — радиопизик, погиб на фронте; мать — радиотехник. Окончил Суворовском училище

(1956) и вечернее отделение философского факультета ЛГУ (1965). Преподавал в ЛИСИ и в ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова эстетику, философию. В 1970 г. получил инвалидность, снятую в 1983 г., когда он был осужден на два года по сфабрикованному делу, по видимому, вследствие общения с иностранцами.

Живописью постоянно занимался с 1969 г. Начиная с абстракции, затем перешел к фигуративной живописи, к городским пейзажам. В первой половине 1970-х гг. создал графическую серию, где город, преимущественно мосты над Мойкой с прилегающими домами, предстает как висящая в воздухе легкая кружевная арабеска с колеблющимися, словно отражение в воде, очертаниями. Его графика живописна, чрезвычайно слитна; проявившиеся в ней качества затем развиваются в живописи. Мир в живописных пейзажах парит в пространстве, лишенный тяжести, качающийся, кружащийся, расплывающийся. Очертания предметов, если они выявлены, мягкие, извилистые. На первый взгляд живопись 1970-х гг. напоминает импрессионистов, но задача другая: выражение мироощущения, выражение общего состояния мира, целостности и связности вселенной, ее свободы, постоянного плавного движения. Идею сферического, «вращающегося пространства» художник заявляет в качестве своего кредо. Манера всегда остается выражено живописной, вязкой; композиция открытая. Варьируется способ наложения краски, характер мазков, активность фактуры, меняется интенсивность цвета, содержание эмоции. В 1976—1977 гг. пейзажи накалены по цвету, написаны отдельными, длинными, вибрирующими мазками. Один из повторяющихся мотивов — на первом плане нависающий над водой букет (на подоконнике), дальше — вздыбленный над водой город, над городом небо, трактованное так же как вода. Эти работы декоративны и одновременно эмоциональны, лучезарны, исполнены радости. К концу 1970-х гг. художник переходит от открытого, «громкого» цвета к тихому. Им движет идея передачи «тонкого мира» — не действительности, а ее образа, ее отдельного существования в сознании. Приглушенные краски гасят друг друга. Живопись (пейзажи, балерины, переложение иконы вольной живописной манерой) тихо мерцающая, как бы дремотная, на первый взгляд блеклая, белесая, мутная. Но при сосредоточенности на ней сквозь марево начинает проявляться цвет, изображение обретает четкость, силу и открывается настроение — нежное, мягкое, умиротворенное и в то же время прочное. «Живопись была попыткой осознать дух не как понятие, а как ощущение», — объясняет художник. Эту живопись можно рассматривать и как религиозную (без религиозно-мифологической символики) и вне религиозного смысла — как утверждающую реальность и мощь духовного начала.

**Медведев** Юрий Александрович (р. 1939, Уфа). Отец — инженер. В 1940 г. семья переехала в Новосибирск. С седьмого класса занимался в изостудии при авиационном заводе. Окончил архитектурный факультет Новосибирского инженерно-строительного института (1962). Параллельно учился живописи у художника Н. Грицюка. После окончания института год проработал архитектором в Иркутске, затем, с 1963 по 1967 г. — во Фрунзе. объездил Киргизию и Узбекистан. С 1967 г. живет в Ленинграде. Работал архитектором в ЛенНИИпроекте в мастерской И. Фомина и В. Маслова. С 1965 г. — член Союза архитекторов.

В Ленинград привез этюды и зарисовки, по которым создал цикл «Средняя Азия». В качестве стилистических источников художник указывает среднеазиатских примитивистов: картины, украшающие чайхану, и советских художников среднеазиатской темы — П. Кузнецова, А. Волкова. Изображал сидящие фигуры и толпу на фоне азиатской архитектуры, стремился передать насыщенность уличной жизни, ее мельтешение и напряжение. Иногда это этнографический рассказ: «Бешбармак» — традиция приема гостя в Киргизии. В качестве знака модернизма присутствует деформация, придающая изображению гротескность и отстраненность. В Ленинграде, оказавшись в больнице, создал под влиянием «Тюремной серии» А. Арёфьева свою «Больничную серию». На протяжении всего творческого пути возвращается к циклам: «Проза жизни», «Уличные переходы», «Застолья», «Пляж», «Детские игры». Композиции Медведева многофигурны, «густо замешаны», плотно спрессованы, напористы, суматошны, brutальны. Динамизм подчеркнут. Так, в картине, изображающей игру в волейбол на пляже, центром композиции становится летящее в воздухе женское тело; в сценах «Застолья» — истово пляшущая женщина. В серии «Уличные переходы» — максимальное движение, суতোлка, мелькание, усиленное разными точками зрения, сверху и снизу, сочетание сильно

вытянутых и уменьшенных фигур. Модулем композиции являются арочные, скругленные формы — светофоры, детские коляски, легковые машины, троллейбусы. Столпотворение, стесненность царят в его коммуналках, где каждый занят своим делом, каждый зажат и в то же время обособлен, сосредоточен на себе, ведет себя так, словно он один, — люди не взаимодействуют. Еще один вид суматохи: грандиозная драка детей на помойке в картине «Детские игры». Ее, по собственному заявлению, художник создал под влиянием *О. Григорьева* и в его память. Ощущение сутолоки, неслаженности в его картинах усугубляется стилистической усложненностью. Вместо прямой перспективы — несколько точек схода. Соединение объема и плоскости: задний план уплощенный, передний — рельефный. Динамика тел контрастирует с маскообразной застылостью резко огрубленных, окарикатуренных лиц. Деформация призвана выпятить, заострить нелепость быта. Она «снижает» и «отодвигает» персонажа. Взгляд художника отстранен и одновременно беспокоен. Напор и сумятица чувств проявляются в перенасыщенности, сгущении, нагромождении. В натюрморте он воздвигает пирамиды кастрюль, чашек, тарелок. Также можно сказать, что он воздвигает пирамиды работ на одну и ту же тему. Он рассматривает их в качестве подготовки, в пределе стремится к созданию «картины», в строгом смысле этого слова, композиционно слаженной, наиболее полно и назидательно выражающей тему.

**Миллер** Кирилл Семенович (р. 1959, Ленинград). Отец — режиссер киностудии «Леннаучфильм», мать — машинистка. Учился в вечерней художественной школе на наб. Фонтанки по классу «костюмы и декорации». Окончил ПТУ № 61 при объединении «Реставратор» по специальности маляр альфрейно-живописных работ (1972). Работал сторожем, кочегаром, пожарником. Входил в ТЭИИ.

В пятнадцать лет познакомился с художником Б. Аксельродом, которого называет своим духовным наставником. Учился (1974—1975) у *В. Левитина*, делал геометризованные структуры, абстрактные или с фигурами, с надперсональными ликами, восходящими к М. Шварцману. Перешел к «синтетическому кубизму»: к граненым пейзажам и фигурам, затем к жанру. Постепенно геометризация исчезает, оставляя свой след в пластике, в объемности и тяжести фигур, характере освещения, безрадостности красок. В бытовых сценах Миллера есть ощущение холодного утреннего тумана, сырого воздуха. Изображает разные скопища людей, переносит в картину жизненные впечатления, общее ощущение действительности, выражающееся в подчеркнутой брутальности, кривости персонажей. В их нарочитой неприкрашенности возможно влияние П. Филонова, а в холодности, в характере света прослеживается некоторая остаточная связь с эстетикой Левитина, притом что дальнейшая направленность творчества Миллера оказалась противоположной этому мастеру. Художник объяснял свой поворот к жанру, а позже к соц-арту потребностью в зрителе. В первой половине 1980-х гг. в жанровые сцены он включает персонажей известных картин старых мастеров, сталкивая персонажей и обстановка. Появляется Мадонна на коммунальной кухне, Саския-Флора на улице, с куриной тушкой в руке, Сикстинская мадонна, Венера Боттичелли и Джоконда с сигаретами в руках за столиком в пивбаре. Или же, напротив, в версии известных картин пририсовывал персонажам другие лица. Так, в картине, повторяющей композицию «Допроса коммуниста» Б. Иогансона, композиторы-классики допрашивают рок-музыкантов; используя композицию «Сикстинской мадонны», изобразил окруженного поклонниками Б. Гребенщикова. В 1984 г. цитирует композицию картины И. Бродского «Ленин в горах», заменив Ленина — Ленноном. По недоглядке цензуры картина появилась на выставке, что стало причиной грандиозного скандала, столь желанного типу художника-provokatora, который Миллер представляет. Сила реакции властей и публики показала ему, на что именно всего более реагирует зритель. Он увидел, как, по его выражению, «покупаются на ерунду». Удостоверившись, что любое воспроизведение символов советского государства воспринимается как глумление над ними, он начал свою игру с теми, кто осуществлял цензуру выставок. (Нечто глумливое действительно присутствует в самой его манере, хотя трудно определить, как он этого достигает. В его изображениях всегда есть нечто двусмысленное. Персонажей старых мастеров он умеет изображать вроде такими же и вместе нагло-противными.) Позже, во время и после перестройки, когда проблема цензуры отпала, он продолжал обыгрывать советскую символику, потешаясь теперь над зрителем. Примером служат его манипуляции с изображением Кремля. Он придает вид Кремлевской башни самым разным вещам: Кремлевская башня вместо факела у Статуи

свободы, Кремлевская башня как гриб, как бутылка, как торт, скворечник, фаллоимитатор, наконечник доильного аппарата и пожарного шланга. Содержание этих манипуляций зритель домысливает. Далее Миллер создает метафоры социальной жизни, обычно неоднозначные, читаемые разным способом: он умеет и сказать, и оставить тайну. Наиболее легко формулируемые: пятиконечные звезды вместо фигового листа; чучело на пьедестале, которое бурно приветствуют; ораторы на трибуне, выпускающие изо рта мыльные пузыри; покойник в виде торта, которого подают на банкете; дети, смеющиеся, глядя на Микки Мауса на футболке повешенной девочки. Позже художник стал изображать людей в виде клоунов, существ изначально смешных, в ярком наряде, что контрастирует со зловещим или непристойным содержанием сцены. Например, клоун, за спиной которого высятся гробы. Работа 2000-х гг.: лес рук в зале, головы без лиц в президиуме, на экране позади президиума ревуший медведь. В конце концов, убедившись в том, что, «чем больше искусства и чем больше правды, тем менее кому-то нужно», Миллер начал делать глумливо невозможные работы, используя «нездоровые» краски и красочные отношения.

В конце 1980-х гг. работал в качестве художника с рок группой «Аукцион». Зарегистрировал Лабораторию экспериментального моделирования, впоследствии преобразовавшуюся в Дом моделей «Павел Корчагин», создавал для него модели. В 1990-е гг. — продюсер, организатор и куратор; был основателем и руководителем рок-кабаре «Арт-клиника» на Пушкинской, 10. Занимался музыкальным авангардом в «артклиническом оркестре им. Миллера и других» — свободной голосовой импровизацией посредством прибора, преобразующего голос в электронные звуки. Занимался боди-артом, расписывал на сцене нагих натурщиц, мотивируя это тем, что, «если искусство не доходит до “новых русских” на холстах, пускай оно доходит до них на теле». Участвовал в перформансах. Сделал и открыл памятники С. Дали и Д. Хармсу в сквере на Каменноостровском проспекте.

**Митавский** (Иванов) Борис Николаевич (р. 1948, Ленинград). Родители — служащие. Занимался скульптурой в изостудии Дворца пионеров. Окончил факультет технологии пластмасс Ленинградского технологического института (1973). До 1979 г. работал во ВНИИ электросварочного оборудования инженером, затем младшим научным сотрудником; далее в Ленинградском металлофурнитурном объединении инженером-конструктором, позже художником-оформителем. Окончил вечерние рисовальные классы при ИнЖСА им. И. Е. Репина (1979). В 1973 г. основал с С. Ковальским и В. Богорадом группу «Инаки». В 1985 г. вместе с Я. Суховым создал и возглавил группу «Остров». Входил в ТЭИИ. В 1996 г. уехал в Германию.

Попробовав работать в разных направлениях, остановился на сухой, графичной манере и, условно говоря, сюрреализме, понимаемом как протестная форма отношения к идеологическому прессу. Влияние на подсознание зрителя считал главной задачей. На фоне пустынного пейзажа изображал нечто неопознаваемое, с перетекающими, как у С. Дали, формами. В первой половине 1980-х гг. главной темой стал Петербург, художник отбирал и изображал все то, что было для него олицетворением старого города — без людей и при серо-голубом лунном свете: город мистический, сновидный. Иногда производилось смешение и наложение разных пространственных слоев. Другой мотив — разрушение: пустыри, руины, обветшавшие, распадающиеся строения. Создает также голубые композиции с фигурами-статуями в фантастическом пространстве, соединяющем свойства пейзажа и интерьера. Сам художник свой метод называет «мистическим реализмом».

**Михайлов** Владимир Илларионович (1939, Ленинград — 1991, Ленинград). Родители — финансисты. Окончил постановочный факультет ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, мастерская Н. Акимова (1963). Акимов как педагога чрезвычайно ценил, в работах Михайлова есть акимовская жесткость формы. Работал в Ленинградском филиале НИИ технической эстетики до 1979 г., затем получил инвалидность. Входил в ТЭИИ.

Был дружен с А. Эндером, который заразил его интересом к структурам. Свой метод Михайлов назвал «метафорическим структурализмом». Наиболее характерными для него являются «колючие формы» — структуры, похожие на высохшее растение. Приводил к структурам разные мотивы, например город в картине «Нева» — к непригнанным друг к другу, обтекаемым плоскостям. В его городе от зданий остаются скелеты, архитектура

превращается в ажурную конструкцию, акцентируются острия шпилей, колючками торчат столбы с фонарями. В работе «Мосты» — композиции из мостов и узнаваемых памятников архитектуры — мосты высятся один над другим, как театральные декорации. В работе «Античность» — сложная структура из фрагментов греческой и римской архитектуры. Среди других тем — соборы, можжевельник, окно. Цвет холодный, состояние природное — морозного или задымленного солнца.

**Михнов-Войтенко** (Войтенко, Михнов — фамилия деда) Евгений Григорьевич (1932, Херсон, Украинская ССР — 1988, Ленинград). Родился в семье рабочего. К 1936 г. родители расстались, мать с сыном переехала в Ленинград. После школы три года проучился в 1-ом институте иностранных языков, но увлекся театром, занимался в кружках и студиях, сначала в качестве актера, затем режиссера. В 1954 г. его принял на постановочный факультет ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова Н. Акимов, которого Михнов до конца жизни высоко ценил как педагога и человека. После окончания института (1958) работал в КЖОИ, КДПИ, оформлял витрины, интерьеры.

У Михнова есть некоторое количество фигуративных работ, относящихся к 1950-м гг., выполненных в разных манерах. В начале 1960-х гг. сделал серию голов, названную «Дневник незадуманных образов», — их формируют мягкие небрежные линии, расплывающиеся пятна, яркие и нежные. По состоянию просветленные — скорее души, чем лица. Все остальное наследие — абстракция, хотя сам художник этот термин к себе не применял, называя свою живопись «реализмом», понимая под этим выявление в ней физической реальности материала — бумаги, краски. Живопись Михнова укладывается в понятие «абстрактный экспрессионизм» или «живопись действия», с присущим этому направлению балансом случайности и контроля, повышенной чувствительностью к материалу и техникам манипуляции с ним, с пониманием жеста как «кардиограммы глубинного смысла». Знавший художника искусствовед Ю. Филатов подтверждал, что Михнов шел от Д. Поллока и Де Кунинга. Как и метры этой школы, Михнов видел в техниках, в самом художественном процессе символизацию внутреннего состояния художника. К материалу он относился как к первичной субстанции, связанной с Абсолютом более прямо, чем культура, и рассматривал свою художественную работу как продолжение процесса творения: художник не прибегает к плагиату, коим явилось бы, по его мысли, присутствие в картине любых уже имеющих в природе форм.

В 1950—1960-е гг. Михнов испробовал множество ходов, обыгрывающих способ нанесения краски: тут и холсты, сплошь покрытые выдавленными прямо из тюбика завитками, рельефы из масла, конгломераты красочных точек, каллиграфические росчерки и иероглифы, ритмическая игра и плетение широких полос — следов кисти, многоцветных и монохромных, фантастические «пейзажи», созданные разбрызгиванием и подтеками туши, и пр. В начале 1970-х гг. Михнов находит собственный способ соединить случайные эффекты свободно растекающейся краски и жест художника, свое характерное движение руки. Для регулирования случайности он использует разнообразные приемы и технические приспособления: набор сделанных по заказу мастихинов, подвижный стол, позволяющий менять угол и тем самым скорость разлива краски, и пр. Наиболее характерны работы Михнова, выполненные на влажном картоне, на котором он разбрызгивал и давал стекаться краске (чаще гуаши). Краска затем соскабливалась, стиралась, оставляя лишь следы своего пребывания. Редкие плотные вкрапления, создавая «композицию», лишь подчеркивают общую разреженность и прозрачность. Поверх размытых, пересекающихся, взаимопроникающих пятен художник работает узкими мастихинами, оставляя с их помощью «запись» своей жестикуляции. Эти «письмена» образуют «передний план» и воспринимаются не как формы, но скорее как «события». Они создают шрамы, разрезы, окошечки-просветы, отрезки никуда не ведущих прямых, уходящие вглубь кривые. Самые тоненькие — как хоботки или щупальца насекомых — словно чувствилища, пронизывающие живую субстанцию. Жесткие, колючие, ломкие, они составляют контраст мягкой расплывчатости фона. Цвет в эти годы скуп: кроме черного и серого одна-две краски, чаще синяя и коричневая, редко — красная. Все богатство поверхности образуют градации плотности, насыщенности, тоновые переходы, конфигурация пятен и их текстура — то «песчаная», то волокнистая, то пористая, то словно изъеденный камень, ряска на воде, паутина или клочья тумана. Различия в текстуре создают ощущение разной пространственной глубины, впадин и выпуклостей: одни участки уходят, другие наплывают на зрителя. Организуют

пространство также темное и светлое, где темное — как тень от бегущего облака или темнота впадины, а светлое — как выход за пределы наполняющей картину материи. Сложное, многослойное пространство, свет, просвечивающий сквозь слоистую, перетекающую, постоянно меняющуюся субстанцию, и составляют, вероятно, главный эффект работ Михнова. Впечатление усиливается тем, что и свет, и пространство, и движение даются зрителю не с первого взгляда, но в результате сосредоточенности и внутренней включенности: следования по пространственным переходам. В этом процессе зритель, находя опору там, где нет ничего конкретного, сам начинает мыслить и чувствовать абстрактно, и это создает особую приподнятость. В работах Михнова есть выразительность, можно ощутить просветленность, хрупкость, боль, нежность, переменчивость, колкость, изящество. Изредка он ассоциировал картину с поэтической или философской темой и давал красивые названия: «Неосознанное воспоминание», «Исключительность данного бытия», «Предвестие», «Узелки пространства». В целом он определял свои работы как «мир, во всем отличный от существующего», «грань бытия и небытия». Можно видеть в его творчестве и образ существования, очищенный от любых социальных условий и отношений, где ценится одно лишь свободное парение духа.

**Мишин** Валерий Андреевич (р. 1939, Симферополь). Отец — школьный учитель, мать — домохозяйка. В 1949 г. семья переехала в г. Ирбит на Урале, в 1950 г. — в Свердловск. С пятого класса занимался в изостудии Дворца пионеров. После школы учился на архитектурном отделении Уральского политехнического института (1956—1957), затем окончил живописно-педагогическое отделение Свердловского художественного училища (1962), после годичного преподавания в школе уехал в Ленинград, где окончил факультет монументально-декоративной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1968). Год работал в экспериментальных мастерских при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, затем с 1970 по 1985 г. — в КЖОИ, дальше — как художник книги по договорам в разных издательствах. В 1970 г. вступил в молодежную секцию ЛОСХа, в 1979 г. — в ЛОСХ. Входил в группу «Восемь».

Известен прежде всего как график, хотя занимался и живописью, графичной по стилю. Мастер печатной графики, работал во многих техниках, в частности в меццо-тинто, придающей его работам черную бархатистость и зернистость. В качестве источника первых графических работ художник указывает раннего П. Филонова, а также советскую графику 1920-х гг. Образцом может служить «Мужик на корове» (1967): головастый, бородатый, неуклюжий, кряжистый, с заскорузлой физиономией; у зависшей в небе коровы мягко-задумчивое «лицо». Художник находит наиболее близким себе немецкое изобразительное искусство — многие его явления от Возрождения до XX в., соединяющие жесткость, сухость перечисления, кропотливость и одновременно странность, мистичность. Особо родственна Новая вещественность или Магический реализм, с их скрупулезной ирреальностью. У Мишина странность, «сдвиги» не только в наборе изображаемых вещей и в их соединении, но в самой манере: в сочетании иллюзионизма и условности, в соединении высокой техничности и некоторой примитивизации. «Вещественным» изображение делает объемность, усиленная светотеневая моделировка фигур, но вместо плоти вещей — упорядоченные, монотонные фактуры, заполняющие контуры. Наивное искусство, в частности, югославских примитивистов напоминают упрощенная линия и упрощенный ритм, усиленные повторы в пейзаже, аккуратность пышной растительности на головах и лицах персонажей. Все это служит эффекту. Эффектны также постоянные столкновения противоположностей — полета и тяжеловесности, движения и неподвижности, психологической выразительности лиц и их отвлеченности от изображенной ситуации. «Эффект присутствия» художник усиливает, помещая фигуры на фоне пустого пространства при низком горизонте, как бы уведенными снизу или подвешенными в воздухе. Так, в «Пляске» (1985) тяжелый клубок тел завис высоко над землей, дан без обычно создающих видимость движения средств — размытости, уменьшения отчетливости, исчезновения деталей; более того, каждый из пляшущих чернобородых философов занят еще каким-то делом: курит, пускает мыльные пузыри. Иногда художник использует сюрреалистические приемы, например умножение: саксофонист, обвитый бесчисленными духовыми трубами. Отступление от реальности обычно рационально, обычно имеет прозрачную мотивацию: так, гроздь лиц на одном торсе демонстрирует одно и то же лицо в разных ракурсах. «Иная реальность» распознается как реальность художественного мышления с присущими ему операциями — отстранением, смешением, метафорами, аллегориями, парадоксами, каламбурами. Так, в

воздухе летит рыба, которую «ловят» мужики. Иногда метафизический холодок: в правильно разграфленном пространстве повторяется одна и та же манекеноподобная фигура с собственным портретом в руке. Графика разнообразна тематически, ее питают культурные впечатления: сюжеты, навеянные чтением, поэзия, история, музыка, кино, цирк. Есть собственные сюжеты, социальные (как он говорит, «спокойный петербургский соц-арт»), жанровые: умеренно гротескные сцены в серии «Мужики» (1981—1986), где персонажи моются в бане, торгуют на базаре, пьют, играют в домино все с теми же отрешенными, глубокомысленными лицами. Есть сюжеты фантастические: в работе «Вспоминая Брейгеля» между крыльями питерского особняка вместо брейгелевской гигантской рыбы расположилось гигантское насекомое, к которому спешат муравьи-человечки. Точно изображенные, но чудовищно увеличенные жуки, появляются в разных сюжетах. В любой его фантазмагории остается нечто реальное, точное. Реализм сам по себе как проблема занимает художника. В 1990-е гг. Мишин изобрел направление, названное «остаточным реализмом», в русле которого создает композиции из отпечатков разных предметов — листьев, трав, тканей, даже рыб. Мишин также экслибрисист, медальер, автор манифестов, пишет стихи и прозу, составитель и издатель журнала «Акт».

**Нашивочников** Юрий Алексеевич (р. 1922, Павловск, Воронежская обл.). Отец — химик, мать — конструктор. Рос в деревне у бабушки. С шести лет живет в Ленинграде. Живописью занимался в 1934—1937 гг. в Доме художественного воспитания детей, с 1936 по 1972 г. — у *О. Сидлина* в изостудиях ДК им. Ильича и ДК им. В. П. Капранова (с перерывом на военную службу и учебу в Москве). Учился в Московском институте прикладного и декоративного искусства (1944—1945). Окончил факультет скульптуры ИнЖСА им. И. Е. Репина в мастерской А. Матвеева (1951). Работал в «Ленрекламе» под руководством Г. Траугота — делал манекены; преподавал рисунок, живопись и скульптуру в ЛИСИ (1961—1965), работал в ЛГИ им. А. И. Герцена научным сотрудником, преподавателем на кафедре тифлопедагогики (1965—1977), вел изостудию для слепых в ДК им. В. А. Шелгунова (1977—1992). В 1992 г. создал группу «Храмовая стена». Сформулировал и изложил основные принципы школы Сидлина (по некоторым отзывам, это отчасти его собственные принципы).

Работы Нашивочникова более всего и без примесей выражают проблематику и эстетику школы Сидлина: кажется, он исполнил все, что требовал учитель. Унаследовал сознательную работу, аналитичность, сосредоточенность на самом процессе. На его натюрмортах и пейзажах, при их высоких живописных достоинствах, остается отпечаток учебной работы. Он кажется максимально свободным от собственных импульсов, кроме воли к самосовершенствованию, к концентрации, к сосредоточенности на решении живописных проблем. Среди работ сидлинцев его работы различимы, пожалуй, своим лаконизмом, обобщением: немногие цвета, «большие» отношения цветов, пятен. Им присуще созвучие красок, сближенных, мягких, почти пастельных тонов. Иногда просвечивает белый грунт холста (или картон, или доска из прессованных опилок). Он перенял сидлинское беспредметное отношение к предметной живописи: пишется натура, но она видится только как организация пятен. Добивается сохранения картинной плоскости, полагая, что живопись должна выглядеть как кусок стены, вставленный в раму. В результате достигает впечатления настенной росписи, с присущими этому жанру спокойствием, сдержанностью, созерцательностью (он это называл «работать под фреску»). Нашивочников писал о школе Сидлина, это можно отнести к его собственной живописи: «Возникает впечатление, что перед нами аквариум, наполненный вязкой цветовой средой с расположенными в нем предметами»<sup>50</sup>. Мир, им воспроизводимый, никогда не воспринимается как реальный, но как в себе замкнутая, отвлеченная, благородная и изысканная гармония.

**Ней** (Нежданов) Александр Константинович (р. 1939, Ленинград). Отец — певец, мать — научный сотрудник. Учился в СХШ (1954—1957), затем в Московской средней художественной школе (1957—1958). Какое-то время, предположительно в 1959—1960 гг., был вольнослушателем на факультете скульптуры ИнЖСА им. И. Е. Репина. Там же работал охранником. Преподавал во Дворце пионеров, в 1968—1969 реставрировал

---

<sup>50</sup> *Нашивочников Ю. Школа Сидлина как Школа // Школа Сидлина СПб., ООО «П. Р. П.», 2001. С. 51.*

рамы в Эрмитаже, в 1969 – 1970 гг. был художником- постановщик на киностудии «Ленфильм». Эмигрировал в 1972 году, жил в Париже, с 1974 – в США .

«Нежданов очень рано стал экспериментировать. Формальные поиски были уже в СХШ. Делал версии Микеланджело с деформациями. А в 60-е годы делал ассамбляжи – из коробок, галстуков», – свидетельствует В. Паршиков. Графика тех лет – абстрактная или с ажурными схематичными фигурами. Скульптурные композиции также абстрактные, раскрашенные, иногда сплав различных материалов (гальки, металла) с вкраплением предметов, они разнообразны, экспериментальны. На формирование устойчивого собственного стиля сказался интерес к архаическим культурам: в сфере внимания были палеолит и неолит, Древний Египет, Шумеро- Вавилон, Африка, Австралия, доколумбова Америка, Сибирь и пр. Обзорение широкого спектра отдаленных во времени культур, определило манеру, не стилизаторскую, не напоминающую пластику какой-либо конкретной культуры, но вызывающую ощущение архаики в целом. Есть некоторые указатели: например, вытянутый профиль, отсылающий к распространенной у многих архаических культур практике деформации черепов. Опознавательный знак манеры Нея – сплошь декорированная поверхность, орнамент из правильно расположенных и геометрически правильных мелких углублений, круглых, квадратных, прямоугольных. Геометрическая правильность придает его головам (фигуры создает редко) стерильность и отвлеченность. Небольшого размера, лаконичные, ажурностью орнамента создающие впечатление легкости, они иногда лишены какой-либо конкретизации и называются «Голова». Иногда это только намек на голову в разной степени разработки. Но в большинстве они являют образ. Если говорить о смысле образов в сравнении с архаикой, они никогда не служат выражением власти, могущества, но всегда – одухотворенности. Они воспроизводят различные ментальные состояния, что обозначено в названиях: «Пытливый», «Разбуженный», «Вдохновенный», «Мечтатель», «Наблюдатель», «Погруженный во времена», «Любопытство», «Мысли о далеком», «Смотрящий на луну». Они словно являют взгляд издалека, классифицирующий жителей нашей планеты по функции: «Проводник», «Игрок», «Страж», «Свидетель», «Мыслитель», «Поэт», «Маг», «Ученый», «Хранитель книг», «Герой», «Знаменосец». Само представление о таком взгляде тоже явлено в образе: «Инопланетный историк», в котором словно преобразился собственный опыт воззрения на историю культуры поверх времен. Иногда созданный им лик олицетворяет категорию: «Ночь», «Будущее», «Тихая песня». Помимо человеческих голов и фигур, есть изображения животных и птиц – абстрактных, без конкретизации вида, И тоже одухотворенных, например «Созерцающая птица». Синтетичность истоков творчества, панорамный взгляд на многообразие культур, отвлеченность от конкретного сближает художника с метафизическим синкретизмом Шемякина, это выразилось в том, что Нея перевел в скульптуры некоторые его «метафизические головы и «черепа», а в 1982 г. написал заявление о приеме в группу «Петербург».

**Некрасов** Александр Михайлович (р. 1955, Ленинград). Отец — учитель, мать — медицинский работник. Живописи учился в художественной школе, затем в 1973—1977 гг. (с перерывом на армию) у В. Галахова. Окончил факультет интерьеров ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1981). Работал дизайнером в ЦКБ «Балтсудопроект» (1981—1984). В 1986 г. организовал в г. Пушкине Учебную мастерскую живописи, где преподавал. В 1991 г. там же создал музей современного искусства «Царскосельская коллекция», является его директором.

В первой половине 1980-х гг. писал выразительные поясные портреты (в частности создал серию «Солдаты»), ставя задачу выявить связь между скрытым геометрическим строением головы и психологической характеристикой. В дальнейшем собираемая им для музея коллекция, в первую очередь «пластического реализма» 1930-х гг., стала влиять на его собственное творчество. Он стремится в своих пейзажах «собрать сумму выводов о пространстве, сделанных учениками Малевича». В пейзажной графике художник сосредоточен на пространственных планах, построении пространства цветом и геометрией. Геометризация, но не строгая, осуществляется длинными прерывистыми линиями. Главной темой является наполняющий пространство свет, его прохождение, блики и отражения, живущие собственной жизнью. Другое направление — вечные темы: материнство, религиозная живопись: распятие, положение во гроб, сретение, усение. Работы этого рода обычно сделаны минимальным количеством глухих, сближенных

цветов. Иногда, тяготея к фреске, они обретают монументальность. В то же время художник стремится передать состояние, собственные религиозные переживания — в частности, в многочисленных изображениях Ксении Блаженной.

**Некрасов** Владимир Гаврилович (р. 1939, ст. Дзержинская близ Новосибирска). Родители — рабочие. Отец погиб на фронте. Занимался в кружке рисования при авиационном заводе, который вел художник-монументалист А. Чернобровцев. В 1957 г. приехал в Ленинград. Год работал на стройке, в 1958 г. поступил на архитектурный факультет ИнЖСА им. И. Е. Репина. Был отчислен с пятого курса, уехал в Москву, прожил там четыре года, работал художником-оформителем. Вернувшись в Ленинград, закончил институт (1971). Работал архитектором в Первом проектно-институте, в ЛенНИИпроекте. В 1976 г. эмигрировал, живет в США.

Наследие русского периода в основном графическое: обобщенный, мощный, органичный и выразительный рисунок. Уже работы, сделанные в конце 1950-х гг. носили монументально-гротесковый характер. Под влиянием *О. Григорьева* и *А. Арфьева*, с которыми Некрасов был дружен, обратился к быту, придав ему биологичность и абсурдность. Действительность сдвинута: человек на столбе играет на скрипке, лошадь сидит в комнате. Деформация присутствует, но не заострена и всегда наполнена смыслом. У художника своя оригинальная пластическая образность, способность создавать аллегории. Сильное впечатление на многих произвела выставленная в ДК «Невский» картина «Обрезание ногтя», где этим делом занято нагое существо с крохотным атрофированным черепом и гипертрофированным, расплывающимся телом. Его персонажи, чем бы ни были заняты, — бабы, кладущие рельсы, хоровод у дымящейся трубы — наги как звери. Граница между животным и человеческим нарушена, «железнодорожная баба» с лопатой уже не человек, у нее длинная, как у лошади, спина, верхом на ней сидит другая баба, она уподоблена скотине множеством мелких грудей. Железная дорога и стройка у Некрасова — наиболее частые аллегории нашей действительности. В этих местах по большей части происходит действие его картин. И то и другое художнику хорошо известно: детство прошло на железнодорожной станции, его мать была «железнодорожной бабой», к стройке он имел отношение в качестве архитектора. «Праздник, на железной дороге» (1977) — драка и лобызание под гармонь кашеобразной массы тружеников. В деревянных каркасах, в «Проросшей избе», на бессрочной стройке разместились, живут и веселятся персонажи разных его картин — деградировавшие, озверевшие. Что до священного, до мира иного, то он производное от этого мира и мыслится через него: Богородица — та же «железнодорожная баба» со спиной-корытом, в котором сидит младенец; столпник устроился на железнодорожном столбе, шестикрылый серафим заключен в тесный каркас, похожий на табуретку; безногий инвалид избивает костью ангелов, отличимых от него лишь крыльями; в огороде, среди кочанов капусты Адам замахнулся лопатой на Еву. Преобладающий в работах Некрасова цвет — природный, зеленый, по стилю они живописны. На Западе художник остался верен своей сатирической направленности и мрачной тематике, но появился новый прием: те же бабы кладут рельсы, но разрисованные цветами. Роспись цветами, должно быть, пародирует сувенирное отношение к России. Но это созвучно его живописи, в которой есть нечто от народной декоративной росписи, в частности темные фоны.

**Никитина** Ленина Дмитриевна (1931, Одесса — 2011, Санкт-Петербург). Отец — военный служащий, топограф; мать — по образованию педагог. С 1937 г. семья жила в Ленинграде. Отец умер в 1940 г., мать и сестра — в блокаду от голода. В эвакуации Никитина оказалась в детском доме для трудновоспитуемых, после войны подростком попала в психиатрическую больницу. Некоторое время училась в вечерней художественной школе при ЛХУ им. В. А. Серова. Окончила факультет народных инструментов в Культпросветучилище (1956). Год работала там же лаборантом кабинета хороведения и музыки. В 1957 г. поступила на отделение керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, проучилась там год. Позже получила инвалидность. Входила в ТЭИИ.

Во время обучения в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной познакомилась с *Соломоном Россиним*, дружба с которым длилась всю жизнь. Их сближает драматизм, экзистенциальность, ее работы так же «колючи по отношению к зрителю», которому она любит говорить неприятное. Но в отличие от Россина, она не работает на приеме, у нее нет манеры,

форма ее интересует только как средство выражения. Художница усиливает до ядовитости цвет или рисует палочки вместо рук и ног лишь в случае смысловой необходимости. Ее творчество можно рассматривать как примитивный вариант экспрессионизма, степень примитивности неодинакова в разных работах. Это сочетается с предельной искренностью переживания и прямоотой выражения. Она «выработала в себе откровенность до конца» и иногда достигает уровня трагедийности, который заставляет забыть о художественных средствах. Ее сострадание обращено к людям, «не выдержавшим жизненной борьбы», за них она воюет. Эволюция, по собственному признанию художницы, заключалась в том, что сначала с помощью искусства она убегала от жизни в иллюзорный мир, а потом закричала о ней. Тема ранних работ визионерская: приключения вымышленных героев в придуманной стране. Начав работать с собственным жизненным материалом, создала серию из двенадцати картин «О войне и блокаде». К наиболее впечатляющим относится полотно, воспроизводящее эпизод детства: две изможденные фигуры, девочка держит кошку, над которой женщина занесла топор, огромная черная тень повторяет ее силуэт. Называется «Есть хочется» (1973). Еще более пронзительна и воинственна ее серия «Мои товарищи по психиатрической больнице», где психически больные люди показаны не как «они», а как «мы», без отчуждения, отвращения или ужаса, но с уважением и вниманием, каждый как особая, по своему хранящая достоинство личность.

**Новиков** Тимур Петрович (обычно: **Тимур**; 1958, Ленинград — 2002, Санкт-Петербург). Рос без отца, мать — служащая. Занимался в кружке рисования Дома пионеров Дзержинского района, ходил в Клуб юных искусствоведов при ГРМ, что оказалось существенным в дальнейшем. Два года проучился в Ленинградском техникуме химической промышленности на отделении лаков и красок. Работал киномехаником, оператором бойлера в ГРМ. Входил в группу «Летопись» и в ТЭИИ. В 1984 г.<sup>51</sup> организовал группу «Новые художники» (в художественной среде их называли «новыми дикими»). Был лидером движения, его влияние на художественную ситуацию в городе безусловно. Заявил множество направлений, как то: «новая музыка», «новый театр» и пр. На рубеже 1990-х гг. основал «Новую Академию». В 1997 г. ослеп, что не привело к прекращению его художественной активности.

Ранняя живопись создавалась под воздействием *Б. Кошелюкова*, с установкой на свободную живописность и экспрессионизм. Указывал, что произвела особое впечатление выставка *А. Древина* в ГРМ. Манера постоянно варьировалась, оставаясь эскизной и динамичной. На своей первой выставке представил серию вертикальных романтических ночных пейзажей с дворами и луной. Писал темные по колориту городские пейзажи, ленинградские и крымские, словно пропитанные влагой, с размытыми, «ватными» формами. В начале 1980-х гг. усиливает средства, вводит толстую черную линию, контрастно соединенную с белым, алым. В той же свободной манере, но с точной характеристикой пишет портреты друзей. Возможно, это лучший его период. Затем цвет делается как бы наэлектризованным, слепящим, «психоделическим». К середине 1980-х гг. работы становятся все менее сделанными, манера — все более торопливой, менее прочувствованной, демонстративно небрежной, схематичной, состояние — подслащено-радостным. Ленинградский пейзаж в виде панорамы отмечает движение к знаковости изображения. Вводит в живопись коллаж, с 1987 г. выставляет большие куски свободно весящей ткани с нанесенным на них трафаретом изображением. Сшивает два прямоугольных полотнища, обычно контрастные по цвету и текстуре. Поместив в верхнюю часть силуэт солнца или самолета, превращает шов в линию горизонта. Силуэт кораблика делает синее полотнище морем; силуэт оленя белое обращает в снег; силуэт ели зеленую ткань делает тайгой, лунный диск черное — ночью. Силуэты очень маленькие, их малость делает громадным возникшее пространство. Художник доходит до предельного минимализма — на огромном полотнище один значок: солнце, лебедь, рыба. Карликовые изображения памятников архитектуры, кораблей на линии горизонта (где все действительно маленькое), тиражируют, как замечено критикой, прием, примененный *К. Малевичем* в «Красной коннице». К Малевичу, а также к иконе в окладе отсылает и квадрат в квадрате — квадрат изображения в квадрате текстиля, прием, постоянно

---

<sup>51</sup> Сам Новиков обычно называет другие даты, однако есть основания утверждать, что о группе с определенным составом он заявил именно в 1984 г.

используемый в дальнейшем. В этих работах были простота и элегантность, с утверждением неоакадемизма утраченные. Четкая знаковость — доступность содержания — в дальнейшем используется для идеологических манифестаций. Силуэты заменяются фотографиями, тематически связанными с пропагандируемой эстетикой — поначалу это античная скульптура. Затем работы Тимура принимают характер обслуживания гомосексуальной субкультуры: на фотографиях О. Уайльд, нагие мальчики, амур, юноши в одиночестве или парами в картинных позах. «Симулируется» ее приверженность к «изысканному», «роскошному», «интимному», что проявляется в качестве текстиля, в затейливых рамках вокруг фотографий. К середине 1990-х гг. это плавно перетекает в осторожную презентацию эстетики Третьего Рейха. Далее пропагандируемый «культ красоты» выразился в использовании, во-первых, постановочной фотографии, например старых открыток с оперными певцами или танцовщицами; во-вторых, в применении все более и более «богатых» материалов — сверкающих тканей, парчи, бархата, золотого, серебряного, бисерного шитья, драгоценных и полудрагоценных камней. Это делает работы Новикова все более помпезными, выражающими волю к власти, манифестацию «священной войны», «тайного культа» и культа собственной личности, заявку на жизнестроение. Его изделия начинают ассоциироваться то со знаменем, хоругвью, то с узорчатыми покрывалами, то с театральным занавесом. Помещенная в середине фотография воспринимается как фетиш. Наконец, там появляются российские императоры в рамках из драгоценных камней, святые, икона. Используются все, что котируется как роскошное (например, шитые шелком китайские халаты), так что постепенно работы Тимура все более приближаются к китчу. К тому времени от его изделий никто уже не ждал и не требовал художественности. Достаточно того, что они принадлежали человеку, которого самая респектабельная критика объявила культурным героем, поставила в один ряд с Малевичем. Сделанная им карьера считалась его главным произведением. В этом смысле она может быть рассмотрена наряду с его художественной практикой.

Началось с того, что в 1982 г. на первой выставке ТЭИИ Тимур вместе с *И. Сотниковым* объявили случайность — отверстие в щите — экспонатом, назвав его «Ноль-объектом». То есть поместили под ним этикетку. Результатом стал азартно обыгранный конфликт с организаторами выставки, вызванный тем, что появление этикетки, указывающей на работу, не включенную в список, поданный управлению культуры, было использовано властями против художников. Таким образом, «Ноль-объект», ничто, стал событием в результате появления под ним этикетки, превратившей дыру в экспонат выставки. В этом факте и в сопровождающих его текстах, заявлениях можно видеть зерно карьерной стратегии Тимура. Работа по созданию произведений искусства имеет минимальное значение, сводится или стремится к нулю. Важна деятельность по обслуживанию, заявление, поднятый шум. Вследствие того, что произведение искусства отличается от простого объекта наличием этикетки, производство этикеток и заявлений и есть современное искусство. Заведомая профанность публики по отношению к новому искусству позволяет объявлять искусством не только все, что угодно, но и все, что потребуется в данную минуту. А поскольку требуется известность, то искусством объявляются сами способы достижения известности. Постоянное требование новаций и отмена критерия качества приводит к тому, что само несоответствие того, что утверждается в качестве искусства, понятиям об искусстве сходит за необходимую новацию. Тут любой недостаток обращается в достоинство, и Тимур предложил считать отсутствие художественности в провозглашенных им направлениях — отсутствие музыки в «ноль-музыке», отсутствие театра в «ноль-театре» — авангардным качеством. Это давало ему возможность заниматься всеми видами искусства сразу. Ноль у Тимура — не скромная точка, а всепоглощающая пустота, которая позволяет все абсорбировать, присваивать или, как выражается Тимур, «утилизировать»: «Нолевики» пользуются всем, ничего не осваивая». «Готовы сотрудничать (с кем угодно)»<sup>52</sup>. Другой важной чертой Тимура был ранний, постоянный и деятельный интерес к художественной карьере, к механизму вхождения художника в историю искусства. Его интересовали все средства увековечивания и особенно музеефикация. Одновременно с началом своей художественной деятельности он создает собственный мемориальный музей, занимается изготовлением и хранением исторических документов, а с 1982 г., не дожидаясь искусствоведов и критиков, пишет тексты, освещающие и комментирующие собственную

<sup>52</sup> Новиков Т. Процесс перестройки в творчестве «Новых» // Тимур Новиков. [Б. м., 2003]. С. 22.

деятельность. Когда же искусствоведы появились, им оставалось повторить его же слова. Размах культурной деятельности Тимура должен поражать, если не иметь в виду, что она ограничивалась производством этикеток. Такими этикетками были многочисленные объявленные им направления в искусстве, учреждения, организации. К этикеткам можно отнести его характеристики членов своей команды: их захваливание — прием, которым он постоянно пользовался. В своей стратегии Тимур руководствовался тем, что группа на определенном этапе вызывает больший интерес, чем отдельный художник. Для своей группы, вначале ориентированной на экспрессионизм и примитивизм, он нашел во второй половине 1980-х гг. более подходящую генеалогию, а именно: футуризм с его «всечеством», устремленностью в будущее, громадными амбициями, а также отрицанием мастерства. Это позволило занять позицию «наследника русского авангарда». Однако то, чем занималась группа, быстро растворилось в не имеющем четких границ направлении. «Сотни художников стали работать в такой же манере»<sup>53</sup>. Требовалось снова выделиться. Поэтому, на пороге 1990-х гг., от «всечества», «дикости», предельной раскованности, от «разрешается все», Тимур перешел к противоположному, к определенной, урезанной эстетике — к «неоклассицизму». Определяя мотив выбора направления, А. Хлобыстин приводит слова Тимура: «Все лучшие места на сцене мирового искусства были давно заняты, и мы захватили то, что было свободно, презираемые задворки, бывшие на самом деле сокровищницей»<sup>54</sup>. Взяв на себя роль гуру, он проповедует возврат к классицизму и академизму. Здесь опять многое использовалось. Во-первых, востребованность гомосексуальной эстетики и модность в некоторых кругах нацистской атрибутики. Во-вторых, необходимость в чем-то вызывающем, в «критическом ходе», он же работа с «культурными отбросами», что тоже «актуально». В-третьих, смычка с массовой культурой: «неоклассицизм» отвечает профанным представлениям о красоте. И вот Тимур выступил в роли реакционера, преподнося это как нечто уникальное. От натуральных консерваторов он отличается живейшим интересом к современному искусству. Его «Новая академия» использовала новые технологии. Во всем, что он делал, была двойственность, в самом стиле его риторики, в содержании проповеди, деятельности и поведении сохранялись черты, позволяющие видеть в них пародию и тем самым избежать критики по существу. Оттенок пародии уже в том, что, пропагандируя неоакадемизм, Тимур отнюдь не принялся рисовать академически, он в это время вообще не рисовал, он монтировал, коллажировал. А в практике его «академии» античность предстает как бутафория, как стилизация под живую картину, как театрализованный перформанс, подпадая под модное понятие «симуляции», что тоже вполне «актуально». Пародию можно увидеть в понимании красоты, которое сводится к представлению о том, что красота в искусстве — это изображение чего-то красивого в жизни. А если в жизни объект недостаточно красив и «возвышен», то красота достигается ретушью, а его «романтичность», «возвышенность» — эффектными декорациями в духе старины. Красота сознательно сводится к суррогату, к тому, что всегда звалось «красивостью», к наигранному пафосу, громогласному повторению уже бывшего повторения. Сводится к ретро, к «кэпму», что опять же «актуально». Во второй половине 1990-х гг. Тимур ищет общедоступное, подходящее, пригодное всем. Его деятельность все более уподобляется политике. И как политик, он демонстрирует «высокие моральные чувства», манипулирует «православием, самодержавием, народностью». Стратегия оказалась успешной. За слишком длинным перечнем его достижений отсылаю к его собственным книгам и громадному альбому. Феномен Тимура Новикова ставит вопрос: можно ли считать ценностью демонстрацию утраты границ между искусством и его фальсификацией, считать успешность карьеры чистым искусством, саму карьеру — одновременно пародией на нее, ее «симуляцией»? Как он написал однажды: «...меня радует появление в культуре элемента осознания бессмысленности, бредовости амбиций, несостоятельности теоретизирования»<sup>55</sup>. Однако цель — стать знаменитым художником и внушить определенному числу людей представление о своем величии — осуществилась всерьез.

---

<sup>53</sup> Новиков Т. Автобиография // Там же. С. 14.

<sup>54</sup> Цит. по: Хлобыстин А. Слепой художник: Стратегия и тактика Тимура Новикова // Там же. С. 132.

<sup>55</sup> Цит. по: Потапов И. Ноль-музыка как феномен Новой Музыки // Новые художники. СПб., б. г.

**Носов** Александр Кириллович (р. 1947, Ленинград). Отец — художник, мать — ассистент кинорежиссера. Окончил отделение художественной керамики ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1975). Работал в Комбинате графического искусства.

С 1968 г. учился у *В. Стерлигова*. Как у Стерлигова, отправной точкой является реальный мотив, который художник приводит к композиции из мелких плоскостей, неправильных, но тяготеющих к прямоугольным. Формы вставляются друг в друга, «плавают». Иногда картина содержит чуть намеченный синтетический образ: городской пейзаж, монастырский дворик, букет. «Не люблю ясное, четко очерченное, откровенно явное», — признается художник. Часты мотивы, связанные с Грузией, ее ландшафтом. Иногда картина кажется вертикальной плоскостью — как будто вплотную к раме высится гора или многоэтажные дома, ритм освещенных окон строит композицию. Или, напротив, изображение напоминает вид сверху на местность, ее план. Иногда рисунок отделен от цвета: черные линии, обозначающие форму, не совпадают с ее цветовыми границами, что создает дополнительную напряженность. Бликующая поверхность, цветовой ритм как намек на порядок, который грозит вот-вот нарушиться, контрасты теплых и холодных тонов одного и того же цвета, часто красного, вместе создают ощущение внутреннего драматизма. В последнее время стыки между формами, «встречу форм» стал обозначать толстыми черными линиями. Образую свой узор, они становятся конструктивным моментом, строящим композицию. В работах пастелью ритм создает чередование разных по плотности плоскостей, то гладких, то закрашенных таким образом, что цвет просвечивает сквозь цвет. Как пишет И. Карасик: «Пористая, дышащая, бархатистая текстура пастели сообщает цвету глубину звучания, заставляет его мерцать и пульсировать, не теряя при этом в силе и напряжении. Носов играет возможностями живописной поверхности быть одновременно и плоскостью, и пространством»<sup>56</sup>. В живописи маслом в последние годы появилась тенденция выйти в пространство внешнее: шершавая, как кора дерева, фактура, получаемая добавлением в масло опилок, приближается к рельефу, выступает из рамы.

**Овчинников** Вадим Евгеньевич (1951, Павлодар, Казахская ССР — 1996, Санкт-Петербург). Отец — летчик, затем конструктор, мать — преподаватель, бабушка — известная в Павлодаре художница-примитивистка. С восемнадцати лет работал художником-оформителем. Одновременно занимался музыкой. В 1973 г. приехал в Ленинград. Год учился на подготовительных курсах при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Работал в военизированной охране, слесарем, оператором в котельной ГРМ, преподавал в детских изостудиях. Входил в ТЭИИ, в группу «Новые художники». Осталось невыясненным, умер ли он насильственной смертью или покончил с собой.

В середине 1970-х гг. делал выписанные театрализованные натюрморты, позже манера стала свободно-живописной. Испытывал особый интерес к *Б. Кошелухову* и *С. Россину*, не столько к их искусству (хотя россинское влияние до некоторой степени чувствуется в больших пространствах, закрашенных одним цветом), сколько к тому, как они программно воплощали личность художника. Сам же был скромнен. Позже его привлекал М. Матюшин, с его светлой палитрой. Писал ночные пейзажи, с серпом месяца, по состоянию «мужественные и чистые», как выразился *В. Шевеленко*. К середине 1980-х гг. в картинах появились эти большие площади одного цвета, но модулированного, вибрирующего — тонко-живописные, в которых были «утоплены», «затеряны» схематичные изображения или намеки на изображение, обычно сдвинутые к краям картины. Скорее знаки, приближенные к наскальным: солнце, пальма, лук со стрелой, грибы, рыба. Иногда узоры, концентрические круги, ступени, полосы. Эти знаки позволяют наметить тему максимально экономным способом, предоставив живописной стихии лирическое звучание. Главные мотивы — архаические культуры, Сибирь, тундра, города у моря с чуть намеченным горизонтом, морские глубины. Также всадники. Оставил громадную графическую серию изображений Св. Георгия, поражающего змея, — быстрые, легкие и в то же время чеканно-элегантные рисунки, близкие к каллиграфии. Е. Андреева находит, что его «полуфантастические — полуабстрактные пейзажи, иногда населенные тотемными животными, персонажами эпосов или компьютерных игр, соотносятся по типу с

<sup>56</sup> Карасик И. Невидимый институт // Пространство Стерлигова. СПб., ООО «П.Р.П.», 2001. С. 111.

композициями Пауля Клее»<sup>57</sup>. Но по сравнению с Клее пространство картины более разреженное, количество знаков ограниченное. Еще одна тема — «жизнь растений», с экологическим подтекстом. Рисовал цветы — полуабстрактные, иногда растения в окружении пятен, иногда как зернистую субстанцию, некую биоматерию под микроскопом. Цвет преобладает теплый, часто оранжевый. Картины просветленные, даже в поздний период, когда в них появилось трагическое звучание и черный цвет. В его творчестве присутствует пафос искусства как освобождения. Был захвачен «всечеством», делал «новую книгу» — рисовал поверх существующей, приклеивал фотографии; создал собственный вид объекта — «бусы» — длинные нити, на которые нанизывал различные «шаманские предметы». Много занимался майл-артом, в 1987—1988 гг. его знакомые получали послания, которые А. Хлобыстин описывает так: «В них одновременно могли содержаться встряхивающая провокация, приглашение к игре, наставление, осуждение, решение какой-то бытовой ситуации и т. д. Распространенной формой было бюрократическое письмо, обычно на бланке, с официальной подписью и печатью. <...> Корреспонденты Вадима получали письма от некоего Ст. Бухгалтера, Директора райвоенкомата И. В. Грудастого, Коллегии Д. П., В. Окиначева и др. Шли бесконечные постановления, уведомления, приказы, заявления, призывы, высказывались авторитарные “мудрые мысли” и т. д. <...>, вместо марок наклеивал вырезки из журналов, этикетки спичечных коробков, подклеивал под марки цветные нитки, создавал на конвертах различного рода коллажи из слов и образов, собственных рисунков. Можно было получить пустой конверт и оказывалось, что письмо напечатано на его внутренней стороне. Часто содержимое письма представляло из себя дополняющие друг друга или просто склеенные разнообразными объектами, разворачивавшиеся в различных пространственных и смысловых плоскостях»<sup>58</sup>.

**Овчинников** Владимир Афанасьевич ( 1941, ст. Щучье Озеро, Молотовская обл., в эвакуации – 2015, Санкт-Петербург). Отец — инженер-экономист, погиб на фронте, мать — чертежница. В 1945 г. вернулся с матерью в Ленинград. Работал маляром-декоратором в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова под руководством С. Вирсаладзе (1960—1962), такелажником в Эрмитаже (1962—1964) вместе с *М. Шемякиным*, художником-оформителем в областной филармонии и в ДК в Парголово. В 1970-е гг. по протекции настоятеля Псково-Печорского монастыря о. Алипия участвовал в росписи церквей. Зимой 1970—1971 г. в своей мастерской в Кустарном пер. организовал первую квартирную выставку с открытой дверью. До 1979 г. жил в Шувалово. Рисовать начал в семнадцать лет, самостоятельно. Затем наставником был Е. Семеошенков. Собственная манера сложилась к началу 1970-х гг.: вначале несколько примитивистская, внятная, острая, в прямом и переносном смысле — выпуклая. Она наследует, с одной стороны, опыт иконописи (застылость лиц, скупость реалий, иногда обратная перспектива), с другой — геометризма К. Малевича и Ф. Леже, с их модулированными раздутыми объемами, связью массивных тел с техногенным окружением, акцентированием контрастов скругленных и прямоугольных форм. Геометрия у Овчинникова — средство воздействия, мощное, но укрытое: он не геометризует, не развеществляет, он постоянно включает предметы правильной формы — ящики, скамейки, доски, дощатые домики, ступеньки лестниц, железнодорожные пути и платформы, — создавая таким образом систему координат, в которую вписан в меру раздутый, несколько упрощенный объем человеческой фигуры. Фигура обтекаема и аксонометрична, дана чаще в ракурсе. Объемы подчеркнуты резкой, ирреальной светотенью, не зависящей от источника света. Освещенные тела могут не отбрасывать тени или же четкая тень от невидимого объекта вырисовывается прямо на небе. В цвете — закрытом, безжизненном, только раскрашивающем предметы — важен тон, освещенность и контрасты черного, тяжелого темно-коричневого, темно-серого с хроматическим, бледным или ярким — светло-зеленым, светло-желтым. Все условно, все искусственного происхождения: небо, тучи, огромное небесное тело, лед, водоемы, жестяные листья растений, алюминиевые крылья ангелов, поверхность земли как палас.

<sup>57</sup> Вадим Овчинников: Живопись / Мраморный дворец. Фонд восстановления дворцов Русского музея. СПб.: Славия, 1993. С. [2].

<sup>58</sup> *Хлобыстин А.* Послания Вадима Овчинникова // Каталог Международной выставки «Маэлартиссимо-2004» в Центральном музее связи. СПб.: ООО «Мегас», 2004. С. 24.

Все безупречно новое, похоже на макет или на видимую с верхнего яруса сцену: задний план иногда в виде кулис. В этом «сценическом», «магическом» пространстве символически воспроизводился советский быт (базары, игроки в домино), а позже стали разыгрываться сцены из Священной истории, из мифологии, притом что предметное обстояние по-прежнему указывало на Советскую Россию. Святой Себастьян в ушанке привязан к столбу электропередачи между заколоченной церковью и пивным ларьком, его расстреливают люди в милицейских фуражках. Леда соединилась с лебедем перед дачным домиком с телеантенной на крыше. Эти действия разыгрываются с помощью деревянных кукло-людей, тоже как бы фабричного производства. Один и тот же образец — с полнощекимым неподвижным лицом, в безупречно отглаженной, словно сконструированной супрематистами одежде одного и того же покроя, в огромных валенках с галошами или в сапогах гармошкой — исполняет все роли: путейского рабочего, мужика у пивного ларька, рыбака на льдине, Давида, везущего на саночках голову Голиафа, Авраама, занесшего нож над Исааком. Это не изображение, но обозначение человека, так же как скупые отобранные вещи только обозначают быт и эпоху. Предметы, указывающие на время, — фарфоровые изоляторы и объявления на столбах, этикетки водочных бутылок, папиросные и спичечные коробки, окурки и обгорелые спички — изображаются скрупулезно точно. Эта точность, сталкиваясь с условным изображением природных объектов, возводит в степень общую условность, как и применяемая иногда обратная перспектива, отсылающая к иконе и этим приподнимающая происходящее до неподвижной вечности Священной истории. Введенная в советскую действительность, она, с одной стороны, оказывается заземленной, с другой — резче высветляет сегодняшнее. Так же как и шокирующее появление здесь, причем в конкретных местах — в Шувалове, в Павловске, в Кемерове — крылатых посланцев. Босые, дородные, с одутловатыми лицами скопцов, с бирюзовыми ленточками в золотых волосах, с каймой на подоле рубахи — они таковы, словно их примыслил, создал по своему образу и подобию этот же скромный и заторможенный персонаж. В целом советская действительность предстает как нечто сырое, холодное, убогое, унылое, отсталое, инертное, униженное, абсурдное и мрачно-комичное, чему способствуют грубые цветовые сопоставления, упрощенные формы, потемки, вечно сломанные заборы, пустые деревянные ящики, отупевшие люди, взвешивающие на весах яйца, вынужденные зимой и летом ходить в валенках и ушанках или не догадывающиеся их снять. Но это к ним прилетают ангелы, это они вершат Священную историю, по-видимому, именно этим «нищим духом» принадлежит царство небесное. Все это как бы соответствует мифу (или мифам) о России, подаваемому или пародируемому с мягкостью, отвагой и некоторым цинизмом. Кроме того, художник создает собственные сюжеты со странными сопряжениями земного и потустороннего, реального и фантастического: вот мужик с вилами в раздумье сидит над связанным ангелом. Есть композиции с весьма скромными, но нетривиальными бытовыми анекдотами. Так, в картине «Зима в Шувалово» зима обозначена снежной бабой, загородившей собой вход в нужник, у ее подножья мужик произвел золотистую лужу, на что с изумлением уставилась снежная баба и спокойно — живая, сидящая неподалеку на покалеченной ограде — вся сцена неожиданно поэтична.

Символизируя, намекая, художник одновременно развлекает, изображая амура, стреляющего в собачью свадьбу, кружевной бордюром вокруг окошечка пивного ларька. В том же духе и появившийся в 1980-е гг. новый персонаж: кентавр в роли вернувшегося с войны солдата, в фуражке и с чемоданчиком, с перевязанной ногой; он же заперт на скотном дворе со свиньями, этот же персонаж, и без того гибридный, соединен с Дон Кихотом, который с тазиком для варки варенья на голове, с копьем в руках устремился на мельницу. Художник провоцирует двойственностью, оксюморонами, заменой худосочного Дон Кихота упитанным, как и полнотелостью ангелов, существ по определению бестелесных, или пугалами-распятьями: на крест надет мундир и военная фуражка. В этом можно видеть только шутку или же метафору. То же и в натюрмортах Овчинникова: шахматы, превращенные в деревянную скульптуру, возведены на беспорядочно сгрудившиеся пьедесталы; бледные ростки проросшего картофеля выложены строгими рядами в темноте на дне деревянного ящика. Близко к натюрморту кладбище, где опять все идеально чистое, что делает его похожим на магазин, а запущенность обозначена упавшими надгробиями, сломанными столами. В подобных работах явственен интерес к пластическим возможностям некоторых объектов, извлечение из предмета его магии.

К середине 1990-х гг. манера несколько меняется. Смягчается цвет, высветляется палитра, иногда появляется некоторая живописность в трактовке неба, воды, зелени. Контуры тел из дугообразных становятся выщипанными, «барочными» — прежде о барокко напоминала чрезвычайная связность всех предметов и присутствие риторики. И фигуры, и мир вокруг становятся менее условными. Видна попытка уйти от «многозначительности» к живописной и пластической самоценности при сохранении приглядки к быту, его метафизике, интереса к человеческой фигуре, ее позе и пластике, к объему и освещению. В 1990-е гг. Овчинников обратился также к скульптуре.

**Окунь** Александр Нисанович (р. 1949, Ленинград). Отец — хирург, преподаватель; мать — пианистка. Занимался в изостудии Дворца пионеров у С. Левина (1961—1965), окончил школу № 190 при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1966) и факультет художественного конструирования промышленного оборудования и средств транспорта ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1972). По окончании учебы вступил в Молодежную секцию ЛОСХа. Вел изостудию в Доме пионеров Дзержинского района, преподавал во 2-й детской художественной школе на ул. Некрасова, 10, был оттуда уволен после выставки в ДК им. И. И. Газа. Работал электромехаником по ремонту лифтов. Входил в группу «Алеф». В 1979 г. эмигрировал в Израиль. Живет в Иерусалиме. Был председателем Союза художников Израиля, преподает, занимается радиожурналистикой, литературой. Создал новое направление в кулинарии — «семиотическое» — род концептуального искусства.

В ранней живописи проявилась склонность к рассказу, интерес к повседневности, из которой пытался сделать метафору, философски осмыслить. Как выразился сам художник, его тема — «быт, поднятый на два вершка». Нагая спящая женщина летит над городом, а в нем множество мелких событий. Дом в разрезе, где в каждой клеточке что-то происходит. Буфет, наполненный различными предметами. Присутствуют гротеск, иносказание. Несколько форсируется телесность, например в «Невесте» (1973) — вылезшие из свадебного наряда обнаженные груди. Перебравшись в Израиль, свой интерес к быту, его метафизике, Окунь стал осмысливать как специфически еврейский, поскольку иудаизм — это прежде всего регламентированный и освященный быт. «Я пытаюсь создать средневековую еврейскую живопись, которой не было», — заявлял художник. В Израиле формат его работ сильно увеличился. Помимо живописи стал заниматься скульптурой. Мотив «буфета» разрастается, живопись и скульптура встроены в реальную деревянную конструкцию. Создает полиптихи, трехмерные конструкции, высотой в 4 метра, в которых «пластический винегрет»: на равных правах живопись, скульптура, дизайн, реди-мейд. В одном из полиптихов в центре изображен торжественно накрытый стол с рядом стульев, по бокам в нишах фигуры: одна с головой птицы, другая — животного, обе с женскими гениталиями, сдвинутыми наружу, в окошечках в стене — птица, кисть винограда и т. д. Венчают все сооружение семь мужских портретов. В другой конструкции в центре — лежащая обнаженная, по бокам музыканты, в которых опять же форсируется, с одной стороны, их телесность, с другой — чувственное упоение музыкой; вверху — головы животных с выразительными глазами, внизу — тексты. Устраивает «политеатральные инсталляции с сильным сатирическим — свифтовским душком». Стремится превратить выставку в единую работу, создать «тотальное искусство», где вместе играют множество разных объектов, пластика, музыка, текст: в целом — метафора человеческой жизни. В этом пространстве есть и живопись — человеческие фигуры, объемные, натуралистические и в то же время деформированные, обычно с уменьшением каких-то органов — грудей, гениталий. «Героев своих люблю и жалею», — говорит художник. В станковых работах он сохраняет жанровость, но важно, чтобы живопись могла существовать и без сюжета, одной красотой своей поверхности. В цикле картин, условно названном «Новости TV», в фантастическом пейзаже на складчатой земле, словно на покрывающей всю планету постели, занимаются любовью, вперившись в невидимый телевизор, старческие пары гигантских размеров. «Телесные ландшафты», горы плоти, академически досконально, медицински точно изображенной — дряблой, складчатой, разжиревшей (иногда буквально сходны с горой, в одной из работ контур тела повторяет очертание горы Сан Виктуар — «привет Сезанну»). Шокирующе безобразные тела лепятся из живописи, которой художник стремится придать изысканную красоту. Грунт создает ощущение штукатурки, фактура имитирует начинающуюся осыпаться фреску — отсылка к росписи эпохи Возрождения. Свои занятия добротной живописью при полной уверенности

в том, что живопись умерла, художник характеризует как «мазохистски реакционный романтизм».

**Орлов** Евгений Михайлович (р. 1952, Ленинград). Отец — мастер на военном заводе, мать — фельдшер. Окончил Мореходное училище (1970) и ЛХУ им. В. А. Серова по специальности художник-оформитель (1975). В 1976—1977 гг. брал уроки композиции у Н. Сычева. С 1977 по 1989 г. — главный художник объединения «Сокол». В 1983 г. вместе с С. Ковальским основал группу «Пятая четверть». Был одним из наиболее деятельных организаторов выставок ТЭИИ, один из учредителей Фонда «Свободная культура», вице-президент Товарищества «Свободная культура». Совместно с Ковальским основатель Музея неконформистского искусства, его директор.

Некоторое время находился под влиянием учения Н. Рериха. Создал свою манеру — крайне статичную, наследующую «иконный супрематизм» ленинградского авангарда. Возможно, в какой-то мере на художника повлияла живопись *Вл. Овчинникова* — в ее макетности, аккуратности, четкости любой формы. Сформулировал концепцию «саморазвивающегося квадрата», на которой основывал свой метод. Квадрат для Орлова — элементарная пластическая и семантически нагруженная единица, кирпич, из которого строится композиция. В его работах квадрат — элемент строения, архитектуры храма, с чьей помощью храм развивается в пространстве, организует его вокруг себя. Квадратные формы балансируют на грани предметной означенности и беспредметности, постепенно теряя свою предметность, наконец, обрываясь. Наиболее характерная для Орлова композиция — храм на острове, в центре голубого пространства, где смыкается голубизна неба и воды без разделяющей линии горизонта, что симптоматично: небо не отделено от земли. Особенность выраженного художником религиозного мироощущения состоит именно в том, что мир дольний переходит в мир горний, что конструктивное, строительное начало смыкается с религиозным ибо это религиозное жизнестроение. Эти работы выражают идеологию практического утопизма, находящего выход в конструктивном делании. Что до мотивов, то это чаще Святые места как точки пересечения неба и земли или персонажи, жизнь которых посвящена служению: монахи, воины, философы. У них редуцированные до знака лики, вместо тел — покровы, представляющие собой относительно сложную конфигурацию геометрических элементов — выкроек. Чувственное исключено, природное минимально, тем не менее в них ощущается состояние. Позже появляется небольшая уступка природному: вместо прямолинейных — аппликации плавающих, растекающихся форм. Еще позже появляются кривая: композицию строят сферические, пересекающиеся формы. Преобладающий цвет — синий, голубой, в позднем периоде утрачивающий свою безмятежность. Ровная, плотная закраска, фактура исключает импульсивность и чувственную эмоциональность — широкие мазки одного формата складываются в правильный механический узор. Это усиливает ощущение материальности, материальность осуществляется и в деревянных рейках. Есть еще одна составляющая манеры Орлова — оформительство — одно время оно особенно обнаруживало себя в правильных узорах из золоченых бляшек. То есть оформительство соединилось с утопией, макетом, проектом и с иконой. Это тоже оказалось органично: местом религиозного в данном случае является не храм, но любое общественное помещение. Сочетание религиозной живописи, конструктивности и дизайна, выражает редкий вариант соединения священности и практичности.

**Орлов** Игорь Михайлович (р. 1959, Ленинград). Отец — мастер на военном заводе, мать — фельдшер. Брат — художник *Е. Орлов*. Учился в Ленинградском техникуме железнодорожного транспорта по специальности техник рефрижераторных установок (1976—1979). Работал художником-оформителем на заводе железобетонных изделий, на экскаваторном заводе, в объединении «Сокол». Входил в ТЭИИ и в группу «Пятая четверть». Один из учредителей Товарищества «Свободная культура».

Во время обучения в техникуме брал уроки у своего родственника — художника-монументалиста Б. Смирнова, затем у Н. Сычева. В середине 1980-х гг. создавал большие по размеру изображения персонажей Священной истории и языческой мифологии. Художник говорит о влиянии на эти работы древнерусской фрески, в частности Феофана Грека. Взяв за основу иконные пробелы, делает поверх основного тона длинные штрихи, все более организующие изображение. Наконец оно оказывается сплошь построенным из однотипных, сильно удлинённых, правильных прямоугольников, похожих на планки.

Позже этими формами он строит композиции, одновременно намекающие и на лицо, и на храм. Во второй половине 1980-х гг. сказалось влияние *Б. Кошелюхова*, с его ориентацией на архаику, квазибиологическими формами и культом количества. В своем пути к архаике Орлов создает на больших холстах нечто, одновременно напоминающее иероглиф, пиктограмму и насекомое — как бы неразгаданную древнюю символику, не имеющий означаемого знак и вместе с тем живое существо. Огромные размеры, два-три цвета, сочетание черного и красного, черного и желтого, исключение полутонов вкупе с геометризмом делали их агрессивными. Затем художник от геометризма уходит. Свою художественную идеологию он все более последовательно основывает на учении Юнга. Пытаясь подавить сознание, разбудить скрытые механизмы психики, с тем чтобы добраться до архаических, архетипических ее слоев, он все более прямо старается следовать бретоновской теории автоматического письма и одновременно приближается к абстрактному экспрессионизму, с его вниманием к материалу и поисками приема. В основу работ теперь кладет спонтанные рисунки, похожие на младенческие каракули, которые делает помногу часов в день, доходя до состояния отключения сознания, транса. Он отбирает некоторые из рисунков и переводит в большие размеры. При этом гуашь, стекая, создает дополнительные эффекты. В ряде работ толстые текучие линии похожи на переплетенных змей, в других тонкие, напоминают спутанные нити, в третьих есть намек на рентгеновские снимки. Возникает метафора, ощущение глубины человеческой психики как спутанного клубка, неструктурированного, неорганизованного, бесформенного, бессловесного, не несущего никаких внятных значений и достаточно мрачного начала. Существенным для художника является неостановимый поток, он стремится к демонстрации не отдельных произведений, но, по словам В. Шалабина, «к созданию единого силового поля, в пространстве которого зритель способен ощутить дыхание седой архаики»<sup>59</sup>.

**Павлова** Вера Владимировна ( 1952, 76-й разъезд, Оловянинский район, Читинская обл., в месте ссылки отца – 2015, Санкт-Петербург). Отец — военнослужащий, мать — домохозяйка. С 1956 г. жили в г. Нальчик Кабардино-Балкарской АССР. С 1969 г. — в Ленинграде. Училась в ЛХУ им. В. А. Серова (1970—1971), окончила факультет проектирования интерьера ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1977). Работала художником по интерьеру, преподавала в Доме пионеров, с 1983 г. — художник книги в различных издательствах. В 1983 г. вместе с Л. Корсавиной основала группу «Тир». Входила в ТЭИИ.

С самого начала своего творческого пути была ориентирована на «Мир искусства» — на его пассаизм и ностальгию. Сюжеты К. Сомова и А. Бенуа: дамы с напудренными, взбитыми в высокую куафюру волосами, маскарады, прогулки, любовники в неловких позах. В этом духе выполнена серия гуашей «Домашняя жизнь русских царей». В цикле «Фарфоровые сюжеты» любование «прелестными мелочами»: старые игрушки, туалетный столик со множеством предметов. Как у Сомова, вкус к второсортному искусству, к массовому искусству ушедшего времени. Во второй половине 1980-х гг. занимается книжной графикой, работы отмечены многими наградами (в том числе в 1991 г. дипломом первой степени на конкурсе «Лучшая книга СССР», Государственной премии России им. Ю. Васнецова на конкурсе «Лучшая книга России», золотой медалью Биеннале детской книги в Братиславе 2001 г. и пр.) Стремится найти стиль каждого издания в соответствии со временем написания. Так, в «Детский альбом» П. Чайковского иллюстрирован в духе русской провинциальной живописи XIX в.

В 1990—2000-е гг. создает станковые работы маслом. Живопись также ретроспективная, ностальгическая, стилизованная, все более погружающаяся вглубь истории вплоть до Средневековья, все более эклектичная. По сюжету это русские праздники, пасторальные сцены с барашками, евангельские сюжеты, решенные в духе наивных икон, как бы «интерпретация евангельских событий в народном сознании». Воспроизводится умильность святочных открыток. Анемичность лиц сочетается с добротной сделанностью, со сложной и нарядной техникой — например, тисненым узором на фольге, процарапанными фактурами. По колориту живопись золотисто-коричневая с жемчужным. Называет себя наивным художником, чему соответствует отсутствие иронии в ее ретроспекции.

---

<sup>59</sup> Шалабин В. Стоящий у входа // Игорь Орлов. Галерея «На обводном» [СПб.], [б. г.].

**Петроченков** Юрий Васильевич (р. 1942, Алма-Ата, Казахская ССР, в эвакуации). Отец — военнослужащий. В 1945 г. семья вернулась в Ленинград. Окончил машиностроительный факультет Ленинградского военно-механического института (1968) и вечернее отделение факультета художественного конструирования ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1971). Работал инженером, преподавал в ДП, был дизайнером. Входил в ТЭИИ.

С 1966 г. занимается графикой пером и тушью; к 1970 г. выработал свой стиль — филигранный, структуралистский, с элементами сюрреализма. Работы политизированы: изобразил человеческую голову, со вставленным вместо мозга механизмом, с размеченным как карта лбом и заклепкой вместо рта; избу, поглощаемую стихией разрушения — лентообразными структурами, из углов ее выглядывают монстры. Мягкие лентообразные формы — клубящиеся, ползучие, переплетающиеся, спиралевидные, похожие на молекулы ДНК — являются модулем большинства композиций, способом изображения непустоты, они заполняют собой пространство. Иногда возникают человеческие тела или их части, тоже сформированные из лент. Вводит шрифты, каллиграфически исполненные рукописные тексты: обширные цитаты из речей партийных деятелей, цифры, стрелочки, придающие изображению квазинаучный вид, привлекающие зрителя к разглядыванию.

После поездки во Францию в 1978 г., где прожил около года, художник перешел к росписи фарфора, собственноручно отливаемых тарелок, потом яиц. Но это не был переход к прикладному искусству. Фарфор используется как основа для станковой живописи. По контрасту с декоративным, гедонистическим назначением традиционной росписи, скорее в традиции агитационного фарфора, художник перенес на эту основу свои отнюдь не успокаивающие, а зловещие, саркастические, холодные композиции. Яйцо становится картиной без рамы и границы, метафизической формой, отражающей мир вокруг себя и оставляющей наблюдателя в стороне, предстает как наполненное безграничным пространством. В добавление к мягким формам прибавились прямоугольники, параллелепипеды как символы техногенного мира. В других случаях проделанное в яйце отверстие превращает его в полый объект. Над яйцами производятся разные сюрреалистические операции: например, поверхность расписывается каменной кладкой, превращая его в тюрьму, в этой кладке открывается страшный рот с зубами. Во время перестройки расписывал разбитые тарелки. Составляет также различные композиции из яиц или из яиц и тарелок.

**Погорельская** Татьяна Евгеньевна (р. 1946, Ленинград). Отец — инженер, мать — домохозяйка. Занималась в изостудии Дворца пионеров у С. Левина, окончила школу № 190 при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Училась на постановочном факультете в ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Увлечлась линогравюрой, перешла в Полиграфический институт; проучившись там год, вернулась в театральный (ок. в 1973). Несколько лет по договорам оформляла спектакли в различных городах страны; работала почтальоном, уборщицей, преподавала в различных изостудиях. Входила в ТЭИИ. С 2007 г. живет в Израиле.

В своих работах начинает с конкретного — натюрморта, пейзажа, литературной истории или пластического мотива (например, вереницы людей в пространстве) — и постепенно приводит его к абстракции. Предмет растворяется, исчезает под действием пластических задач, необходимости придать все большее единообразие. Предметы и фигуры превращаются в мягкие, размытые пятна, создающие ощущение невесомости, парения. От исходного мотива остается его пространственная составляющая. Цвет преобладает над формой: скупой, мягкий, со сложным полутонами, с малой разницей между светлым и темным. Черные линии на первом плане создают свет в глубине.

**Пуд Афанасий** (Файнзильбер Евгений Михайлович, р. 1951, Ленинград). Отец — научный работник, мать — педагог. До 1957 г. семья жила в Калининграде. Окончил 239-ю математическую школу и физико-механический факультет Политехнического института (1974). Работал во ВНИИземмаше инженером, затем заведующим сектором. Кандидат технических наук. Входил в ТЭИИ.

Изобразительным искусством занимается с 1971 г., учителем был Б. Рабинович. В 1972—1973 гг. занимался в изостудии при Доме медицинских работников, руководимой В. Суворовым. Входил в ТЭИИ.

Выставлял графику, выполненную пером и тушью, кропотливую, предназначенную для подробного рассматривания. Свои истоки художник видит в П. Филонове, с которым его работы связывают символическая анатомия и узорчатость, особенно возросшая в позднем творчестве. Более заметны пересечения с *Б. Рохлиным* — в пристальном внимании к мимике, состоянию лица: объектом изображения Пуда может быть коллективный смех. Как и Рохлин, Пуд саркастичен и сосредоточен на изображении пугающих своим видом людей. Это объемные фигуры на фоне чистого листа или заполняющие собою лист, всегда мужские. У них почти лишённые черепной коробки и лба головы, маленькие глаза, сильно выступающий нос, большой, часто разинутый рот, словно опухшие и потрескавшиеся, измятые лица, иногда гипертрофированные складчатые образования, соединяющие в себе подбородок и шею. Тела бугристые, раздутые в поясе, что делает их похожими на жаб или жуков; бицепсы и предплечья гигантские и в то же время дряблые, с неравномерно натянутой кожей, ступни миниатюрные. Воздетые, указующие или чем-то занятые кисти рук настолько важны, что обретают самостоятельность, появляются в тех местах, где анатомически их быть не может. В этих людях ощущается нечто заскорузлое, обветшавшее, не совсем человеческое — словно это продукты вырождения. Как правило, они полностью сосредоточены, захвачены каким-то абсурдным, но имеющим свои правила делом. Например, в «Больничной серии» 1985 г. врач протягивает огромную таблетку больному, у которого нет рта; в другой работе несколько безволосых сосредоточенно наблюдают за ростом волос на чьей-то лысине. Апогеем бессмысленного занятия становится игра в «тактак куряк», придуманная для них художником. Художник использует свое племя, немного изменяя, для разных целей. Особенной удачей кажутся иллюстрации к «Котловану» — его персонаж, в этом случае отошавший, его способ рисования хорошо лег на текст А. Платонова. В 1990-е гг. создана серия «Экстремальные моменты Ветхого завета», интерпретирующая жестокие библейские сюжеты, без антуража, без временной привязанности. В несколько ином виде, но узнаваемый, персонаж переходит в живопись 1990-х гг. Здесь он приобретает деревянность и стилизованное обстояние. Неизменно довольный, в разных ситуациях — например, на демонстрации с красным флагом, на котором написано «бывали дни веселые». По стилю живопись скорее цитатна; особое внимание уделяется фактурам и поверхностям. Цвет ярк, основные цвета — синий, желтый, красный — даются в полную силу, большими плоскостями. В 2000-е гг. занялся компьютерной графикой, где фиксация на персонаже доходит до апогея: его голова состоит из таких же голов, разных размеров, словно окаменелых; из них же и из рук формируется дерево, куст, целый ландшафт; все пространство — как коралловые рифы из микроскопических голов, на фоне которых выделяется несколько крупных; сфера из голов, зависшая в пространстве. Пишет прозу.

**Путилин** Анатолий Евгеньевич (р. 1946, г. Братское, Николаевская обл.). Отец — военный, мать — учительница. Семья жила последовательно в Харькове, в Советской Гавани Хабаровского края. Учился в Биробиджанском художественном училище (1961—1964). Работал на верфях, военную службу проходил на флоте. В 1968 г. приехал в Ленинград и поступил на третий курс отделения декоративной графики ЛХУ им. В. А. Серова (1970). Работал художником в Военно-морском музее, монтировщиком в Большом театре, в РОСТОРГЕ оформлял витрины. В 1978 г. эмигрировал. С 1979 г. живет в Париже. В начале 1970-х гг. делал композиции, которые называл «космологическими»: все пространство заполнено парящими объемными абстрактными формами — обтекаемыми, каплеобразными, складчатыми, завивающимися жгутом, напоминающими то скорлупу арахиса, то изогнутые трубы, то улитку, то ухо. Пишет натюрморты, в которых соединяет конкретные предметы (обычно сосуды, гранаты, камни с необработанной поверхностью) с точечными брызгами краски и абстрактными формами. В выборе предметов, в способе их стилизации просматривается некоторое влияние шемякинско-го стиля. Затем в натюрморте появляется форма, ставшая опознавательным знаком художника, он называет ее то «сфероидом», то «овоидом», то «эллипсоидом». Сравнения с яйцом не любит, указывая, что у яйца в отличие от сфероида разные концы. О появлении этой формы художник заявляет: «Я нашел формулу духовности»<sup>60</sup>. Он пишет также, что, воспарив, эта форма стала для него «символом души»<sup>61</sup>. Эту форму он вставляет в разного рода

<sup>60</sup> Anatoly Poutiline. [Альбом. Paris], 2000. С. 125.

<sup>61</sup> Там же. С. 126.

композиции, в которых соединились главные источники влияния: супрематизм, Филонов и Шемякин. В композициях «По следам Малевича» сфероиды сочетаются с простейшими геометрическими формами. В вариациях на тему иконы (назовем их «иконным супрематизмом») обобщенные, с плавным контуром фигуры, сокращенные до знака лики с нимбом пересекаются или окружены абстрактными геометрическими формами и сфероидами. В других работах фоном для сфероидов становится сине-красная калейдоскопическая филоновская композиция, пересекаемая супрематическими желтыми и черными полосами. Сам сфероид — иногда он становится шаром — может быть разного цвета, может светиться, иметь прозрачную или твердую, шершавую, зернистую, покрытую трещинами поверхность. Он может, как сосуд, быть наполненным чем-то текучим, с плавающими биоформами, может заключать в себе другие сфероиды. Позже, в предметных композициях, он зависает в пространстве планетой, то ли влетает, то ли вылетает из комнаты или покоится в интерьере. Еще позже он преобразуется то в яблоко, то в гальку. Наконец, он расположился в правом нижнем углу картины в качестве подписи. В 1990—2000-е гг. Путилин исповедует «апологию мастерства», изучает секреты техники старых мастеров. Сложная техника сочетается с элементарностью мотива: художник пишет преимущественно то, что перед глазами, — «окно, рабочий стол, забрызганный красками», «инструменты: кисти, палитра мастихин, циркуль», еще «лестница, туман, парящая палитра». В серии «Взгляд», вдохновленной, по-видимому, одновременно портретами Леонардо и Спасом Нерукотворным, даны лица или фрагменты лиц — но не плоть, а затуманенная или зернистая светящаяся субстанция.

**Рапопорт** Александр Владимирович (1933, Харьков — 1997, Сан-Франциско). Отец работал в Наркомфине, репрессирован в 1937 г., умер в лагере. Мать — библиотекарь, также репрессирована. Воспитывался тетей в Киеве, в эвакуации был в Уфе, затем жил в Черновцах. В Ленинград приехал в 1950 г., занимался живописью в студии Дома народного творчества, в художественном кружке Дома медработников. Поступил в ЛХУ им. В. А. Серова, учился там с перерывом на службу в армии (ок. 1958). Затем закончил постановочный факультет ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова (1963) в мастерской Н. Акимова. Дипломной работой был спектакль «Закат» по пьесе И. Бабеля. Оформлял спектакли в провинциальных театрах, был ассистентом художника на киностудии «Ленфильм», преподавал в ЛХУ им. В. И. Серова «пропедевтический курс» композиции, театральный дизайн, рисунок, анатомию (1964—1968). С начала 1970-х гг. работал в Гидрометеиздате, занимался книжной графикой. Входил в группу «Алеф», автор ее манифеста. В 1976 г. эмигрировал. С 1977 г. жил в Сан-Франциско, работал в дизайнерской фирме (1978—1986). Автор тестов об искусстве, в том числе о ленинградском андеграунде.

Концом 1950-х гг. датируются работы с резкой, плакатной геометризацией, с явным влиянием конструктивизма. «Во второй половине 1960-х “строил” свои композиции по “Модулятору” Ле Корбюзье, а в “раскраске” пользовался “четырёхгоршковой” системой Тициана и колористической схемой московского художника В. Вейсберга»<sup>62</sup>. Одновременно был увлечен Ж. Руо, испытал влияние его накаленных средств и экстатических образов. В середине 1960-х гг. обратился к еврейской теме, во второй половине — к иконе, к библейским и евангельским сюжетам. Столь противоречивые влияния Рапопорт идеологически примирял. Он утверждал, что русские конструктивисты восходят к традиции византийско-русской иконы; иудаизм и христианство рассматривал как единую культурную традицию. Его «еврейские» работы — «Талмудисты», «Старик», «Невеста» — вслед за А. Капланом, по форме восходят к еврейским надгробиям: заключены в тесную изогнутую раму. В «Трёх фигурах» (1966), где художник изображает пророков, особенно выявлено характерное для него нагнетание средств выразительности: теснота, высокий раскрашенный рельеф, сильно извивающиеся линии, упрощенные, вычурно деформированные тела, вывернутые головы, четырехпалые кисти рук, развевающиеся бороды, жестикуляция. Работа похожа на памятник, на скульптурную группу, монументальную и экстатическую одновременно. К тому же типу «еврейских» работ относится «Вечеря» (1975): за крохотным розовым столом, на котором одна рыба, теснится в сумраке множество косматых, взволнованных фигур. Изображение сдвинуто, в

<sup>62</sup> Рапопорт А. Заметки о русских художниках-нонконформистах // Нонконформизм остается. СПб.: Деан, 2003. С. 82.

освободившимся нижнем углу на черном фоне — сплюснутая человеческая фигура из алой мозаики. Та же абстрактная экзотичность в «Автопортрете в виде маски Мардохея» (1989): на фоне синей растительности лимонно-желтое с синим лицо с пустыми извилистыми глазницами, с огромным вопящим ртом. В работах этого рода формальные средства призваны выразить пароксизм, нарочито страстное, как бы нутряное; в то время как содержание абстрактно, отвлеченно, сведено к общей идее. Но есть работы, более прямо связанные с натурой, с конкретной темой, в них меньше «постановочности» и риторики, есть настроение — например, «Грузинская песня» (1967), изображающая сцену в шашлычной. В последние годы в СССР и первые в США занимался в основном свободной трактовкой библейских и евангельских сюжетов. «Перелагал» их своей изгибающейся, изломанной формой, внося внешнюю экспрессию, беспокойство, смятение — опять риторически. В серии «Улицы Сан-Франциско», созданной в 1980—1990 гг., тяготение к изогнутым, сферическим формам находит некоторое образное оправдание: накрененные, расплюснутые, колеблющиеся тела прохожих и машины видятся как бы собственным искривленным отражением в зеркальных поверхностях. Открытая композиция, акцент на динамике, опять усиление, нагнетание средств: необычный ракурс — как бы сверху и под углом, снизу и под углом и т. д., иногда фигуры даны с разных точек зрения, в разном масштабе. Иногда саму точку зрения невозможно установить. Изображение «заворачивается», как во вращающемся колесе. Эти работы, написанные в широкой манере, иногда с подтеками краски, гораздо светлее и бодрее по цвету — сине-розовые, голубые. «Меня привлекли мощь калифорнийских просторов, скорости, прозрачно-призрачный свет». Эта серия уже ассоциируется с современным западным искусством.

**Россин Соломон** (Розин Альберт Соломонович, р. 1937, Гомель, Белорусская ССР). Отец — маляр-альфрейщик. В 1941—1954 гг. семья жила на Урале. В 1955 г. приехал в Ленинград. Окончил отделение мастеров при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. В 1957 г. поступил в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, в 1958 г. перевелся в Московское Строгановское высшее художественно-промышленное училище, которое окончил по классу керамики (1963). Год работал учителем рисования в Архангельской обл., затем, с 1964 по 1979 г., художником-оформителем в НИИ ядерной физики им. А. Ф. Иоффе в г. Гатчина Ленинградской обл., позже преподавал в детской изостудии. С 1976 по 1990 г. жил в Ленинграде. Входил в ТЭИИ. С 1990 г. живет во Франции, в Ланьоне.

Среди наиболее почитаемых Россиним художников — Ван Гог, Веласкес, Пикассо и Рембрандт, особенно последний, поразивший его умением выразить красоту некрасивой природы. Это стало одним из главных векторов его собственного творчества. Работы Россина перекликаются с портретами придворных карликов Веласкеса, с гротескно перекошенными фигурами Х. Сутина. В них есть напоминающая Сутина запальчивость и напоминающее раннего Ван Гога внимание к грубой жизни. В творчестве Россина можно различить множество культурных аллюзий, обычно зашифрованных. Культура для него важна, но первоначально важно быть ни на кого не похожим.

Уже в ранних работах присутствует характерное для художника соединение брутальных персонажей и тонкой красочной гармонии, стремление к жизненной правде и элементы символизма. Работы середины 1960-х гг. удостоверяют, что к этому времени его художественные средства в основном определились: широкое живописное письмо, большие пространства, закрашенные одним цветом, где верхний слой не перекрывает красочную подкладку; сочетание живописного стиля, сильного переживания цвета и в то же время определяющей роли рисунка, выраженной в важности абриса, в четкой определенности цветовых зон, границ предметов. Линии вводятся в саму живопись — полосы, тонкие вытянутые предметы строят композицию. В дальнейшем система обогащается и усложняется, включая в себя внутренние диссонансы. Усложняется сама красочная гармония, строящаяся на равновесии иногда сравнительно большого количества цветов, как закрытых, так и открытых, с рискованным сочетанием основных цветов и охристых, коричневых. Длинные, хорошо различимые мазки приобретают как бы неряшливый вид, что острее выражает волнующую художника диалектику красоты и безобразия. Пространство — и открытое, и в интерьере — становится полностью условным, предметный ряд скуп и неслучаен. Среди выразительных средств — некоторая примитивизация, иногда сближение с детским рисунком, когда в картину, нарушая масштабы, вмещается все, что нужно. Манера делается все более экспрессивной, появляется гротеск, вычурная ломка фигуры. Художник акцентирует искривление,

неустойчивость – и в предметах, и в позах человеческих, например, сильно наклоненное или откинутае при ходьбе тело, задранная нога, запрокинутая голова. Включаются элементы декоративности, иногда орнамент, мотивируемый в его «этнографических» работах присутствием ковра. В начале 1970-х гг. для сбора материала художник путешествует по Средней Азии, Бурятии, Украине. На основе огромного количества рисунков и этюдов с натуры он создает состоящие из десятков картин циклы «Очарованная Азия», «Самаркандские цыгане как они есть», «Простая жизнь», «Юрты». Создает также «историческую живопись»: двенадцать картин о Бородинском сражении. Его «акцентированные» (слово «деформация» он не любит), условные фигурки заставляют трактовать историю снижено-саркастически, так же как в сатиру превращаются библейские сюжеты. Ироничны даже версии любимых старых мастеров — Гойи, Веласкеса: «акцентирование» совершает над ними беспощадную операцию. Тематический охват широк, особо привержен художник жестоким сюжетам. В цикле, посвященном войне во Вьетнаме (насчитывающим тридцать восемь картин), многократно изображает мать с раненым или убитым ребенком на руках. Пишет сцену казни Пугачева, фигуру замученной Зои Космодемьянской, триптих, посвященный казни митрополита Вениамина. Пишет картины на основе своих зарисовок в Доме инвалидов, в пансионате для незрячих, в психиатрической больнице. Изображает закалывание животных. Вместе с тем силен интерес к быту, к сценам с незначительным сюжетом, весь строй которых выражает его понимание духа советской действительности, глубоко запущенной, увечной народной жизни. Женщина трагически развела руки: баня не работает; вход в магазин — с одной стороны пьяный под забором, с другой мужчина мочится на угол. В портретах конца 1970-х — начала 1980-х гг. сочетаются подробно выписанные, психологизированные лица, деформированные тела и условное, иногда абстрагированное пространство, что составляет специфически россинский жестокий эффект. Портреты заостренны, мелодраматичны, в них есть безнадежность, беззащитность, пришибленность. Преобладает интерес к беспомощным: старухи, калеки, опустившиеся люди, младенцы, похожие на безногих инвалидов, дети, похожие на еще не созревший, но уже засохший плод. Пишет портреты исторических лиц, писателей, где его деформации приводят к эффекту сниженности, абсурда, но иногда работают на образ: примитивизация фигуры Л. Толстого рифмуется со стремлением писателя к опрощению, в А. Чехове, посаженном в высокий детский стул, с ногами не толще ножки стула, читается его болезненность. В портрете поэта В. Кривулина выявлена именно физическая увечность. Предметы у Россина, можно сказать, тоже больны. Он антропоцентричен, у него нет картины без человека, нет интереса к предмету и пейзажу вне человека. Предметный ряд сконцентрирован, представлен несколькими лейтмотивами. В открытом пространстве, в пейзаже, если он не морской, обязательные столбы — искривленные, заваливающиеся, похожие скорее на безлиственные стволы с фарфоровыми изоляторами-почками, с провисшими проводами-ветками — результат «электрификации всей страны». Еще заборы и скособоченные, осевшие строения. Художник устраняет все геометрически правильное, конструктивно устойчивое даже в архитектуре. Обязательные в портретах, в интерьерах стулья даны с нарушением перспективы, с перекошенными ножками. В них персонажи посажены как в клетки, в их ножках запутываются, как в сетях. Есть еще лейтмотив — часто сопровождающее его персонажей существо, полузверь-получеловек, представляющий собой материализацию чувственного начала. Оно вездесуще, таится и в комнате девочки-подростка, и на старушечьих посиделках, и в пансионате для слепых, где оно высунулось из-за забора, в то время как один из обитателей читает по Брайлю вслух для товарищей Нагорную проповедь. Облик этого существа варьируется: в хлебопекарне вместе с женщинами у печей хлопочут твари, похожие на безволосых чертей; жар тела колющей дрова женщины породил мальчика-сатира; в окно на спящую девушку заглядывает длинная рогатая голова с козлиной бородкой. С той же головой, одетое как человек, оно музицирует в роще из столбов близ сортира в картине, названной «Веселый поселок». В виде гиганта на морском горизонте наблюдает за художницей, пишущей обнаженную натуру. Россин не изображает эротических сцен прямо, а если изображает, то не между мужчиной и женщиной, но между женщиной и мужчиной, превратившимся в это существо. Чувственное начало — глубинная составляющая его работ. Оно явлено в цветовом строе, в частом доминировании телесных красок, оранжевого, сочетании оранжевого с розовым. Даже летающие над морем чайки — как куски голыи плоти. Хотя олицетворяющее эрос существо выглядит беззлобным, в целом

многие картины выражают связь или хотя бы совместимость, одновременность чувственности и жестокости. Чувственная живописность и декоративность картины, никак не связанная с экстремальной темой, иногда смягчает, иногда увеличивает шокирующий эффект. Художник как бы задается целью ткнуть зрителя в невыносимое и помножить жестокость изображаемого на жестокость зрителя, для которого мучения служат живописным зрелищем. Пойманный на приманку нравственного чувства, зритель должен пережить его дискредитацию причастностью к чувственному наслаждению страданием. Этот стимул Россин усиливает, с одной стороны, утрируя покалеченность человеческих тел, с другой — превращая и зрителя в своего рода жертву. Иногда эротика объединяется со стремлением к эпатажу: он придает носам форму мужского органа. В целом эмоциональная нагруженность сложна и непрямолинейна. Сарказм, обличение, юмор, лукавство, растроганность, сентиментальность, особенно при изображении детей. Цинически подчеркнутое уродство жизни, язвительность, абсурдность деформации, ее неожиданность — все это воспринималось прежде всего как вызов официозу. Во Франции художник сохранил свою эстетику и темы, он продолжает сводить счеты с советским строем, хотя в целом кажется менее драматичным, менее психологичным, лица в основном не прописаны, красота живописи все более преобладает над стремлением выразить глубины жизни. Иногда появляются работы, которые можно назвать веселыми.

**Ротенберг** Евгений Львович (1899, Санкт-Петербург — 1968, Ленинград). Точных биографических данных нет. «До революции учился живописи за границей, вероятно у академика, и в России <...> у Савинского, академика тоже. Карев Алексей Еремеевич — наиболее чтимый им учитель. Затем учился и у Филонова, и у Тырсы», — вспоминает Л. Каценельсон<sup>63</sup>. Л. Сморгон полагает, что уроки живописи Ротенберг получал в Германии, что в начале 1920-х гг. год проучился в Академии художеств в Петрограде, но прервал обучение по болезни, что учеником П. Филонова был в эти же годы. Считался психически больным, не имел профессионального статуса. Занимался живописью «для себя», работы не хранил, но, будучи соседом по лестнице Л. Каценельсона, был известен молодому поколению, давая пример существования и творчества, не причастного к официозу. Стиль живописный. Писал немногими сближенными цветами, часто работа сделана всего в два цвета. Создавал цельное трепещущее, мерцающее пространство, бликующий сумрак северного пейзажа. Есть некоторый филоновский след, но очень смягченный: в графике цветным и черным карандашом густая проработка штрихами поверх уже сделанного рисунка; густо испещренные линиями лица в его портретах, часто — автопортретах; в живописи — мелкие редкие пятна или длинные мазки поверх изображения — как блики. Реальные предметы начинают «плавиться», растворяться в живописной стихии. «У Ротенберга всегда настороженное внимание к воздуху, к этой межпредметной, неявной, необходимой жизни. Ротенберг фиксировал текст под рисунком время суток, когда рисунок был сделан, характер света - дневной ли, сумеречный ли, электрический ли свет хозяйничал над пространством. (...) Пространство у Ротенберга порой стремится к тесноте живой структуры древесины, при этом обладая светом прозрачности (...) Парадоксальна прозрачность густоты и спрессованности»<sup>64</sup>. Скромные, непритязательные сюжеты, отражающие приватность существования художника. Семейные сцены, родственники, цветы в банках, дачные впечатления — домики, лес, корова. С другой стороны, часто делал версии картин старых мастеров (Мурильо, Грёз, Тициан), полемически их интерпретируя.

**Рохлин** Вадим Моисеевич (1937, Ленинград — 1985, там же.). Отец — администратор, мать — архитектор. Окончил архитектурный факультет ЛИСИ (1960). В 1960-е гг. ходил в рисовальные классы ИнЖСА им. И. Е. Репина. С 1960 по 1963 г. работал архитектором в Мурманске, затем в Мончегорске. В 1963 г. вернулся в Ленинград. Работал в 31-й мастерской ЛенНИИпроекта. С 1980 г. преподавал рисунок во Дворце пионеров Выборгского района<sup>65</sup>.

Работал разными способами и к середине 1960-х гг. сформировал свою манеру, соединяющую академически тщательно воспроизведенную телесность и некоторые

<sup>63</sup> Газаневщина. Л.; Иерусалим, 1974—1989. С. 313.

<sup>64</sup> Ткачук Н. Евгений Ротенберг. Рукопись.

<sup>65</sup> Биографические сведения взяты из кн.: Вадим Рохлин. Б. м.: «Медиа пресс», 1999.

элементы сюрреализма, а в дальнейшем — академизм и экспрессию. В его работах силен «эффект присутствия» и в то же время — снопоподобность: их сюрреалистичность впечатляет. В картине «Двое в голубом» (1965) на фоне пустого пространства в духе «метафизической живописи» натуралистически подробно, до жилки на виске, изображены то ли двое, то ли один раздвоившийся человек — в одном ракурсе, с одним и тем же неуловимо патологическим лицом, но с едва разнящимся выражением и вроде чуть-чуть в другом возрасте. Это воспринимается не как изображение, которое можно сколь угодно множить, но именно как сошедшая с ума реальность. В картине «Зеркала» (1968) — в нее было включено настоящее зеркало — за столом сидят четверо — четыре отражения одного и того же человека. В «Женщине в красном» (1966) на фоне двух арок погрудный портрет в духе мастеров Возрождения, с улыбкой, напоминающей «Джоконду», с теми же легкими углублениями в уголках рта, но с некрасивой современной стрижкой; в левой арке — пустынный пейзаж с крохотной бегущей фигурой: отсылка к С. Дали, в правой — на уходящей в пустоту мощеной дороге стоит обнаженная женщина с тем же лицом, с чуть более зловеще-шаловливым выражением, в том же ракурсе, ее голова чудовищно огромна на карликовом теле, круто сужающемся к ногам. Обычно персонажи Рохлина отталкивающи, хотя причина трудно уловима: малозаметная, но сильно действующая диспропорция лица, неровности голого черепа. Уровень академического мастерства художника таков, что он мог себе позволить игру со старыми мастерами, на которых его работы чем-то похожи — то на определенную картину, то сразу на многие. Растянувшуюся во всю длину полотна лежащую женщину со светящимся телом, безупречной грудью, царственным выражением боттичеллиевского лица, но огрубленного, боттичеллиевскими прядями волос, но свалывшимися, обступили лысые уроды. Сюрреалистическая линия продолжается позже: «Две головы» (1976), мужская и женская, с выкаченными глазами, безобразно ощеренные, шеи переходят в кишечник, из которого состоит вся планета; выражение лиц таково, словно они тужатся его опорожнить. Со временем художник демонстрирует все более и более высокий класс академического, основанного на знании анатомии, растушеванного и теневого рисунка в графических эскизах. Этот способ рисования, который обычно ассоциируется с отбором натуры или ее облагораживанием, заостряет эффект безобразия. Виден особый интерес к лицам, их состоянию и выражению, к мимике, гримасе. Есть композиции, посвященные зевоте, высунутым языкам. Художник демонстрирует виртуозность воспроизведения тончайших деталей, иллюзию натурального рисунка там, где натурная студия невозможна — например, изображая сильно вывороченное в движении тело. Поздние работы переполнены множеством суеязящихся людей, как водоворотом захваченных каким-то дурным делом, — в этом читалась пародия на пафос. Так решены евангельские сцены: «Срывание одежд» (1981), этюды к ненаписанным картинам «Несение креста», «Бичевание». Есть в его работах и намеренная эффектность: повторы растопыренных пальцев, складок кожи. Рисунок преобладает над колоритом. Цвет акцентирует именно телесность, он не экспрессивен, в большинстве случаев благороден — золотисто-коричневый колорит старых картин.

**Рухин** Евгений Львович (1943, Саратов — 1976, Ленинград). Отец — известный геолог, заведующий кафедрой геологии ЛГУ, мать возглавляла ту же кафедру после гибели мужа. Окончил геологический факультет ЛГУ (1966), работал в Ленинградской комплексной экспедиции. Два года (1964—1965) был вольнослушателем ЛВХПУ им. В. И. Мухиной<sup>66</sup>. Регулярно бывая в Москве, считался и московским художником, участвовал в «бульдозерной» выставке, осуществлял связь между Москвой и Ленинградом. Пользовался таким успехом у дипломатов, что уже в 1969 г. (по другим сведениям — в 1967) у него была персональная выставка в Нью-Йорке. Погиб при пожаре в своей мастерской.

Около 1962 г. сделал мотивом картины исцарапанную и исписанную стену подъезда. Писал пейзажи с полуразрушенными церквушками, монастырями, несколько сладковатые. Дальше «было много стилизованных ... картин с изображением святых. Причем в некоторых лица двоились и троились. ... Была работа, где колючая проволока выходила из

---

<sup>66</sup> Биографические сведения даются по кн.: Евгений Рухин: Произведения из коллекции Леонида Талочкина: [Буклет выст.] / Товарищество «Свободная культура»; Музей неконформистского искусства; Музейный центр Российского государственного гуманитарного университета; Музей «Другое искусство». СПб., 2000.

рук и сердца человека с милым, казалось, святым лицом»<sup>67</sup>, — свидетельствует Р. Азеран. Около 1967 г. художник знакомится с москвичами — О. Рабиным, Л. Мастерковой, В. Немухиным, Д. Плавинским. На их влияние указывает Ю. Лебедева-Грецакая: «Рухин перенял у Немухина ряд технологических приемов, но пошел дальше в свободе использования материалов и фактур»<sup>68</sup>. На абстрактно-экспрессивном фоне помещает реальные предметы: прищепку, гвоздь, амбарный замок, мышеловку, лопату, карты. В его работах используются «ткани, кружева, мешковина, циновки, елочные игрушки, листья, ремонтный инструмент, ключи и их отпечатки»<sup>69</sup>. На выставке в ДК им. Газа экспонировалась работа с чугунной крышкой канализационного люка. Вставлял также буквы, слова, иногда многозначительные, намекающие. На выставке в ДК «Невский», как описывает *Вл. Овчинников*, была работа из «живописно смятой и очень красивой по светло-коричневому цвету кожи. Там была также знаменитая оборотная сторона холста с адресом Жени, а также две золоченые ножки старинного кресла, между которыми была разлита ярко-красная краска и композиция с подсветкой изнутри вулканообразного рельефа в центре»<sup>70</sup>. Есть ряд работ с отпечатками металлических икон посередине картины. «Использовал Женя для создания рельефа ... формопласт — массу желтоватого цвета, имеющую консистенцию студня. Эта масса накладывалась на металлическую рельефную икону и, после загустения, снималась. Получалась как бы форма, которую можно было растянуть или, иначе, исказить для большей экспрессии. Затем на холст наносился густой слой масляной краски, на котором и отпечатывалась полученная форма иконы. Таким образом, знаменитые «плачущие» из Жениных композиций сделаны с металлических образков — плакеток», — вспоминает *Вл. Овчинников*<sup>71</sup>. Предмет и фон художник обычно объединял цветом: белая мышеловка в центре белого холста. О цвете он писал: «В 1969—1970-м гг. моя живопись была коричневой и желтой. Затем, в 1972—1973 гг., цвета были очищены до ярко-белого, желтого и красного»<sup>72</sup>. Был небезразличен к форме холста, предпочитал квадратную: «по признанию самого Рухина, он избегал как вертикальных пропорций портретной живописи, так и горизонтальной — пейзажной»<sup>73</sup>.

**Рыбаков** Юлий Андреевич (р. 1946, Мариинск, Кемеровская обл., в лагере). Отец — актер и поэт, репрессирован; мать — учительница. С 1947 г. семья жила в Боровичах, с 1956 г. — в Ленинграде. Учился в художественной школе при ЛХУ им. В. А. Серова, закончил ЛХПТУ № 11 по специальности краснодеревщик-реставратор (1966), учился на вечернем отделении факультета истории и теории искусства ИнЖСА им. И. Е. Репина (1975—1976). Работал реставратором в ГРМ, кочегаром. В середине 1970-х гг. входил в группу, занимавшуюся производством и распространением нелегальной литературы. В 1976 г. вместе с О. Волковым сделал ряд надписей трудносмываемой краской на зданиях в многолюдных местах, в том числе на стене Петропавловской крепости, читаемую с большого расстояния: «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков». За это был осужден на шесть лет (формально — по обвинению в хищении государственного имущества и хулиганстве). Четыре года провел в лагере, два — на лесоповале. Выйдя на свободу в 1982 г., вошел в совет ТЭИИ, возглавил его наряду с *С. Ковальским*. В 1990 г. избран депутатом Ленсовета. С 1993 по 2003 г. — депутат Государственной думы. Правозащитник. В 2004 г. учредил в Петербурге антинацистский центр и стал его председателем. Учредитель радиостанции «Свободный голос».

Живопись граждански-романтическая, ранняя — под некоторым влиянием С. Дали. Но сюрреализм привлекал лишь как способ иносказания. Задача его искусства — символически передать отношение к советской действительности. Рисовал в тюрьме:

<sup>67</sup> *Азеран Р.* Мое знакомство с Женей Рухиным // «Минувших дней опальная череда...»: Художник Евгений Рухин и его время. СПб.: издво им. Н. И. Новикова, 2005. С. 59.

<sup>68</sup> *Лебедева-Грецакая Ю.* Евгений Рухин: Произведения из коллекции Леонида Талочкина: [Буклет выст.] / Товарищество «Свободная культура»; Музей неконформистского искусства; Музейный центр Российского государственного гуманитарного университета; Музей «Другое искусство». СПб., 2000. [С. 5].

<sup>69</sup> Там же. [С. 9].

<sup>70</sup> *Овчинников В.* Фрагменты воспоминаний // «Минувших дней опальная череда...»: Художник Евгений Рухин и его время. СПб.: изд-во им. Н. И. Новикова, 2005. С. 50.

<sup>71</sup> Там же. С. 50.

<sup>72</sup> Цит. по: *Унксова М. В.* Евгений Рухин // Там же. С. 18.

<sup>73</sup> Там же. С. 23.

решетки, колючая проволока. От политического символизма переходит к религиозному. В центре картины, часто триптиха, излучающий сияние крест, храм на небе в облаках. Символизм художник вносит и в свои объекты: выставил микроскоп, у которого вместо окуляра — пистолет. После десятилетнего перерыва на интенсивную политическую деятельность вернулся в 2003 г. к изобразительному искусству. Теперь в основе работ фотомонтаж, сделанный на компьютере, с последующим переводом в живопись. В этих композициях старается сосредоточиться на приятных вещах. Но в живописном триптихе 2004 г. «Третий Рим» снова высказывает жесткую гражданскую позицию, теперь уже по отношению к фашизации страны.

**Сажин** Николай Алексеевич (р. 1948, Троицк, Челябинская обл.). Отец — газосварщик, мать — домохозяйка. В 1959 г. семья переехала в Выборг. В 1966 г. приехал Ленинград, поступил в ЛХУ им. В. А. Серова на отделение декоративной графики, учился с перерывом на службу в армии, закончил в 1972 г. Среди педагогов отмечает Л. Оскорбина, учившего литографии и офорту. Окончил ИнЖСА им. И. Е. Репина (1978) по специальности художник-график. В 1977—1989 г. преподавал в ЛХУ им. В. А. Серова рисунок и печатную графику. В 1985 г. вступил в ЛОСХ.

Занимался подкрашенным офортом, затем перешел к живописи, по стилю графичной, имевшей вид подкрашенного офорта: заливал холст одним холодным цветом, достигая эффекта искусственного освещения. Для Сажина важна не гедонистическая прелесть, а «сделанность», так, «чтобы было не видно, чем делается». Сказалось увлечение Филоновым и некоторая склонность к аккуратному наиву, эффектам в духе югославских примитивистов. Соединил гладкую, тщательную прорисованность с интенсивными фактурами — шершавыми, косматыми. Локальные участки фактуры опознаются как заросли, кора или формируют образ дикого фантастического существа — домового, лешего. Темы работ 1970-х гг. фольклорные. Есть серия «Мифология, известная и неизвестная» и серия, посвященная языческим праздникам. В арсенал средств выразительности входит резкое сужение или расширение предмета, словно данного в утрированном перспективном искажении; сюрреалистическое двоение образа: так, в «Пасхе» скатерть на столе — одновременно травяной луг, пасхи на ней — домики. Позднее, взяв прием *О. Целкова*, создавшего персонаж, представляющий род человеческий, Сажин такового саркастически редуцировал до некоего биологического образования, круглого тела с единственным вытянутым отростком. Художник называет его «калебасной тыквой», однако оно редко представляет собой целый плод, чаще фигурирует лишь отросток, напоминающий гусиную голову или рассеченный язык. Имея вид простейшего, оно иногда громадно, много больше человеческой фигуры. Оно, как полагается, впитывает любой смысл, может исполнять любые роли вплоть до персонажей Священной истории в «Тайной вечере». Сажин иронически внедряет эту особь в разные культурные слои. Например, есть ряд «галантных» работ с аллюзиями на стиль барокко, где в барочном интерьере изображены дамы в гигантских платьях с затерянными крохотными ручками и еще более гигантские «тыквы» как нечто неотвратимое и пугающее, как глубь подсознания. Со временем художник становится все более и более провокационен, нарушая разные табу, следуя «эстетике шока». Его темами становятся разложение, болезнь. «Страсть и одержимость к разложению» называл он каталог своих работ. И названия работ провокационны, так, в цикле «Весна священная» изображены совокупляющиеся лягушки. В цикле «Автоанатомия» прототипом стал анатомический атлас, художник сводит образ к костям, внутренностям. Сама Мадонна изображена с разъятым животом, в котором младенец. В цикле «Йорики» героями становятся черепа животных. Если рисунок служит анатомии, то фактура — физиологии, аккуратный рисунок сочетается с эффектами стекающей краски. Цвет преобладает фиолетовый, режущий, холодный, как бы чернильный, призванный усилить отталкивающий эффект. Сажин занимается книжной графикой — в частности, иллюстрировал «Столбцы» Н. Заболоцкого, сборник произведений Р. Киплинга, «Тяжелые сны» Ф. Сологуба.

**Семихов** Алексей Сергеевич (р. 1959, Калинин). Родители — врачи. С шести лет живет в Ленинграде. Занимался в студии при Доме медицинских работников у В. Суворова (1975). Окончил факультет художественного конструирования ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой (1982). Вел детские изостудии, работал художником-оформителем, занимался рекламой, дизайном. Входил в группу «Митьки» до 1990-х гг.

Был вначале увлечен сюрреализмом, но под влиянием *А. Флоренского* занялся живописью, близкой к *А. Древину*, к художникам «Маковца». Писал просторные пейзажи, лучезарные, с бирюзовым цветом, выражающие величие природы. На фоне группы его живопись более уверенная, напряженная, стремительная, с крепкими формами, крупными живописными массами. С середины 1980-х гг. отличался также своими более современными мотивами, писал кафе со стеклянными стенами, людей в черных очках. Но сам художник считал свои работы несамостоятельными, а чистую живописность слишком выхолащенной и в конце 1980-х гг. вернулся к вкусам своей юности — к сюрреалистическому, аномальному. Вышел из группы, в которой слово «сюр» было ругательством, синонимом безвкусыя, и в соавторстве с *А. Кузьминым* стал писать большие, помпезные, гладкие, тщательно проработанные картины со странными, «бредовыми» сюжетами. В них есть общее ощущение жесткости, создаваемое преобладанием свинцового (свинцово-розоватого, свинцово-зеленого) колорита и как бы металлических фигур. Они несколько похожи на постановочные фотографии или на фотомонтаж, где все остается в целостности, но находится в неестественном соединении. В них множество аллюзий и маленьких несоответствий. Например, квартет музыкантов в романтическом снежном пейзаже: двое в белых рубашках яростно замахиваются, словно оружием, барабанными палочками, третий — глушителем от автомобиля, четвертый дует в длинную тонкую трубу. Угадывается скрытая пародия одновременно на «Танец» и «Музыку» Матисса. Но обычно при полной фотографической четкости невозможно уловить смысл изображения. Этим работы Семичова и Кузьмина отличаются от ленинградского сюрреализма, где сюрреалистические приемы, как правило, имели прозрачную мотивацию.

**Сергеев** Сергей Александрович (р. 1953). Родители — инженеры. Учился в художественной школе при ЛХУ им. В. А. Серова. Окончил отделение театрально-декорационного искусства ЛХУ им. В. А. Серова (1973). Работал в Академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова художником по костюмам (1972—1973), на киностудии «Леннаучфильм» мультипликатором и художником-постановщиком (1974—1975). Вместе с *Виком* и *Аленой* основал группу «Алипий». Входил в ТЭИИ.

Уже в начале своей творческой деятельности стремился к «сделанности» и многозначительности, интересовался, с одной стороны, техникой старых мастеров, преимущественно Северного Возрождения, с другой — современными фактурами. В 1970-е гг. писал натюрморты — фантастические фрукты («дофрукты»); стилизованные портреты-образы: не конкретные, а портреты вообще, с пустым овалом лица, в абрисе которых было нечто от Модильяни. Как Модильяни, не прорисовывал глаз, а позже у его моделей глаза закрыты или спрятаны черными очками. В начале 1980-х гг. на живопись Сергеева влияла субкультура «новой волны» в рок-музыке. Появились портреты с выписанными лицами на ярком полуабстрактном или абстрактно-геометрическом фоне. Так, *Т. Новиков* изображен на фоне мозаики из фасадов домов, превращенных в плату для электроэлементов, где нити проводов и белые точки образуют правильные прямоугольники. В портретируемых — холодных, напряженных — подчеркнута их модность, продвинутость. В 1990-е гг. создает железно-серые безлюдные пейзажи, где форсируется каменность Санкт-Петербурга или крымской бухты. Обычно пейзаж виден через окно и сопоставлен с контрастным ярким пятном — натюрмортом на подоконнике: стакан с красным вином, гранаты, зеленые ростки. Затем моделью становится понятие «палимпсест» — в широком смысле культурная память, живущая по принципу наслоения. Изображает фактурную, тщательнейшим образом возделанную поверхность, исчерченную линиями, с проступающими знаками, рисунками, производящую впечатление обработанной временем каменной книги. «Изображение палимпсеста создается многочисленными слоями мыслей — образов, тем самым накапливается новый срез различных форм и состояний», — объясняет художник<sup>74</sup>. Цвет благородный, серо-коричневый. Вид работы холодно-респектабельный, «дорогой».

**Сидлин** Осип Абрамович (1909, Двинск — 1972, Ленинград). Родился в семье печатника. С 1914 г. жил в Рыбинске, затем переехал в Ленинград<sup>75</sup>. В 1930—1936 гг. учился во

<sup>74</sup> Сергей Сергеев: Переход. СПб.: «Галерея Д137», 2001. [Б. с.].

<sup>75</sup> Сведения взяты из кн.: Школа Сидлина. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

ВХУТЕИНе на живописном факультете у А. Осмеркина. С 1936 по 1972 г. (с перерывом на годы войны) преподавал в изостудиях ДК им. В. П. Капранова, ДК им. Ильича, ДК Первой пятилетки. Собственно это была одна студия, вынужденно менявшая крышу. Некоторые ученики, придя в студию до войны, возвратились, отвоёвав, и оставались в ней до конца жизни учителя. Утвердилось понятие «школа Сидлина».

Сохранились считанные холсты художника, он перед смертью уничтожил свои работы: настаивал на важности процесса, а не результата. Работа в студии-лаборатории была аналитической, экспериментальной, близкой к научно-исследовательской, в этом смысле продолжавшей дело ГИНХУКа. Целью было раскрытие тайн живописности. Сидлин утверждал познаваемость живописи, учил доводить до сознания и контролировать процесс, он однажды сказал: «Гениальность — это когда знаешь, что делать»<sup>76</sup>. Ю. *Нашивочников* различал в студии Сидлина четыре периода и дал им названия. Ее довоенный период назван «в духе старых мастеров», с ориентацией на Рембрандта, Тициана, Веронезе, Веласкеса. Искалась разгадка секретов старых мастеров, изучалась технология их картин. В это время предварительно определялась мера светлоты, а уже потом подбирался цвет. Ученики добивались «созвучия колеров», а для достижения материализации живописи Сидлин пришел к необходимости проявления картинной плоскости. В 1949 г. наступил «темный период», когда «колорит, почти теряя насыщенность, светлоту и контрастность, окутывался глубоким мраком темноты»<sup>77</sup>, и «через созвучие колеров доводил их чистоту до льющегося из них удивительного потока света»<sup>78</sup>. Третий период, с 1960 по 1969 г., назван «в духе клеевой живописи», «когда цвет стал менее темным, более насыщенным и более контрастным, на смену сдержанности и суровости пришла умиротворенность», и когда «бархатистая матовость благородных, почти пастельных, совсем не напряженных тонов погружала в завораживающий покой, тишину, безмятежность, отдых»<sup>79</sup>. Четвертый — с 1969 до 1972 г. — «период в духе фрески», когда «колера рождались как бы сами собой из чистой, белой плоскости холста»<sup>80</sup>. Многое из того, чему учил Сидлин, — протекающий цвет, плотность краски, отрицание дополнительных цветов — можно найти в манифесте А. Шевченко<sup>81</sup>. Сидлин разделял и постулат К. Малевича об очищении живописи от всякого постороннего содержания. Отвергалась всякая «переживательность» и литература. Хотя *Нашивочников* называет некоторые эмоциональные характеристики периодов, но это, так сказать, эмоции коллективные. Сидлина не интересовала живопись как выражение индивидуальности, индивидуальных эмоций. И хотя в студии занимались живописью фигуративной (натюрморт и пейзаж), в ее основе взгляд беспредметный. «Фундаментом, базой для предметного произведения является его беспредметная организация»<sup>82</sup>. Сидлин направлял внимание на цветовые пятна и требовал компоновать их, а не предметы. Первостепенное внимание придавалось цвету, цветовому обобщению, цветовым отношениям. Одна из главных задач цвета — гармонизация холста и выявление картинной плоскости таким образом, чтобы «колера» не проваливались за эту плоскость и не выступали на зрителя. Цвет закрытый, лучший цвет тот, который невидим. В центре внимания такие качества, как «укрывистость», непрозрачность, пастозность, плотность, вязкость, густота, материальность, принцип созвучия колеров. Результатом деятельности студии стало, по крайней мере, сохранение в Ленинграде сложной культуры живописности. Из его студии вышло несколько крупных художников, называемых сидлинцами.

**Смирнов** Владимир Михайлович (р. 1940, Боровичи, Новгородская обл. – 2014, Санкт-Петербург). Отец — столяр-краснодеревщик. В Ленинград семья переехала приблизительно в 1944 г. Окончил электромедицинский техникум по специальности

<sup>76</sup> Цит. по: *Нашивочников Ю.* Школа Сидлина как школа // Там же. С. 52.

<sup>77</sup> *Нашивочников.* Там же. С. 36.

<sup>78</sup> Там же.

<sup>79</sup> Там же. С. 54.

<sup>80</sup> Там же. С. 55.

<sup>81</sup> См.: *Шевченко А.* Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения / М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Шевченко. Об искусстве / Фонд «ленинградская галерея. Л., 1989 (Из архива русского авангарда).

<sup>82</sup> *Нашивочников Ю.* Школа Сидлина как школа. // Школа Сидлина. СПб.ООО «П.Р.П.», 2001. С. 38.

рентгенолог и вечернее отделение художественно-графического факультета ЛГПИ им. А. И. Герцена. Работал в НИИ радиационной гигиены, в производственном объединении «Красный треугольник» сначала художником, затем начальником художественного сектора отдела конструирования обуви, с 1994 г. преподавал дизайн в Санкт-Петербургском университете технологии и дизайна.

Занимался живописью в изостудии ДК им. А. Д. Цюрупы (1962—1964). В 1968 г. стал учеником *В. Стерлигова*. Геометризировал натуру, создавал композиции с чашечкообразным пространством. На фоне работ учеников Стерлигова живопись Смирнова 1970-х гг. выделяется большей динамичностью, легкостью, стремительностью. Для многих пейзажей характерна вытянутость вверх: летящая церковь, тянущиеся в небо стволы деревьев. Из стерлиговской проблематики наиболее важным оказалось «ангеловедение», проблема человека, выходящего за пределы мира сего. Писал портреты, сближая лица с иконным ликом, выявляя в них то, что еще принадлежит этому миру, но может уже и не принадлежать. Писал светящиеся прозрачные тела ангелов, как мечту о бестелесности. С 1980-х гг. пытался выразить собственные мировоззренческие поиски. Писал «астрологический портрет»; человека, прикоснувшегося к лучу (информационному потоку) – картина, навеянная идеей В. Вернадского о ноосфере. Геометрия в изображении неба теперь выражает послойное построение невидимых миров. В 2000-е гг. занимался скульптурой, объектом.

**Соловьева** Валентина Васильевна (р. 1946, д. Овсянникова, Лесной район, Тверская обл.). Отец — заслуженный агроном, мать — крестьянка. В Ленинграде живет с 1951 г. Занималась в изостудии Дворца пионеров у С. Левина (1956—1961), в Доме медицинских работников у В. Суворова (1961—1965). Окончила школу № 190 при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1963) и вечернее отделение керамики и стекла факультета ДПИ ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1971). Параллельно в 1968—1969 гг. занималась скульптурой у Л. Сморгона. Работала художником-исполнителем в театре Дворца пионеров, в Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина, в ТЮЗе. С 1973 г. преподавала во 2-й художественной школе на ул. Некрасова, 10, откуда была уволена после выставки в ДК им. И. И. Газа. Позже работала художником-оформителем в номерном предприятии, с 1991 г. возобновила преподавание в художественной школе. Входила в ТЭИИ.

В 1972 г. познакомилась со *В. Стерлиговым*, он давал ей уроки. После смерти Стерлигова стала ученицей *Т. Глебовой*. Работает в графике: пастелью поверх цветных карандашей. Влияние Глебовой, как ученицы П. Филонова, проявилось в «сделанности». «Единицей действия» является точка или тончайший, короткий, разнонаправленный штрих, положенный несколькими слоями, так что один цвет просвечивает сквозь другой, что придает напряжение и сложность колориту, за счет просветов достигается свечение. Переходы от формы к форме нежные, чуть явленные. Абстрактных разработок мало, предмет — с большим или меньшим геометрическим обобщением — остается. Среди тем — кроме натюрморта, пейзажа, портрета, переходящего в лик, — монастыри, святые места. Продолжает стерлиговскую линию пластического преобразования природы в своих попытках выразить соответствие природных и духовных явлений. Так, в пастели «Подсолнухи» (1976) растения ассоциируются со священнослужителями, их головки — с нимбом. За природным стоит небесное: есть работа «Ангел колокольчиков». Цвет обычно теплый, охристый. Художница отмечает, что в ней соперничают влияния Стерлигова, с помощью природы выражавшего духовное, и Левина, для которого натура важна ради нее самой. Кроме классически стерлиговских мотивов у Соловьевой есть своя тема — деревенская. Это графика тушью на больших листах, преимущественно черно-белая. Некоторый геометризм присутствует и здесь — в форме светотени, в складках одежды. Старухи в платках, избы, баньки, поленницы, деревенские интерьеры. Воссоздана, в первую очередь, древесность деревни, акцентируется роль дерева, скрупулезно воспроизводится фактура древесины, составляющая предмет особого увлечения художницы. Работы и «стерлиговские», и «левинские» — теплые, добиваются спокойного, созерцательно-просветленного состояния.

**Сотников** ( фон Штакельберг) Иван Юрьевич ( 1961, Ленинград – 2015, Санкт-Петербург). Родители – историки, мать – ведущий научный сотрудник Государственного Эрмитажа. Дядя – художник Геннадий Сотников. Учился в вечерней художественной школе № 1 на Фонтанке. Занимался в школьном кружке при Эрмитаже. Работал

тискальщиком в типографии, дворником, истопником и сторожем церкви во имя Казанской иконы Божьей матери в Вырице. В 1996 г. принял сан священства, после чего на несколько лет прервал занятия живописью, затем к ней вернулся. Входил в ТЭИИ, в группу «Новые художники», выставлялся с группой «Митьки». В 2004 г. совместно с А. Флоренским основал «Общество любителей живописи и рисования».

В 1982 г. совместно с Т. Новиковым подписал «Ноль-объект» — прямоугольное отверстие в выставочном стенде; также в соавторстве с Новиковым в 1983-м изобрел синтезатор звука Утюгон. Положил начало быстрому, демонстративно развязному, «наглому» способу рисования «новых диких», ленинградскому неопрimitивизму 1980-х гг. Признавал, что на него повлияли работы арефьевцев, главным образом В. Шагина, что произвела сильное впечатление выставка М. Ларионова в Русском музее в 1980. Испытывал устойчивый интерес к детскому рисунку, к изобразительному фольклору, к творчеству наивных художников. Все это ощущается в его работах. С детским рисунком роднит свобода от выучки, спонтанность, на всю жизнь сохранившаяся раскованность. С народным искусством — праздничность, орнаментальность, иногда сказочность, пародирование серьезного и страшного. Любовь к наиву видна в пейзаже, составляющем львиную долю его наследия. Он не стилизует наив, но вносит в свои работы его элементы, являющие собой соединение некоторой грубости и утонченности. Эскизная манера XX в. после фовизма и постимпрессионизма сама по себе есть упрощение формы, отказ от того, что не умеет наив, — от светотени и атмосферы, к этому Сотников добавляет некоторые погрешности в перспективе, некоторую неуравновешенность, угловатость, как бы неловкость композиции, у него служащие оживлению и усилению выразительности. Оживления, обострения он также добивается, нарушая колористическую слаженность: вводя красочное пятно, выпадающее из общего строя, или соединяя живопись и цветопись — с живописно вибрирующими участками соседствуют гладко покрашенные. Все это он тонко гармонизирует. В пейзаж он внес креативность «новых диких», свободу от стереотипов, от академической натасканности. В нем могут появиться знаковые или трафаретом сделанные схематичные изображения, например самолетика, карликовые корабли; может возникнуть орнамент из пятен, не имеющих предметного значения. В его пейзаже сильно декоративное начало, особенно в ночном. Ночной город, украшенный огнями, их отражениями в воде, становится великолепным. Ночной город, храм среди заснеженных деревьев, вырисовывающийся сквозь падающий снег — наиболее излюбленные мотивы Сотникова. Но он приемлет, эстетически осваивает, может превратить в живописно ценное все, что угодно: открыточные красоты юга, лес, любой фрагмент города, высотные дома, индустриальные строения, голые серые поля с высоковольтными вышками. При этом он избегает геометрии: вышки, телеграфные столбы, фабричные трубы, утратив правильность линий, теряют свой сухой, бесчеловечный вид, свою беспощадность. Вышки могут уподобиться близко стоящим деревьям или стать вторжением ажурного узора, привнеся неожиданный уют, — привет фольклору. С примитивами его пейзажи роднит и некоторая протокольность. Он обязательно сохраняет надписи на домах или кораблях, так же как в натюрмортах этикетки на бутылках — и буквы на них, и картинки. В его натюрмортах вещи предстают в своей обыденной современности, он пишет пластиковые упаковки шампуней, банки с пивом. Или они поданы несколько иронично: на утюге череп и две косточки, у кофейника — рот. Пейзаж и натюрморт — традиционные жанры, он их освежает. Кроме того, он создает многочисленные гротескные композиции в эстетике «новых диких», как многосложные, так и лаконичные. В сложных композициях не воспроизводится реальное пространство, они состоят из абстрактных элементов и схематичных изображений, летающих или находящихся во взвешенном состоянии. Это елки, машинки, самолетика, черепа, снежинки, корона, рыбы, ракеты, бегущие солдатики с ружьями, пиктограмма человека, у которого вместо головы вытянутый прямоугольник, вмещающий только длинный ощеренный рот. Этот рот появляется у самых разных объектов или может «существовать» сам по себе, «наподобие улыбки Чеширского кота», как заметил М. Трофименков. Также самостоятельно фигурируют и остальные перечисленные объекты или, можно сказать, персонажи, поскольку они постоянно оживают, куда-то бегут. Самый частый «персонаж» Сотникова — ель, варьируемая бесконечно. Есть почти абстракции, где ее схематично изображенные

ярусы вместе с по-разному декорированными треугольными промежутками между ними воспроизводят композицию лоскутного одеяла – опять привет фольклору; ели в природе; ель новогодняя, увешанная предметами либо абстрактными формами; ель искусственная – правильный конус, во тьме расцвеченный огнями, как расцвечен розами павловопосадский платок; ели одушевленные, с разным нравом, в разном настроении – то радостные, то агрессивные или зловещие. Вот число ярусов сократилось до трех, и ель напоминает девочку: верхний ярус – головной убор, средний – пелерина, нижний – юбка; вот появился рот, она поет, как в комиксе английский текст помещен в облачке; вот ее венчает голова или у нее отросли ноги, она куда-то несется. Ноги отрастают у самых разных объектов-персонажей, например у черной руки, взбирающейся по лестнице – страшилка, детский черный юмор. Иногда части тела самостоятельны, действуют, живут. Живость придается и мертвому – скелету, черепам. Черепа изображаются в одиночку, парами, группами, целой пирамидой в ремейке картины Верещагина. Мертвое у Сотникова обладает не только живостью, но и некоторой веселостью – такова его манера изображать страшное, его отношение к вещам угрожающим, опасным, а также официальным, серьезным: к солдату с ружьем, к военным самолетам, ракетам, пирамиде мавзолея и другим советским символам, к распавшемуся в его композициях мирозданию, пронзаемому то ли молниями, то ли электрическими разрядами, и наконец к ядовитым мухаморам, являющим свою фольклорно-радостную окраску, вступающим в схватку друг с другом. Целый цикл посвящен осатанелой огненной белочке, олицетворяющей алкогольный делириум. Это повествование о белой горячке, вместе с тем заключающее в себе переживание бредовости современных войн, соединение смеха и трагедии. Тут трагедия только приправлена, но не побеждена смехом. Трагическая составляющая его мироощущения обычно глубоко скрыта, но она предохраняет его демонстративно игровое творчество от облегченности. Игра, ирония и скрытая трагедия, взрывное, фонтанирующее состояние мира в его композициях и празднично-роскошное, умиротворенное в пейзаже – крайности, совместившиеся в творчестве Сотникова.

**Стерлигов** Владимир Васильевич (1904, Варшава — 1973, Ленинград). Отец — преподаватель университета. В 1925 г. В. Стерлигов приехал в Ленинград. Учился изобразительному искусству в частных студиях. В 1926 г. занимался в руководимом К. Малевичем ГИНХУКе, в отделе живописной культуры. В 1929—1934 гг. сотрудничал в журналах «Чиж» и «Ёж», иллюстрировал обэриутов. Был арестован после убийства С. М. Кирова в 1934 г. и до 1938 г. отбывал срок в лагере под Карагандой. С началом войны ушел на фронт. В 1942 г. после контузии эвакуировался в Алма-Ату, где встретился с *Т. Глебовой*, ставшей его женой. В 1946 г. вернулся в Ленинград. С 1966 г. жил в Петергофе. Был членом ЛОСХа, но практически не выставлялся. Оставил после себя школу — учеников, стерлиговцев.

Его ранняя живопись погибла во время войны. В 1960 г. Стерлигов вернулся к художественным принципам своей юности — после того, как произошло его «открытие кривой», которую, пользуясь терминологией Малевича, он объявляет «новым прибавочным элементом». Малевич во многом определил его взгляды на искусство — прежде всего, его понимание живописи как конструкции освобожденных от предметности форм. В ГИНХУКе он усвоил кубизм, интерпретированный Малевичем, — кубизм как встречу форм, энергию диссонансов. Та важность, которую Стерлигов придавал «открытию кривой», объяснима, пожалуй, через его поглощенность супрематической прямой — через необходимость ее преодоления. Не менее важен для эстетики Стерлигова факт его близости с обэриутом: они определили способ его мышления. Можно сказать: он был одним из них. Он пользовался их категориями в построении картины («обратность», «зеркальность», «антимир», «небольшая погрешность»). Алогизм как творческая наука, как метод познания, само единство поэтических средств и попыток понять вселенную, «выразить бесконечность» — все эти особенности философской поэтики обэриутов присутствуют у Стерлигова. Его учению о роли кривой предшествуют философия геометрических фигур Д. Хармса и представление о кривизне пространства Л. Липавского. Искусствоведами, в частности Е. Ковтуном, стерлиговское «открытие кривой» рассматривается как новый после супрематизма шаг в развитии русского авангарда. Кривая Стерлигова образуется касанием двух равных окружностей (S), ее мягкость противоположна агрессивности столкновения кубистических форм. Мягкость кривой

расценивается как возврат в природный мир от жесткого урбанизма прямой. Стерлигов увидел, что «все формы в природе стремятся по кривой к чаше и куполу», и что «мы живем в куполе». Последнее утверждение напоминает о теории «расширенного смотрения» (возможности видеть вокруг себя) М. Матюшина: Стерлигов утверждал, что усвоил его открытия лучше его учеников. Стерлигов также считал, что «через кривую является антимир из-за ее мебиусности». Однако кривая у Стерлигова — не только изобразительный элемент, адекватный строению мира: кривая освящена, она является нравственной и религиозной ценностью. Стерлигов возвещает не о новом художественном средстве, но о «новом духовном оружии», о «новом чаше-купольном бытии», знаком которого и является кривая. Пафос «нового бытия», обновления мира вновь воспроизводит идеализацию будущего в авангарде начала века — только это уже не новое в футуристическом смысле, а религиозное преображение жизни: Новый завет, переход в царство духа. Живопись у Стерлигова не только оправдывается верой, но ее качества верой обуславливаются. Нужные изобразительные средства, по утверждению Стерлигова, приходят к художнику в результате веры. Стерлигов возвращается к религии ортодоксальной, православной, но при этом свою религиозную по состоянию, а иногда и по тематике живопись (Голгофа, ангелы, серафимы) делает средствами авангардными: дематериализует геометрия. Уход от предмета, который у Малевича должен был освободить живопись от несвойственных ей задач, означавший у Хармса уход от здравого смысла, у Стерлигова мыслится уходом от греха, отделяющего от Бога. «Недостаточное присутствие Бога в человеке — вот достаточное присутствие предмета в художнике», — записывает он.

Художественная система Стерлигова нелегка для описания именно потому, что он сам по этому поводу постоянно теоретизирует. Нелегко определить, насколько его обильное, пылкое и агрессивное теоретизирование совпадало с его художественной практикой. В нем был преизбыток анализа, преизбыток понятий, фиксирующих логику построения картины, стремление создать новый канон — и была принципиальная война с логикой и догмой, внутренняя раскованность, склонность к неожиданным ассоциативным ходам, сдвигам и к тому же своя особая образность. Освободив форму от предмета, он мог увидеть и развить в том, что первоначально было натюрмортом, композицию на религиозную тему (например, Голгофу). Сама теория была для него не холодным принципом, а постоянным жаром мысли, поэтическим героем. Он относился к изобразительным понятиям как к образам, он рисовал понятия, рисовал изобразительную проблему (названия его работ: «Окружающая геометрия», «Кривая проблема»). Но писать он обычно начинал с натуры. Однако как в кубизме, из которого он исходит, — хотя внешне его светлая, нежная, зелено-голубая, сине-желтая, с мягкими очертаниями живопись отнюдь не напоминает жесткие, охристые работы классиков этого направления — в картину попадает не натура, а результат ее анализа, ее «скрытая геометрия», совпадающая с природной или трансформированная. Мир, таким образом, распадается на плоские формы — не оконтуренные, только цветом явленные, как бы способные вот-вот измениться (Стерлигов мыслит формой, но формой меняющейся, взаимовлиянием форм). Важно, что форму создает силуэт, объединяющий группу предметов, — в эту большую форму вписываются малые. Важно, что форму образует пространство между предметами — нечто не существующее, но занимающее место. Таким образом, материальное и нематериальное совпадают: форма предметная утрачивает вещественность, зато пустое пространство обретает форму. Два листика, соприкасаясь, образуют опрокинутый купол — лейтмотив Стерлигова, — который продолжается в пространстве. Форму образует тень: наложенная или отбрасываемая, она по своей реальности сопоставима с предметом. Формы образуются и помимо натуры, логикой построения — логикой контраста, касания, «обратности». Лишенные субстанции, они прозрачны и, накладываясь друг на друга, образуют в зоне наложения новую фигуру. Формы проникают друг в друга, и так, по мысли Стерлигова, — «пространство проникает в пространство». Систему Стерлигова называют пространственной. Но он ни в коей мере не воспроизводит пространство эмпирическое. В его работах нет перспективы — ни прямой, ни обратной. Пространство, как и все у Стерлигова, парадоксально. С одной стороны, он изображает плоские геометрические формы и первоначально исходит из кубическостической картины, глубина которой — несколько сантиметров. С другой стороны, присутствуют сферические объемы его чаше-купольной системы. Две пространственные системы — кубическостическая и чаше-купольная — совмещены по принципу алогизма. Рядом с уплощенным пространством

создается одним лишь цветом пространство безграничное — «бездна», по определению Стерлигова. «Бездна» может быть фоном или открываться вверху картины. В бесконечной дали и являются его чаша и купол, словно видение, словно касание иного мира. Картина может быть вся заполнена далью: в его «Морях» картину занимает купол над морем и купол в море, дающий ощущение морской глубины. Эти гигантские сферы обращены к зрителю внутренней стороной — зритель словно находится внутри картины как внутри мироздания — такова и теоретически позиция зрителя в системе Стерлигова. Только так можно изобразить, что «мы живем в куполе». В другом случае купол, образованный межпредметной формой и наполненный «далью» (далекими облаками), помещен на более плотном фоне, и таким образом «даль» возвращается на первый план: «далекое как близкое», «чем дальше, тем ближе» в своей обычной парадоксальной манере заявляет Стерлигов. Его целью было пространство, которое «пульсирует», «выворачивается», как в ленте Мебиуса, его целью был «антимир», «разнопространствие», «множественность миров». Сложно сказать, насколько были реализованы эти задачи, но, по крайней мере, он создал картинный мир, в котором «этот мир», словно вывернувшись, становится иным, почти райским миром. В его мире нет земной логики и плоти — ни осязаемости, ни фактуры, ни веса. Парящие формы прозрачны, прозрачен легкий, чистый, светоносный цвет. Свет не освещает, но словно составляет основу цвета, словно просвечивает сквозь цвет. Предмет прямо-таки проклят, но есть права у зеленого мира как непосредственно созданного Богом, таящего в себе божественное и, несомненно, нежно любимого Стерлиговым. Листья, цветы и деревья как ангелы являются внутри форм. Голубое дерево парит в небе. Да и сами формы иногда напоминают разделенный прожилками лист. И чем больше природного (меньше «космического») остается в его картине, тем она проникновеннее и нежнее. Просветленность, очищенность, оптимистичность — качества работ Стерлигова. В его мире нет трагедии, нет боли — она для него не подлинна. Предмет избыт — и с ним косность мира, человек избыт — он превращен в ангела. От человеческого осталось только состояние — счастливое предвосхищение иного, преображенного мира. При всем этом мир Стерлигова не воспринимается как переслащенный и прекраснодушный, поскольку это мир свежий и странный, неустойчивая гармония которого балансирует на острие парадоксов. Его переполняет напряженная и действительно невещественная жизнь — жизнь мысли.

**Сухов** (Суханов) Ярослав Васильевич (р. 1954, Ленинград). Отец — морской офицер, мать — врач. Окончил физический факультет ЛГУ по специальности лазерная спектроскопия (1977). Учился в аспирантуре ВНИИСК им. С. В. Лебедева, работал младшим научным сотрудником, затем кочегаром, теплофикатором, дворником, оформлял концерты в рок-клубе, был диск-жокеем, составлял программы на радио. Вместе с *Б. Митавским* основал группу «Остров». Входил в ТЭИИ.

Живописью начал заниматься в 1980 г., в гладкой, иллюзорной манере, со временем ставшей фотографической, глянцевой, с эффектами подсветки, с сюрреалистическими ходами. Особенностью является четкая семантика и контрапункт. Художник словно разыгрывает пьесу, сталкивая противоположные начала. Так, в картине «Запад и Восток» эти категории олицетворены двумя изображениями Богородицы: в католической традиции — в виде скульптуры на темном фоне, воспроизводящей плотский облик, наделенный земной прелестью; в православной — иконный, темный и аскетичный, но окруженный сиянием. В натюрмортах «каждый предмет <...> наделен собственным значением, символическим контекстом и ролью»<sup>83</sup>. Например, в натюрморте «Реминисценция» — череп, песочные часы, старинная книга, надкушенное зеленое яблоко. Сюрреалистические приемы служат метафоре: гигантская ступня, по которой карабкаются микроскопические человечки, означает восхождение. Готический собор составлен из сложенных для молитвы пальцев, небоскребы Манхэттена — из бутылок, сигаретных пачек. Носителями смысла часто являются природные объекты, уподобленные духовному и человеческому: остатки ствола старого дерева означают «пращура», из древней оливы вырастает распятие, сбившиеся в кучу укутанные снегом домики наделены каждый парой красных глаз — горящих окон, овощ в земле — младенец в утробе, в серии «Эротические овощи» овощам придано сходство с телами. Кроме религиозно-философской, разрабатывается социальная, экологическая тематика.

<sup>83</sup> Торчинский О. Поиск Горизонта // Yaroslav Soukhov: Solo. Wechmar: Gotha Druck, 2003. С. 48.

**Тихомирова** Ирина Алексеевна (р. 1956, пос. Парголово, пригород Ленинграда). Отец — дьякон, мать — рабочая. Окончила торговое училище по специальности продавец-декоратор. Работала художником-оформителем, лифтером, оператором котельной, сторожем. Входила в группу «Летопись», в ТЭИИ.

В 1975 г. познакомилась с *В. Клевером*, он разглядел в ней будущую примитивистку и заставил сразу писать картины маслом. Примитивы, в особенности Пиросмани, стали для нее образцом, а с какого-то времени просматривается влияние росписи в народных декоративных промыслах. Вначале ее работы были близки к детским: статичные, плоские, фронтальные фигуры. Позже художница придала им объем и динамику — ее персонажи пляшут, летят на санках с гор, бегут, возбужденно жестикулируют или своими позами демонстрируют обуревающие их чувства. Нашла собственный способ стилизации человечков: обтекаемость, мягкие волнистые абрисы и кукольные лица. В основе работ были жизненные впечатления — жизнь вокруг парголовской церкви, поездки в город. Позже нашла свою тему: стала воспроизводить собственный миф о «золотом веке», о Парголове ее детства, где любое событие празднично, где люди живут, не зная зла и разъединения. Запечатлены все особенности места — церковь, кладбище, озеро, близость аэропорта, железнодорожная станция. Изображен насыщенный быт, уличная, публичная жизнь: рынок, баня, застолья, свадьбы, прибывший цыганский табор, сбор урожая, стирка белья, дорога в церковь на Пасху. Местные типы: старуха, кормящая бездомных кошек на кладбище. Местные события, они же причины волнения: погоня за курицей, вор тянет белье с веревки, мужик отправляется за самогоном, другой мужик гоняется с топором за женой — даже это выглядит смешным аттракционом. Художница заполняет картину большим количеством маленьких фигурок, одевает каждую в узорчатые ткани и умеет эту разнообразную узорчатость сочетать. Окружение тоже узорчато, в том числе природа: пространство, заполненное кустиками растительности, маленькими холмиками. На заднем плане обычно условный пейзаж с маленьким домиком и неизменным храмом.

**Тыкоцкий** Евгений Вячеславович (1941, Собинка, Владимирская обл. —2019, Санкт-Петербург). Отец — инженер-энергетик, мать — врач. С 1944 г. жили в Орехово-Зуево, затем последовательно в Курске, в Сумах, в Бабушкине под Москвой, позже вошедшем в черту города. В 1959—1960 гг. учился в МИСИ им. В. И. Ленина. В 1961 г. поступил в Московский педагогический институт на художественно-графический факультет, учился с перерывом на службу в армии и окончил в 1969 г. Член МОСХа с 1975 г. С 1978 г. живет в Ленинграде. Входил в ТЭИИ.

С начала 1970-х гг. занимался офортом: черные бархатистые пятна, теплые фактуры, тончайшие линии воспроизводят атмосферу душевного тепла и хрупкости. В графике обрел темы, персонажей и систему выразительности, позже перенесенную в живопись. Его персонажи — симпатичные уроды семитского типа, печальные, мечтательные, трогательные — ассоциируются с шагаловскими летающими влюбленными. Для художника важны только лица, глаза, поэтому у его персонажей глаза, носы и головы огромны на крохотном теле с тоненькими конечностями. У мужчин вывернутое из профиля треугольное лицо, вместо лба — растительность, таким образом, рассудок исключен, превалирует чувство. Женщины с треугольным профилем, огромными ресницами, крохотным ртом, без подбородка. Отношение художника к своим героям — интимное, безжалостно-нежное: это близкие, их он «любил и издевался» над ними. Присутствуют дети — зашифрованные взрослые; животные — зашифрованные люди. Выразительность достигается преимущественно увеличенными и уменьшенными размерами. Звери и птицы или огромные по сравнению с людьми или совсем крохотные. Действие происходит в пространстве с низким горизонтом: пустырь, дорога, где-то вдали игрушечный город, с домиками маленькими, как трава. Человек затерян, бесприютен, люди кочуют в одиночку и семьями. Мечта о минимальном, игрушечном уюте: домик-скворечник, домик под зонтиком; среди пустыни на снегу человек зажег свечу: свой очаг и храм. И графика, и живопись литературны, причем эта литература — детская, его работы похожи на иллюстрацию в детской книжке, позже — на мультипликацию. Художник обращен к детству, выражает инфантильный подход к миру. Его визитной карточкой стала работа «Мальчик с птицей» (1983), где он достигает концентрации своей поэтики: маленький мальчик прижался к громадной вороне. Умильные детали переходят из картины в картину: крохотный пруд с лебедем и кувшинкой, веревка с развешенным детским бельем. Есть определенная социальность, в 1980-е гг. фигурирует милиционер в качестве

страшного персонажа, в 1990-е гг. появляются молодчики в красных рубахах, с топорами, олицетворяя жестокую жизнь, угрожающую беззащитным героям. Иногда работы прямо символичны: глаза человека выглядывают в щель в забитом ящике, человек в катящемся под откос горящем колесе. По цвету в 1980-е гг. живопись была монохромной, преимущественно голубой. Постепенно работы становятся более цветными и уплощенными, с большими плоскостями, ровно покрашенными одним цветом, с резкими сопоставлениями цветов. Плоскостность фигур позволяет их расписывать, как татуировкой, цитатами из своих же работ, они превращаются в знак собственной манеры.

**Тюльпанов** Игорь Виссарионович (р. 1939, Ленинград). Отец — спортсмен, чемпион по спортивной гимнастике, погиб на войне; мать — преподаватель физвоспитания. Занимался в изостудии Дворца пионеров у М. Гороховой. Год учился в Высшем инженерно-морском училище им. С. О. Макарова, затем четыре года в Ленинградском политехническом институте, там занимался в студии изобразительного искусства. Позже ходил в рисовальные классы при ИнЖСА им. И. Е. Репина. Окончил постановочное отделение ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова в мастерской Н. Акимова (1964). Был главным художником в Театре комедии, оформлял спектакли в Москве. Делал иллюстрации для журнала «Аврора». В 1978 г. эмигрировал, живет в США, в Нью-Джерси.

Есть свидетельства, что в юности Тюльпанов особенно любил Босха, гравюры Дюрера, Энгра. Добивался прежде всего виртуозной техники. Картины русского периода представляют собой гиперболу натюрморта, его гигантское разрастание: расположение бесчисленного количества ювелирно выписанных предметов: в «Красной комнате» В. Нечаев их насчитал до ста<sup>84</sup>. Работал долго, «Ящики воспоминаний» (ок. в 1973), опять же по свидетельству Нечаева, писал пять лет. Манера иллюзорная, гладкая, сухая, филигранная и мелочная. Переусложненная, иногда кажущаяся бессвязной композиция. Его работы предназначены для рассматривания по частям, в целом пестры. Предметы отобраны преимущественно по признаку изысканности, экзотичности, красоты. Демонстрирует способность передать текстуру: медные подсвечники, изделия из малахита, ножи с перламутровыми ручками, чеканные восточные сосуды, узорчатые ткани. А еще — бокалы с вином, бусы, старинные книги, портьеры, обшитые кружевом носовые платки, раковины, цветы, плоды, стрекозы, ящерицы переполняют его работы. Присутствуют портреты как вещь, картина в картине. Кокетливая эстетика: платья женщин осыпаны лепестками цветов, лица усеяны каплями воды, предметы в состоянии свободного падения или вписаны в разные формы — в призмы, рамы, ящики. Возможно, он вкладывал в свои манипуляции некое философское значение, можно найти символы бренности, непрочности, тления: бабочки, прорвавшаяся обивка или разрывы — «раны» в самом изображении. В целом читается тенденция времени: романтизация старинных вещей, стремление с их помощью облагородить казарменную убогость советского быта. В дальнейшем происходит нарастание сюрреалистических ходов: предметы «перетекают» в нечто иное или соединяют в себе свойства нескольких, или находятся в необычной комбинации. Трубка для курения наполнена красной икрой; музыкант со смычком играет на сковороде, на которую блином перетекает нижняя часть его лица; двойные образы — голова, одновременно являющаяся сосудом, чем-то наполненным, по краям свешиваются сосульки; сосульки на воротнике; вместо волос и бороды растут листья; на сельских полях произрастают головы с тремя носами или же маленькие домики-грибы; в человеческом теле возникают отверстия, из которых высовываются ветки растений или внутри тела открывается пейзаж с перспективой; предметы становятся полыми, прозрачными, наполненными водой с плавающими в ней рыбами, на поверхности воды стоит лестница. Иногда операции с вещью носят юмористический характер, напоминающий Р. Магритта. Свою высокую техничность Тюльпанов демонстрирует, вставляя цитаты: например, «Даму с горностаем» Леонардо помещает в нишу, ставит перед ней чашку, блюдо с пирожным, украшает это зрелище ажурным металлическим кружевом и разными мелочами. На другой картине в интерьере галереи среди мелких деталей картина *О. Целкова*, памятник Петру I *М. Шемякина* и пр. Часть наследия составляет графика. Делал иллюстрации к сонетам Шекспира, к Достоевскому. Под его влиянием эту же сухую и кокетливую эстетику исповедовали А. Исачев и множество

---

<sup>84</sup> См.: *Нечаев В.* В лавке чудес: Встреча с Игорем Тюльпановым // «Архив». [1977? 1978?] № 4. Машинописная копия.

художников салонного характера. На их фоне Тюльпанов остается наиболее изощренным, обильным и изобретательным.

**Устюгов** Геннадий Афанасьевич (р. 1937, Токмак, Фрунзенская обл., Киргизская ССР). Отец — плотник, мать — швея. После войны семья переехала в Ленинградскую обл. Четыре года жили в д. Хакама Выборгского района, затем в д. Новосаратовка Всеволожского района, вошедшей в начале 1970-х гг. в черту Ленинграда. В 1953—1956 гг. учился в СХШ, откуда был исключен за увлечение импрессионистами. Некоторое время занимался в изостудии Дворца культуры им. В. И. Ленина. Работал слесарем, сварщиком, маляром, грузчиком, разнорабочим. Затем получил пенсию по инвалидности вследствие психического заболевания.

Сохранилось небольшое количество работ Устюгова конца 1950-х — начала 1960-х гг. Потом пробел до 1970-х гг.: однажды он сжег свои картины в припадке умопомрачения. Уже в ранних работах предстают сквозные темы: женский образ — его можно обозначить как «Прекрасную Даму» — и музыка — изображение человека с музыкальным инструментом. Дамы одеты в старинные платья, и при поверхностном взгляде эти изображения ассоциируются с мирискуснической традицией. Но это не костюмированность и не пассаизм в духе начала века. Его дамы — никто и ниоткуда. Старинное платье не помещает их в прошлое, оно только выявляет их нездешность, их отрыв от обыденности. Они скорее некрасивы телесно и все-таки идеальны: в своей полной отрешенности, в своей очищенной одухотворенности. Они мягки, печальны, сосредоточены, погружены в себя, в созерцание, в истому и воспринимаются как воплощение внутреннего состояния художника. А если — как мечта, то мечта о своем женском двойнике. Ощущение спиритуальности достигается тонким, певучим изгибом контура, подчеркнутой телесной истонченностью. Но пока они обладают пусть изможденной, но осязаемой плотью, и живописная фактура еще плотная, вязкая. В 1970-е гг. ощущение бесплотности усиливается истончением самой плоти живописи, а также полным отказом от анатомической правильности, от определенности, «портретности» лица. Смытая, блеклая, словно дымчатая, словно тающая живопись, жидкие прозрачные мазки нежных оттенков, чаще в окружении серого, — все это создает ощущение грезы, в которую погружены его дамы. Фоном может служить мглистое небо, повторенное в мгlistых воланах пышных платьев. В это время его работы несколько напоминают полотна голуборозовцев, особенно раннего П. Кузнецова, — сходство средств, обусловленное сходством задачи. Это не стилизация, не аллюзия. В изображениях утонченных дам и смутных далей, в наборе романтических штампов: цветы в волосах, цветок, веер, яблоко, ожерелье в неестественно вывернутых, нарочито худых руках, блюдо с фруктами на голове (у девушки, одетой в европейское декольтированное платье) — нет ни театральности, ни иронии, ни игры, ни намеков на что-либо. Здесь звучит дрожащий «голос одинокого человека», ранит последняя прямота исповеди, уравновешенная тонким созвучием красок, классичностью построения, смягченная тихим характером чувств, их трепетностью, нежным упоением, просветленной одухотворенностью его эротики. Есть в этих изображениях странность: при всей бескровности, они видятся живыми. Устюгов изображает только то, что вовлеклось в его внутренний мир: его эмоции вселяются в объект, и тогда вещи кажутся одушевленными, а животные — наделенными человеческими чувствами. Это придает неожиданное качество использованию известных мотивов и приемов. Призванный обескураживать прием метафизической живописи, когда место человека занимает скульптура или портновский манекен, у Устюгова перевернут в его странных натюрмортах, где бюст на столе изображен как голова живой девушки. И это логично в его системе, где воспроизводится не плоть и не мертвый материал, но живой дух.

К концу 1970-х гг. появляется еще один персонаж, воплощающий его душевный настрой: это отшельник, стоящий в лодке, или странник,двигающийся по бесконечной пустыне. Еще новшество: появляются композиции, где фоном для фигуры или натюрморта служит стена в комнате — стена с окном, которое можно принять и за картину — оно не имеет переплета и заключает в себе мечту, грезу в грезе (море с белой лодкой под парусом, плотное скопление стилизованных домиков с возвышающимся над ними куполом храма). В 1980-е гг. в изобразительной системе Устюгова начинают происходить изменения, которые, постепенно накапливаясь, придадут к концу 1980-х — началу 1990-х гг. новое качество его живописи. Внимательный, восприимчивый зритель, Устюгов вобрал в себя

тот неоэкспрессионизм и неопрIMITИВИЗМ, что захлестнул выставки неофициального искусства второй половины 1980-х гг., и создал на этой основе свою систему. Популярные приемы у него очищены от брутальности, приведены к гармонии и сделаны средством лирического высказывания. У Устюгова минимализм «новых диких» стал экономией средств, связанной с максимальным использованием выразительных возможностей каждого средства, каждого прикосновения кисти. Скупость предметного ряда всегда была ему присуща: для натюрморта ему хватало одного предмета, для изображения деревни — одного дома. Теперь экономия переходит на весь формальный строй. Картина представляет собой как бы переведенный в краску графический набросок, где главную роль играет линия контура. Устюгов находит множество ходов, чтобы разнообразить выразительность всех средств — линии, цвета, композиции и особенно незаполненного пространства, сделанного как бы дрожащей рукой «неловкого», «неумелого рисунка», который у Устюгова уравновешен классичностью построения, точностью и ясностью соотношения и расположения всех элементов картины. Изменился цвет, его качество и функция: помимо эмоциональной символики он служит ясной читаемости композиции. Белая фигура (незакрашенный холст) на фоне красной стены и желтого пола («На какой стул человеку сесть?», середина 1990-х). Красно-белая фигура на фоне черного рояля («Раздумье», 1994). Красно-белая фигура, скомпонованная с черным квадратом («Закрытое окно», 1996). Прозрачная фигура — сквозь нее просвечивает фон — с громадным кругом красноватого солнца. Вместо блеклой, приглушенной гаммы 1970-х и первой половины 1980-х гг. появляются большие участки, сплошь покрытые ярким или черным, или белым цветом. Он сочетает зоны, покрашенные резким цветом, с ненагруженным, чуть тронутым краской холстом. Впрочем, интенсивность покрашенных зон относительна: красочный слой неплотен, холст просвечивает и здесь: мир Устюгова светел, разрежен и невесом. Иногда интенсивен только цвет контура фигуры. Пространство фона обычно разделено линией горизонта — скорее изогнутой, чем прямой; иногда очень высокой, иногда очень низкой, иногда проведенной точно посередине. Кроме фигуры в прозрачной и беспредельной пустоте мира появляются немногие предметы: параллелепипеды многоэтажных домов — как символ реальности, музыкальные инструменты — как символ прекрасного, лодка — как символ романтики. А еще птицы — как существа, имеющие крылья и близкие небу.

Женская фигура остается главным элементом изображения. Теперь она не пишется, но обозначается черным или цветным контуром. Она полностью утратила плоть и даже слабые намеки на конкретность. Все более стилизованная и обобщенная, обрела четкую знаковость. Она представляет собой в большинстве случаев удлинённый силуэт в струящейся до земли одежде со склоненной головой и смиренно или скорбно согбенным станом. Она почти утратила свою женскость и означает просто человеческое существо. Или, теряя и последнюю приметку женскости — схематичные кружочки груди — и обретая крылья, означает ангела, а без крыльев — Христа. В ней узнается «иконный супрематизм» ленинградского авангарда. В картине эта фигура — не объект чувства, а его субъект: тот, кто чувствует. Изображая времена года, Устюгов обходится без их примет в природе: он воспроизводит весеннее или осеннее настроение одной только позой фигуры, цветовым сочетанием и характером мазков. Фигура у него обычно одна, а если их несколько, они вторят друг другу: картина Устюгова — пространство одной эмоции, в ней то, что происходит с человеком, а не между людьми. Иногда фигура явно аллегорична: «Плач Руси по воле» (1995) или «Сон Руси» (1990-е).

В то же время, в 1990-е гг. Устюгов создает серию работ другого рода: полуфигуры в фас, в шляпах. В этих, несколько напоминающих матиссовские, работах художник демонстрирует бесконечность живописных эффектов, которые он может извлечь из одной и той же схемы изображения. Но такие декоративно-формальные работы представляют собой исключение в общем массиве его поздних произведений, содержание которых сопоставимо с поэтической фразой. Поэтический замысел удостоверяют названия-комментарии, дополняющие картину подобно надписям в японской или китайской живописи: «Решетки, решетки на каждом шагу, зачем они нам», «Я слышу, осень приходит», «Куда мы идем», «Где воля».

Живопись Устюгова — тихая, но с мощной энергетикой — обладает эмоциональной проникновенностью, связанной с ее предельной открытостью, искренностью и органичностью, способностью дать ясный образ тому, что обличья не имеет. Отрешенность от конкретного, сосредоточенность на самом бытии, поэтическое

вопрошение бытия заставляет воспринимать его работы как философские, хотя мир отвлеченных, книжных понятий ему не менее чужд, чем мир практический. Его отрешенность от реальности в ее бытовом смысле, от реальности отношений, сложных причин и следствий не есть нечто специально для искусства выработанное, это не позиция, а жизненный факт. Устюгов действительно оторван от реальности, не приспособлен к ней, он ее не понимает и не интересуется ею. В то же время объектом его чувств является все-таки реальность — та, которая остается за пределами практического и для человека «нормального» только окаймляет обыденность: небо, светила на нем, птицы, времена года, общая непонятность мира, свобода и неволя, собственная малость и безграничность вселенной, незнание начала и конца. Эту окраину обыденного и вместе с тем сердцевину бытия Устюгов непрерывно ощущает, и это наполняет его работы, делая их при всей их ирреальности прозрачно ясными. И то, что в жизни имеет вид крайнего простодушия, наивности, пройдя через искусственную художественную форму, обретает ценность свидетельства и глубину философской притчи.

**Ухналев** Евгений Ильич (р. 1931, Ленинград – 2015, Санкт-Петербург). Отец — инженер, мать — художник-дизайнер, переводчик. Учился в СХШ (1944—1947). В 1948 г. был арестован и осужден на двадцать пять лет по обвинению в организации диверсионно-террористической группы, пробыл в лагере до 1954 г., делал там рисунки. Работал архитектором в проектных институтах, в 1957—1965 гг. был главным архитектором Эрмитажа, затем графиком-иллюстратором в различных издательствах. После перестройки работал в Государственной герольдии при президенте. Автор дизайна государственного герба Российской Федерации, орденов и президентской цепи. Занятия живописью возобновил в конце 1970-х гг. Изображал вещи, изъеденные временем, прекрасные своей обветшалостью, патиной, ставшие символом времени, знаком истории. Груз прошлого делает их таинственными. Одна из работ так и называется «Тайна», в ней почти все пространство картины занимает наглухо закрытая дверь. Облупленная, с потрескавшимся слоем утратившей цвет краски, она сама по себе как картина в раме стены с изборожденной штукатуркой. Художник любит изображать различные входы: двери, окна, темные арки. Крупным планом выхватывает фрагменты домов: старинный декор, лепная голова льва, переплетенная непонятными проводами. В этих работах есть образность и лирическая теплота. Издали они кажутся фотографичными, вблизи прихотливая вязь штрихов и пятен, их ритм придают предметам, как заметил Н. Благодатов, «зыбкость», «ирреальность сотканного фантома»<sup>85</sup>.

**Фигурин** Елена Николаевна (р. 1955, Вентспилс, Латвийская ССР). Отец — военнослужащий. С 1968 г. живет в Ленинграде. Окончила Ленинградский институт авиационного приборостроения (1979), параллельно — музыкальную школу для взрослых (1978). До 1988 г. работала инженером. Входила в группу «Летопись», в ТЭИИ. Рисовать систематически начала в 1977 г., познакомившись с *Б. Кошелуховым*. Разделила его радикальный взгляд на искусство и ориентацию на экспрессионизм, в ее случае немецкий: это проявилось в жестком и последовательном отрицании всякого благообразия, всякой привлекательности в искусстве. Ранняя живопись в широкой манере — бурная, брутальная, решительная. В ней была резкая сила с привкусом отчаянья, бравада, вызов. Писала преимущественно портреты и красных коров с человеческим выражением глаз. К середине 1980-х гг. работы по своей композиционному и цветовому решению приблизились к матиссовским «Танцу» и «Музыке» — фигуры помещены в пространство, обозначенное максимально общё: земля, небо, склон с покатым горизонтом. Большие зоны заливаются одним цветом, гораздо более слепящим, чем у Матисса. В изображении людей, в отношении к ним Фигурин переключается с художниками, соединившими жестокость с сентиментальностью и прямо апеллирующими к сентиментальности зрителя, — с работавшими рядом *Е. Тыкоцким*, *С. Россиним*. Как Тыкоцкий, она привносит нарочитую инфантильность, трогательность, как Россин — обращается к зрителю на повышенных тонах и черпает средства воздействия в выразительности уродства. Художница полагает, что «хорошие люди страдают, а страдание не красит», так что в уродстве она видит достоинство. Уродство приковывает

<sup>85</sup> *Благодатов Н.* Смысл таинственный вещей обыкновенных // Дверь в стене: Евгений Ухналев. Живопись графика, Янв. — февр. / Музей Анны Ахматовой. СПб., 1997.

ее, она видит в нем глубинную правду, главное свойство реальности. Вызывающая некрасивость персонажей, сентиментальность и максимальное воздействие цвета — за пределами выносимости — постоянные составляющие ее манеры. Эти качества вступают в видимые противоречия между собой. Одно из противоречий состоит в том, что степень убедительного безобразия, которое может задеть зрителя, требует определенной натуралистичности, объемности, а максимальное звучание цвета — условности, плоскостности. Объем требует хоть какой-то модуляции цвета, что гасит его активность. (Только в 2000-е гг. художница начинает делать лица плоскими, условными, этим гармонизируя изображение, но снижая эффект безобразия.) Необходимость привести лицо к крупному цветовому пятну заставляет увеличить головы по сравнению с телом и расстояние между глазами. Бесформенные, бескостные тела скрыты бесформенными одеждами. Уродство достигается неровным, неплавным, геометрически неправильным контуром, резкой анатомической искаженностью, диспропорцией: так, руки не бывают одной длины. Война любому эстетизму: женщины неженственны, мужчины не мужественны, различия пола едва намечены, дети со взрослыми головами, все до предела неуклюжи. Натуральность лиц приводит к тому, что люди воспринимаются не формально деформированными, но реально: иногда они кажутся больными с органическими дефектами мозга. Обычно они лишены волос, так что если взять суммарно созданное художницей племя, то его можно принять за уцелевших после экологической катастрофы или атомного взрыва. Ее персонажи демонстрируют себя, толпятся, шествуют, они позируют, даже если чем-то заняты. Занятия просты: сбор плодов, посадка деревьев, ловля и чистка рыбы, прогулка, обед, игры в песочек. Иногда жестоки: коллективно ломают деревья, удушают птиц. Чтобы резче продемонстрировать свою неловкость, пускаются в бег, в пляс или силятся взлететь, взлетают. На их лицах раздумье, настороженность, созерцание, отчаянье, участливость, но иногда они вещь в себе. Они то отчуждены, то лепятся, пытаются опереться друг о друга. Их взаимодействие выражается в поддержке или в эксплуатации: один садится на шею другому. Они же персонажи Священной истории: Иаков и борющийся с ним ангел в работе 1992 г. — те же неуклюжие, обиженные природой дети в платьицах, с ватными конечностями, занятые чем-то нелепым. Ничего иного нет, библейская история лишь еще один повод продемонстрировать право художника на утверждение своей манеры. Так же как демонстративно произвольна цветовая оркестровка ее работ, скорее по принципу алогизма: тема трагична, сама некрасивость означает страдание, а цвет жизнерадостный, праздничный. Уже было подмечено: «...Контраст беззащитности <...> образов и активности, почти агрессивности цветового фона»<sup>86</sup>. «Почти» можно убрать. Лучезарность желтого и красного вступает в диссонанс с обрубками тел и мучительным смятием поз. Этим лучезарно-радостным сочетанием написано «Забывание свиньи», аккордами светло-желтого с лиловым, красного с лиловым — «Удушение птиц». Противоречия исчезают, если видеть главную цель в усилении удара, суммировании психологического и психофизиологического воздействия на зрителя. Для этого цвет дается максимально большими зонами, художница никогда не использует успокаивающих, приглушенных, закрытых, коричнево-охристых, серых, всегда максимально стимулирующие, способствующие возбуждению, воздействующие физиологически сопоставления желтого, оранжевого и красного. Сверх того, присоединяется физиологическое воздействие цветового диссонанса: к данной в полную силу цветовой паре (обычно неполярной), несущей в себе определенную эмоцию, добавляется столь же интенсивный третий, иногда четвертый, пятый цвет. С другой стороны картина воздействует на моральное чувство: человечки беззащитны, одеты в одинаковые платьица, как приютские дети, они требуют сочувствия. К этому прибавляется имитация детского неумелого рисования, простота содержания. Отсутствует природное (атмосфера, светотень, время года, время суток), отсутствует конкретное обстояние, минимум деталей. Мир сконструирован детский, еще незагроможденный, не осознающий своего пребывания в определенном времени и месте, он беден и узок, его нижняя моральная планка — забывание свиньи, удушение птиц, верхняя — желание взлететь, удержать в руках белую птицу. Название многих картин — «Люди» — предлагает видеть в ее работах обобщенное высказывание о роде человеческом. Можно говорить в определенной мере о непоследовательном

---

<sup>86</sup> Шехтер Т. Елена Фигурина // Елена Фигурина. Валентин Герасименко. М.: Мир, 1990. С. 14.

примитивизме, как о тенденции, имея в виду не только упрощение средств, но и упрощение общей концепции жизни.

В 1990-е гг. Фигурина занялась скульптурой — переводит в камень своих персонажей. В скульптуре проявились ее сильные стороны: пластика, психологическая выразительность, а отсутствие цвета придает им большую целостность и гармонию.

**Филимонов** Вадим Иванович (р. 1947, Ярославль). Отец — военный служащий, затем школьный учитель, мать — портниха. Детство прошло на Украине, в Херсонской обл. В 1951 г. семья переехала в Ленинград. Занимался живописью в ДК им. А. Д. Цюрупы (1961—1963). В 1963 г. поступил в ЛХУ им. В. А. Серова, был отчислен со второго курса за формализм, через год восстановился и закончил в 1968 г. Учился сначала на живописном отделении, затем на отделении декоративно-прикладного искусства. Работал художником-оформителем в жилконторе, потом в КЖОИ (1971—1976). Занимался реставрацией. После выставки в ДК им. И. И. Газа сильно увлекся противостоянием властям, был инициатором различных акций, имевших чисто политический характер. За попытку организации выставки на открытом воздухе в Сосновке был отстранен властями от участия в выставке в ДК «Невский». Вследствие своей политической активности в 1976 г. по сфабрикованному обвинению в хулиганстве был осужден на полтора года. После отбытия срока Филимонову было предложено эмигрировать, что он и сделал в 1978 г.

Первые шесть лет жил в США, в Баффало, работал реставратором в антикварной фирме. После получения американского гражданства в 1985 г. переехал ФРГ, во Франкфурт-на-Майне, чтобы работать в Народно-трудоустройственном союзе российских солидаристов. Был сотрудником издательства «Посев», занимался фотографией, книжной графикой. Ранняя живопись первой половины 1960-х гг., сделанная широким мазком, в свободной темпераментной манере, близкой левитановской, представляла собой пейзажи, преимущественно задворки города, места вокруг пр. Огородникова, в Дачном. Затем наступило увлечение Ван Гогом, Сезанном. В училище сблизился с преподававшим там А. Зайцевым и под его руководством стал изучать кубизм. Зайцев входил в «эрмитажную школу», в русле этого направления Филимонов работал по окончании училища уже под руководством главы школы Г. Длугоча. Аналитически интерпретировал работы старых мастеров с точки зрения «веса» отдельных частей; они разлагались на главные линии — вертикали, диагонали, горизонталы, вызванные движением персонажей; в них искались конструктивные связи. Анализ формы простирался до мелочей, до соотношения линий в надбровной дуге. Художник также соприкоснулся со стерлиговцами и подобно им стал соединять геометрию и духовный смысл, видеть в живописи задачу религиозную. Собственные образы решались выработанными в «эрмитажной школе» приемами, — отвлекаясь от контуров, в основных, «силовых» линиях. Возникла символика линий, как правило, прямых, редко — дугообразных. Формы и линии в своем движении преобладают над цветом, знаменуя превосходство духовного над чувственным. Стремился к Лику, очищенному от психологизма. Мотивы работ: «Распятие», «Ангел Апокалипсиса», «Лик как крест», «Всемирное воздвижение креста». «Главным в моем творчестве 70-е гг. был крест», — пишет художник. Однако иногда в 1970-е гг. природный темперамент прорывался, и художник делал свободные экспрессивные работы.

В США Филимонов перестает писать картины, мотивируя это тем, что невозможно художнику полноценно заниматься искусством, пока его страна несвободна. Компенсацией стала фотография. Он действительно вернулся к живописи после перестройки и стал выражать в ней противоположную религиозному аскетизму сторону своей натуры. По стилю эта живопись экспрессивна, по смыслу гипертрофированно, вызывающе сексуальна. Он изображает изобилие плоти, гигантские женские фигуры, светящиеся, с тонкими талиями, пышными бедрами и ягодицами. Изображает динамичные эротические сцены, вдохновенно — половые органы. По цвету живопись теплая, желто-красная с черным. Кроме того, его постоянная тенденция к радикальности выразилась в карпологических мотивах в фотографии. Пишет прозу. Создал «Нецензурную автобиографию» с множеством откровенных эротических и карпологических эпизодов.

**Филиппов** Андрей Аapresович (р. 1960, Ленинград). Рос без отца, мать — инженер. Закончил отделение экономической кибернетики Ленинградского финансово-экономического института им. Н. А. Вознесенского (1982), работал научным сотрудником НПО Ленсистематехника (1982—1985), преподавал в Финансово-экономическом институте

(1982—1989). Позже — художественный редактор в различных издательствах. Входит в группу «Митьки».

Живописью начал заниматься в 1981 г., сначала примитивной, затем под некоторым влиянием *А. Флоренского*. Позже заметно влияние других членов группы: обладает в этом смысле отзывчивостью. Художник пленэрный, лучшие работы рождены непосредственным восприятием — состоянием пейзажа. Конструктивная уравновешенность, прочность композиции, напоминающая о *В. Шагине*, соединена с легкостью, некоторой «халявистостью», бесконфликтным отношением к миру, присущими художнику. Это качество воплощено в некоторой размытости, особой бархатистости живописи. К наиболее удачным работам относят серию середины 1980-х гг. «Железная дорога» — паровозы, пути, постройки у вокзалов, сделанные в коричневой гамме. Более яркие работы связаны с поездками на юг.

**Флоренская** Ольга Андреевна (до 1989 г. псевдоним Екатерина Ильина; р. 1960, Ленинград). Родители — скульпторы. Окончила школу № 190 при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и отделение керамики факультета декоративно-прикладного искусства ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1982). Работала на Ленинградском опытном заводе при ВНИИ фарфора. Жена и соавтор художника *А. Флоренского*. Входила в группу «Митьки».

В ранних работах, выполненных в вязкой живописной манере, ощущается влияние *А. Флоренского* и *Н. Полисского*. Собственный почерк обрела в коллаже. Первые пробы относятся к 1983 г., «серьезное отношение к коллажу» — с 1986 г. Сначала это были вырезанные ножницами силуэты на бумаге, потом большие панно на ткани. В них соединились влияния аппликаций *А. Матисса* (на что художница прямо указала, назвав одну из серий «Подражание Матиссу») с «отвязностью» «новых диких», с их ориентацией на легкость, упрощенность, спонтанное самовыражение. Стилистика «новых диких», использованная мастером, получившим прикладное художественное образование и имеющим профессиональный опыт работы с разными материалами, приобрела внутреннюю искушенность. Позже в качестве стилистических ориентиров присоединились разные виды народного прикладного искусства и «дикого» изобразительного фольклора. В центре панно обычно большая фигура человека или животного, своей формой, линией контура призванная обозначить состояние первозданной невинности. Есть сюжет: трогательный или героический, выражающий митьковскую идеологию, иногда прямо иллюстрирующий митьковский миф — всегда весело, немного иронически. Работы тяготеют к плакату, легко им становятся, художницей создан главный митьковский плакат для афиши выставки — «Падение Икарушки». Обычно вводится текст, коллажи плавно перешли в сделанные художницей книги. Ее работы в книжном дизайне возрождают традицию футуристической книги. Увлечлась граффити, коллекционировала примитивные бытовые надписи. Изобрела свой фирменный шрифт, где «с изрядной долей иронии обыгрываются характерные элементы “заборных” надписей (вроде <...> сочетания прописных и печатных букв в одном слове)<sup>87</sup>. «...Работая над титрами к фильму “Митькимайер”, я с переменным успехом пыталась воспроизвести различные техники бытовых надписей, пробивая буквы гвоздем на жесте, вырезая ножом на доске, набивая по трафарету на кумаче или выкладывая их на съемочном столе из разной дряни<sup>88</sup>. У художницы особый вкус к прикладному искусству, она им всегда охотно занимается, например — делает эксклюзивные поздравительные открытки для знакомых. Легко переходит от одного материала к другому, полагая, что нет особой разницы между живописью маслом на холсте, коллажем и созданием произведений из реальных вещей. В 1991—1992 гг., работая как художник над мультфильмом «Митькимайер», делает все предметное в нем. С 1993 г. создает объекты. Вслед за *В. Гаврильчиком* и *В. Воиновым* (если говорить о Ленинграде) обращается к джанк-арту — «обломкам быта». Персональная тематическая выставка «Русский дизайн» 1995 г. представляла ассамбляжи, созданные из дачного хлама, воспроизводившие «стихию народного технического творчества». «Идея этого проекта — использование пластических находок и специфических приемов наивного бытового конструирования, чрезвычайно развитого в России», — объясняет художница. Преобладают летательные аппараты. *А. Драгомощенко*

<sup>87</sup> Флоренская О. Психология бытового шрифта. СПб.: Красный Матрос, 2001. С. 5.

<sup>88</sup> Там же. С. 6.

увидел в них «хитроумные изобретения героев Платонова»<sup>89</sup>. А. Боровский — в этом и вообще в проектах Флоренских — идентификацию такой национальной черты, как рачительность, «утилизацию отработанных объектов и материалов, так же как и утилизацию апробированных концептуальных приемов»<sup>90</sup>. Далее следуют совместные с А. Флоренским крупномасштабные проекты: «Русский Патент» (1996), «Движение в сторону ЫЫЕ» (1997), где был представлен «квазинаучный материал, добытый экспедицией вымышленного профессора Баринова, изучавшего дикий народ ЫЫЕ»<sup>91</sup>, «Передвижной бестиарий» (1998). В последнем разрабатывала тему «таксидермии» — разных чучел: сделала фигуры «окультуренных» животных — ресторанного медведя с подносом, фронтальной собаки-связиста, размеченную на разделку тушу быка и пр. Параллельно продолжала заниматься живописью. В конце 1990-х гг. пишет фигурки на ровно закрашенном, подкладочном фоне, в которых узнаются собственные наработки в коллаже и с объектами. В них же дает смешные версии разных серьезных явлений — например, агитационного искусства. Другой вид живописи — пейзажи, теперь менее детализированные, с более крупными формами, с определенной декоративной упорядоченностью, приведением отдельных элементов природы к красочным сегментам — напоминающие о *Р.Васми*. Кроме того, занимается анимацией, пишет стихи, прозу, статьи, сценарии.

**Флоренский** Александр Олегович (р. 1960, Ленинград). Родители — художники, занимались графическим дизайном; отчим — художественный редактор журнала «Аврора». Учился в художественной школе № 2 на ул. Некрасова (1973—1974), с 1975 г. занимался в изостудии при Доме медицинских работников, руководимой В. Суворовым. Окончил отделение керамики и стекла факультета декоративно-прикладного искусства ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой (1982). Вел детскую художественную студию при ДК В. Володарского. Один из основателей группы «Митьки». Входил в ТЭИИ. В 2004 г. совместно с *И. Сотниковым* основал «Общество любителей живописи и рисования». Благодаря соседству и наставничеству *М. Иванова* еще школьником познакомился с неофициальным изобразительным искусством. В ранней живописи, пленэрной — преимущественное влияние французской линии, особенно Матисса, позже — Моранди. В 1976—1977 г. в Москве знакомится с наследием своей тети, Р. Флоренской, и художников группы «Маковец». Эти художники, в особенности С. Романович, на несколько лет определили его стилистику. Цветовой слой из плотного стал переливчатым, архитектура в городских пейзажах — невнятной. Как Романович, Флоренский делал свободные копии старых мастеров — Рембрандта, Ватто, Тициана. К середине 1980-х гг. на первый план возвращается Матисс. По выражению художника, «уходит цветобоязнь», пишет интерьеры, достаточно яркие. Его работы узнаются прежде всего по звучному фиолетовому, в них есть близкое матиссовскому состояние неги. Под влиянием «новых диких» обретал все большую раскованность и легкость. В 1984 гг. проиллюстрировал текст *В. Шинкарева* «Митьки» эскизной линией — неровной, мягкой и гибкой — легко, весело, что привело к появлению понятия «митьковская графика». В этих работах впервые проявилась тенденция митьковского примитивизма. Рисунки сопровождали надписи, позднее Флоренский постоянно вводит в графику пояснения, сделанные письменными буквами, гибкой извилистой строчкой. Иллюстрировал другие тексты *В. Шинкарева*, еще *О. Григорьева*, *С. Довлатова*, *Т. Кибирова*. Проживая митьковскую идеологию, с ее интересом к общепонятному и трогательному искусству, открыл для себя русскую сюжетную живопись. В его собственной живописи не было ничего воображаемого, никакой литературы, вообще никакого содержания, кроме живописного. Он подчеркивал, что нуждается в природе, и в серии «Русский альбом» натурой для него стали репродукции, он осуществил «пересказ» популярных русских картин XIX в., в цвете или черно-белыми в том случае, когда репродукции были таковыми. Для выражения митьковской эстетики, с ее добродушным популизмом, вниманием к трогательному,

<sup>89</sup> *Драгомощенко А.* Жаль, что Бодрияра не было с нами, или Золото Флоренской // Флоренская О. Русский дизайн. СПб., 1994. С. 11.

<sup>90</sup> См.: *Боровский А.* О национальной гордости великороссов // Ольга Флоренская. Таксидермия. Александр Флоренский. Смиренная архитектура. О. & А. Флоренские. Передвижной Бестиарий. Каталог. СПб, 2000 (Государственный Русский музей). С. 2.

<sup>91</sup> *Андреева Е.* Качество жизни. Там же. С. 10.

Флоренский заимствовал средства «новых диких», облагородив, укрепив их своим профессионализмом. Движение митьков высветило проблему мифа, архетипического, это вылилось у Флоренского в серию «Русские типы» — живопись, сделанную сначала на деревянных ящиках, потом на жести, потом на ткани. Тенденция примитивизации выразилась в снижении пафоса, обычно присущего трактовке национальной идентичности. Великие люди, вроде А. Пушкина, А. Солженицына, оприходованные массовым или народным сознанием, уже не личности, а типы, их имена пишутся с маленькой буквы, они забавны и по-митьковски умилительны. Сложное предстает простым. Рядом с ними на равных фигурирует котенок, грибник и т. д. Кроме живописи, художник занимается многими видами изобразительного искусства, настаивая на их принципиальном единстве для себя: все виды искусства равны, важны одни и те же принципы — веса, насыщенности. Как доминирующую в себе черту отмечает «жадность» — стремление осваивать все новые виды творчества и гибкость перехода от одного вида к другому. Делает разные опыты: в сериях «Школа», «Говномолотилки» соединяет иллюзорное пространство черно-белой фотографии с плоскостной яркой бумажной аппликацией. Совместно с О. Флоренской осуществил крупномасштабные проекты. Первый из них — «Движение в сторону ЫЙЕ», где в едином художественном пространстве собраны живопись, графика, скульптура, объекты, фотография, тексты. Использовал концептуальный прием: функции автора переданы вымышленному персонажу, профессору Баринову — на выставке представлены материалы его экспедиции, изучавшей дикий народ ЫЙЕ. Другой придуманный персонаж — профессор Н. Н. Сологубников — сконструировал физические приборы и осуществил квазинаучные исследования, представленные в проекте «Русский Патент». В основе этих проектов лежит коллекционирование, объектом коего является уже «не столько предметный мир, сколько сфера идей и всевозможных тиражированных изображений (открыток, таблиц, схем, гравюр, атласов)»<sup>92</sup>. Дальше собирает архив построек, не предназначенных для долгой жизни, названный им «смирненной архитектурой» (сарайчики, клетки и пр.). В совместном с О. Флоренской проекте «Передвижной Бестиарий», выставленном в 1998 г. в Летнем саду, чучела животных помещены в специально сконструированные Флоренским домики-витрины. В исторической справке, по выражению М. Трофименкова, «с издевательской аккуратностью, украшающей буклет выставки»<sup>93</sup>, написано, что экспозиция базируется «на давней традиции устраивать разнообразные зверинцы, балаганы и прочие аттракционы с участием животных для развлечения и просвещения публики в местах ее массового скопления»<sup>94</sup>. Трофименков заметил, что «культурный эффект балагана, ярмарки сродни вульгарному восприятию современного искусства»<sup>95</sup>. Продолжая линию научных фантазмов, в 1999 г. в Петропавловской крепости сделал экспозицию «Местное время»: коллекцию псевдофункциональных машин для измерения времени. В итоге «жадность» Флоренского сделала его подлинным энциклопедистом. Много занимается документальной литературой. В 2003—2004 гг. был главным художником и куратором журнала «АДРЕСА Петербурга».

**Фронтинский** Олег Борисович (1938, Ленинград- 2020, Санкт-Петербург). Отец — инженер-металлист, мать — товаровед. Занимался в изостудии Дворца пионеров у С. Левина (1950—1956). Окончил архитектурный факультет ИнЖСА им. И. Е. Репина (1961). Работал архитектором в ЛенНИИпроекте, ЛенЗНИИЭПе. Член Союза архитекторов с 1967 г. Живописью стал постоянно заниматься с начала 1970-х гг. под влиянием знакомства с А. Арефьевым и В. Шагиным. Он также сделался собирателем-хранителем работ художников арефьевского круга. Полагая главным в арефьевцах «открытый взгляд на мир», старается следовать этому в собственной живописи. Можно проследить диалог с ними: как Арефьев, он изображает движущуюся толпу (у него это — выхваченный кадр, запечатленное мгновение); как Р. Васми — корабли, выходы к водному пространству города; как Шагин и В. Громов — катки и пляжи; как Ш. Шварц создает «портреты»

<sup>92</sup> Андреева Е. Качество жизни // Ольга Флоренская. Таксидермия. Александр Флоренский. Смирренная Архитектура. О. & А. Флоренские. Передвижной Бестиарий. СПб., 1999. С. 10.

<sup>93</sup> Трофименков М. Сад Наслаждений // НОМИ, 1998. № 3.

<sup>94</sup> О. & А. Флоренские. Передвижной Бестиарий в Летнем саду // Ольга Флоренская. Таксидермия. Александр Флоренский. Смирренная Архитектура. О. & А. Флоренские. Передвижной Бестиарий. СПб., 1999. С. 94.

<sup>95</sup> Трофименков М. Сад Наслаждений // НОМИ, 1998. № 3.

случайных прохожих крупным планом, Шварца напоминают некоторые поздние работы усиленными цветовыми контрастами, рваным, как бы «растрепанным» наложением красок. Но Фронтинскому не присущ драматизм этих художников, он кажется оптимистичным, успокоенным, довольным жизнью, он принципиально отстранен от темных и печальных ее сторон. Лишь ранние работы сумрачны по цвету, удручены по состоянию. С годами живопись становится более свободной и многокрасочной. Все более возрастает активность цвета, он делается открытым, ярким. Есть краски, редко используемые: светящийся светло-зеленый, бирюзовый, светло-розовый. Нет темного, серого, нет землистых красок. Все более повышает активность поверхности: интенсивно «вспаханы», заполнены весомыми цветовыми массами относительно «пустые» в природе места — пространства воды, неба. Хотя главным «героем» его пейзажей, всегда городских, является архитектура, во многих работах переданы природные состояния: ощущение прохладного солнечного дня, свежего ветра. Есть общее настроение праздничности. В дождливый день праздничность создают зонты, украшая его. Праздничными художник делает портреты незнакомок: разделяет лицо на две контрастные цветовые зоны, акцентирует величину, гладкость и плоскостность поверхностей лба, щек, использует оттенки розового, лилового — яркий румянец, увеличенный пухлый рот, увеличенные глаза, с окрашенными в яркие цвета белками. Все это превращает женское лицо в игрушку. Свою критичность выражает в слове: написал эпиграммы на множество персонажей художественной среды. Опубликовал ряд статей-воспоминаний о своих друзьях-художниках.

**Хвостенко** Александр Львович (чаще называемый Хвостом; 1940, Свердловск – 2004, Москва). Отец – филолог, известный переводчик. Родители расстались, когда ребенку было три года. Воспитывался отцом и мачехой. В 1947 г. семья переехала в Ленинград. Учился в специализированной английской школе. Поступил в ЛГИТМиК, но скоро заболел и прервал обучение. Так же недолго проучился в ЛГИХПУ им. В.И. Мухиной. Работал в зоопарке конюхом, оператором прачечной, в Музее городской скульптуры был смотрителем городских памятников. Уехал в Москву в 1968 г. Там работал художником-оформителем. В 1977 г. эмигрировал, жил в Париже, временами в Нью-Йорке. Был креативным директором журнала «Эхо», вице-президентом Ассоциации русских художников в Париже. В 1990-е гг. работал с группой «Аукцион». В 2003 г. вернул российское гражданство. Поэт, автор и исполнитель песен, драматург и постановщик своих пьес. Писал много в соавторстве – с Ю. Галецким, с Л. Ентиным, с А. Волохонским. Более всего прославился тем, что положил стихотворение А. Волохонского «Под небом голубым» на музыку Франческо де Милано. Декларировал существование своей школы – «Верпа», работавшей в традиции литературного авангарда, ориентированной на футуристов, на В. Хлебникова, также на театр абсурда<sup>96</sup>. «Почетный член» группы «Хеленуктов». Изобразительное искусство Хвостенко носит экспериментальный характер. Утверждал, что «авангардистские картины начал создавать раньше, чем просто научился рисовать»<sup>97</sup>. Ориентировался «на американских абстракционистов, на Джексона Поллока. <...> Затем ташизмом увлекся, поп-артом»<sup>98</sup>. В 1960-е гг. занимался как абстрактной, так и фигуративной живописью; вместе с Л. Богдановым и Ю. Галецким создавал коллажи и абсурдные объекты их подручных материалов – например, варил пластики и развешивал как белье. В Париже занимался скульптурой и большими коллажами из дерева.

**Целков** Олег Николаевич (р. 1934, Москва). Родители работали на одном из засекреченных авиапредприятий. Учился в Московской средней художественной школе (1949–1953), в Минском художественном училище (1953–1954, был исключен), в ИнЖСА им. И. Е. Репина (1954–1955, был исключен). После чего его взял Н. Акимов на второй курс постановочного факультета ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова (ок. 1958 г.). С 1961 г. жил в Москве. В 1977 г. эмигрировал. Живет во Франции.

<sup>96</sup> См.: *Савицкий С.* Хеленукты в театре повседневности//НЛО. 1998.№ 3(2).

<sup>97</sup> Цит по: Максимов М. «Мы всех лучше, мы всех краше!..»//Смена. 1992. 23 янв.

<sup>98</sup> Там же.

Во время обучения в ИнЖСА работы тяготели к монументализму в духе Ф. Леже: укрупненные формы с сильно модулированным объемом, с цветовыми растяжками. Возможно, оказал влияние Акимов — отчасти из его жесткой стилистики произошло главное открытие Целкова. Оно сделано в 1960 г., когда художник, по собственному признанию, «нашел клад, которого ему хватило на всю жизнь»: создал первое «лицо». Он пишет, что это «портрет вообще», «упрощенный, примитивный рисунок, спектральный, “вечный”, обжигающий цвет, гладкая, плавная, контрастная растушевка фона, но самое важное шаблонность как основа основ. Анонимность и законченность. Неподвижность маски. Гладкость безликого ремесленника». В прорезях глаз и рта (сначала с прореженным частоколом кривых зубов, потом беззубого) просвечивает пустота. «Целковковский “портрет” это изображение ликвидации лика, портрет аннуляции портретности»<sup>99</sup>. Все же это не «ничто», некоторые характеристики, проблески чувств имеются: чаще угрюмость, мрачность, но случается, эти монстры радуются. У них есть свои родовые черты: асимметрия, диспропорция, укороченный лоб, удлинённый подбородок. Они кажутся металлическими, скорее это предметы, с ними художник производит всевозможные манипуляции: вбивает гвоздь и вешает на него ключ, прибавляет гвоздем к фону, их можно, не причиняя ущерба, резать ножом. Иногда он делает их четырехглазыми или одноглазыми. Тела, когда они имеются, обтекаемые, устрашающих размеров. Художник может надеть их четырьмя головами, пристегнуть маску-лицо на спину или поместить на одну сторону грудь и ягодицы. Сопутствующие предметы угрожающе: ножи, вилки, ножницы, иглы. Иногда напротив, появляется что-то кокетливое: бабочка или занавес, напоминающий об их театральном происхождении. Ранние работы оживляла декоративная светотень, наложенная правильными пятнами, фигуры были окружены крупными металлическими растениями. Позже они выступают из черного или подсвеченного тумана, того же цвета, что и тела. Есть оттенок техногенности: цвет, как на дорожных знаках, светящийся. Два-три цвета, не более. Один и тот же сюжет повторяется в разной иллюминации. Иногда этих монстров много, они представляют некую расу «целковидов». Их безликость позволяла зрителю самому насыщать эти существа разным содержанием. Их часто понимали как «маску массового конформизма»<sup>100</sup>. В годы, когда художник их создал, в них виделась, по свидетельству А. Наймана, «агрессивная бесчувственность класса-гегемона»<sup>101</sup>, в наше время — «предвидение нового русского». По примеру Целкова собственную расу создали многие ленинградские художники. Итальянское издательство «Фабби» выпустило о Целкове книгу в серии «Большие монографии», посвященной звездам первой величины XX в.

**Цэруш** Михаил (Михай) Георгиевич (р. 1948, с. Синешть, Унгенский район, Молдавская ССР). Родители — рабочие. С пяти лет жил в Кишиневе. С пятого класса ходил в детскую художественную школу. Окончил Кишиневское республиканское художественное училище (1968) и живописный факультет ИнЖСА им. И. Е. Репина (1975). Вел изостудию при Дворце пионеров Выборгского района. Был членом Горкома графиков, делал плакаты для Ленконцерта.

С 1971 г. учился у *В. Стерлигова*. Писал пейзажи, петергофские и молдавские, с чашечко-купольной логикой построения, с разной степенью обобщения формы; натюрморты со стерлиговским набором предметов: цветы и фрукты, предстающие как светящиеся шары или приведенные к силуэту, или распадающиеся на обтекаемые, «мягкие» формы. Во второй половине 1970-х гг. создавал объекты — абстрактные, биоморфные, почти монохромные рельефы. Есть чисто абстрактная живопись: «Полоса в движении» (1978) — широкая многоцветная линия напряженно, воинствующе, диагонально пересекает холст. Напряжение для художника особенно важно, он заявляет: «Я считаю картину законченной, если между отдельными формами появляется напряжение — резонанс». Ему также присуща мастеровитость, способность к лаконичному выражению темы. Помимо общих для стерлиговцев тем, Цэруш разрабатывает собственные: в первую очередь, это концерты, пространство музыки. Музыкант с инструментом становится тем объектом, чья форма анализируется. Постепенно художник приводит мотив ко все большей

<sup>99</sup> Эрент В., Гроуф Г. Олег Целков: Типология конформизма // Олег Целков. М., 1994. С. [6].

<sup>100</sup> Там же. С. [7].

<sup>101</sup> Найман А. Любовный интерес. М.: Вагриус, 2000. С. 18.

лаконичности, обобщению, в конце концов — к трем большим формам: фигура, руки, инструмент. Изображение обретает знаковость. Цэруша интересуют основные абстрактные понятия: пространство, время. Он ставит задачу воспроизведения времени в картине. Средства видит в распаде целого на части, в паузах между частями, в пульсации, в размещении изображения на нескольких холстах: в диптихах, триптихах, полиптихах повторяется один и тот же знак, чуть изменившийся, иногда с изменением цвета. Художника также интересует знак сам по себе, знак как проблема. Он ведет свои собственные исследования в области знаковости. К знакам, имеющим обозначаемое, например, «знак музыки», присоединяются такие, в которых обозначаемым становится сам знак: формула знака. Знак в виде гигантской скобы занимает все пространство картины. В работах такого рода количество цветов все более сокращается, сводится к двум-трем, к монохромности. Фон того же цвета, что и изображение, только иной светлоты, насыщенности. Художник разрабатывает пространственные сюжеты, все более минималистские, например «Раздвоение». По характеру наложения краски работы разнообразны, наиболее характерна переливающаяся или «пушистая» поверхность, многослойные разноцветные остроугольные мазки-шрихи, где цвет, чаще разбеленный, просвечивает сквозь цвет. В Молдавии ему присуждено звание «Maestry in arta».

**Черкасов** Валерий Петрович (1946, Ленинград — 1984, там же). Отец — инженер-железнодорожник, мать — сотрудница КГБ. Учился два года в Ленинградском радиополитехникуме, затем на географическом факультете ЛГУ (1966—1971). С 1967 по 1976 г. — музыкант, играл на бас-гитаре, до 1971 г. в группе «Гимназия», затем в группе «Za». Работал шофером, музыкантом в Ленинградском Доме мод, играл в ресторанах.

Занимался тотальным творчеством, вплетенным в повседневность, — экспериментировал с языком, звуком, аппаратурой, предметами. Делал необычные фотографии, снимал микрообъекты — насекомых, различные комбинации из предметов. В 1976 г. совершил попытку самоубийства оригинальным способом: направил два скальпеля в глаза и упал на них лицом, после чего был помещен в психиатрическую больницу, получил инвалидность, начал рисовать. Остались рисунки фломастером, схематичные наброски, наиболее интересны абстракции. «Абстрактными изображениями покрывал не только холсты, картоны и бумагу, но и предметы окружающего его быта»<sup>102</sup>, вплоть до разрисованной каждой спички в коробке. Специфика — очень малые размеры. Хранил свои работы в пачках от сигарет. Работал без традиционной композиции, в стиле all-over («сплошь»), когда заполняется вся поверхность как однородная, без верха, низа, центра. Вибрирующая поверхность разной плотности напоминает суп с плавающими в нем компонентами. Однако начало упорядоченности существует: в цветовом ритме, в немногих хорошо подобранных цветах, в однородности, единообразии элементов каждой работы — характера и размера пятна, направления росчерка, прерывистых пятно-линий, колеблющихся полос, амебообразных форм. Иногда как бы стихийно возникают орнаменты. Иногда субстанция заключена в неправильную форму как в раму, оболочку клетки или сосуд. Иногда разделял на участки, комбинировал изображения, сделанные разным способом на одном листе. Колористический инстинкт превращает эту, по-видимому, спонтанную активность в произведение искусства. Его работы не только выдерживают сильное увеличение, но приобретают при этом большую убедительность. Он сделал десятки тысяч рисунков, сохранилось немного. Делал бесчисленные объекты, утраченные после смерти. При жизни был известен лишь «Новым художникам».

**Чурилов** Игорь Станиславович (р. 1959, Владивосток). Отец — морской офицер, подводник; мать — медицинский работник. С 1960 г. семья живет в Ленинграде. В 1975—1977 гг. ходил в частную студию Г. Череповского. Окончил факультет художественного конструирования промышленного оборудования ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1985). Работал почтальоном, дворником. С 1984 г. преподавал в детской студии, с 1986 г. — во Дворце творчества юных Петроградского района. Входил в группу «Митьки» до 1991 г. Писал городские пейзажи, «увиденные через культуру», в частности через барбизонцев; натюрморты, прежде всего цветы. Пережил вместе с А. Флоренским увлечение московской группой «Маковец», в частности С. Романовичем. Живопись в это время неяркая,

<sup>102</sup> Новиков Т., Хлобыстин А. Первопроходец // Первопроходец: Памяти Валерия Черкасова. СПб.: «Borey art center», 2003. С. 4.

мерцающая. Позже делал декоративные работы, которые можно назвать «матиссовскими». Перешел к сюжетной исторической живописи, к религиозным мотивам, к мифологии, к русской бытине. Путь игровой, юмористической примитивизации оказался для него непригоден, и он оставил группу, обратившись к пластическим проблемам. Ставит задачу увязать живописность с анализом форм, идущим от *В. Стерлигова*, *П. Кондратьева*. Вводит криволинейную геометризацию. Стремится, не упрощая, придти к более целостному взгляду, слиянию, пластическому обобщению. Продолжал писать пейзажи, в 1990-е гг. в них преобладает вид сверху на нагромождение слипшихся крыш, искривленные стены, туннели дворов. В них сохраняются природные качества: атмосфера, освещение.

**Шагин** Владимир Николаевич (1932, Ленинград — 1999, Санкт-Петербург). Отец, *П. Пекшев*, — преподаватель, расстался с семьей до 1938 г.; мать — филолог. Был усыновлен отчимом, *Н. Шагиным*, журналистом ТАСС. В 1945—1951 гг. учился в СХШ, входил в число художников, группировавшихся вокруг *А. Арефьева*. В 1953 г. был принят на третий курс ЛХУ им. *В. А. Серова*, где проучился год. В 1955 г. женился на своей однокурснице *Наталье Нейзель* (как художница известной под фамилией *Жилина*) и в том же году поступил в оркестр *А. Катышева* — играл на гитаре и контрабасе. В 1961—1968 гг. находился на принудительном лечении в психиатрической больнице. После больницы был разнорабочим, раскройщиком полиэтилена, периодически возвращаясь в стационар. В 1979 г. вышел на пенсию по инвалидности. Входил в ТЭИИ.

В немногих известных работах 1950-х гг. еще не узнаются шагинские размах и раскованность; он статичен, намеренно примитивен. Художник обретает себя в рисунках, сделанных в психиатрической больнице, — находит свои приемы, мотивы, свой тип красоты. И в дальнейшем он остается верен всему этому. Он пишет ленинградские улицы, каналы, дворы, парки с водоемами, домики пригородов, пляжи, катания на лодках, на коньках, семейные сцены в интерьере, вечеринки, бани. Его темы можно обобщить так: обратясь, как все *арефьевцы*, к близлежащей реальности, он нашел в ней нечто такое, чего не смогло извратить тоталитарное государство, — нечто близкое к корням бытия, человечески согретое. Проявления этого банальны, Шагин ощущает красоту банального, у него есть способность освежать банальное. Есть эпическая обобщенность в его восприятии, он не пишет портретов, не изображает конкретных людей, он опускает индивидуальное, — в нем словно выявилась та архаика, то стирание ценности индивидуального, которые вызвала к жизни советская система. В его обобщениях есть решительность и уверенность нашедшего себя, имеющего безусловную точку опоры мироощущения, столь же прочного, сколь прочной казалась сама система. В какой-то мере он литературен — всегда присутствует поэтическая составляющая — им же созданный сжатый образ. Причем стимулы, вызвавшие в нем поэтическое переживание, обычно связаны со зримым выражением эмоционально значимого, и их передача средствами живописи органична: женщина, снимающая платье (под взглядом мужчины) в какой-то момент похожа на бабочку; свет в окнах домика на окраине делает его уютным и таинственным для проходящего мимо человека. В каждой его картине можно найти такую специфически шагинскую теплую точку — нечто проникновенное, милое. В пейзаже — присутствие двух-трех эмоционально связанных фигурок: отец и маленький сын, влюбленные, приятели, человек с собакой. Шагинский пейзаж нуждается в человеческой фигурке, она ключ к нему, есть в его пейзажах нечто соразмерное обыденно-душевному — это именно согретое собственным присутствием и чувством пространство — без далей, без выходов к горизонту — словно символизирующее ту замкнутость жизни советского человека, которая у Шагина ощущается как некий бедный уют.

В циклах «Мужчина и женщина», «Мать и дитя» с наибольшим поэтическим восторгом Шагин изображает женскую фигуру, топорно, но крепко сбитую, прочно стоящую на земле, навсегда верную моде рубежа 1950-х — 1960-х гг. и, несомненно, воплощающую все то же «вечно женственное» — оно то и есть объект любования. Жена или минутная подруга у накрытого стола или перед зеркалом — обязательно в присутствии неподвижного, схематично изображенного мужчины, бездейственно созерцающего ее, поглощающего пищу или выясняющего с ней отношения. Иногда рядом с мужчиной две женщины — мотив, взятый в «Тысяче и одной ночи». Две купальщицы в узкой речке. В цикле «Мать и дитя» она причесывает, одевает или кормит девочку. Характерно, что его модель редко бывает одна — для художника существенно и трогательно лишь то, что

происходит между людьми. Одиночество ему скучно, неинтересно — красоте нужен зритель. Красота у Шагина чувственно привлекательна и горделиво проста. Ее поддерживает, утверждает слитный мир резонирующих форм, трубного звучания цветовых аккордов и немногих реалий, переходящих из картины в картину как утвержденные элементы языка, как эпитеты в былине или сказке. Повторяются угол стола с вазой для фруктов, банька над речкой с купальщицами, полосы бегущих по воде теней, деревья с мощным конусом ствола и высокой кроной. Обязательно присутствуют прямоугольные, близкие к геометрическим формы: переплет окна на заднем плане в комнате, кубики домов, полосы оград в пейзаже — все эти выявленные вертикали и горизонталы придают устойчивость, конструктивную слаженность его композиции, классическую ясность его миру. Художественная система Шагина — это баланс устойчивости и динамики, прочности и раскованности. Возможно, из-за того, что он долгие годы не имел возможности заниматься живописью и именно в графике, в рисунке и акварели сформировал свою изобразительную систему, он перенес ее в живопись и в живописи имитирует графику. Он рисует кистью поверх живописного слоя и, даже если не проводит одним взмахом широкую линию, то изображает такое движение. Цветная линия доминирует. То, что было у фовистов и ранних экспрессионистов цветовой обводкой, перестало только очерчивать предмет, организовывать, ограничивать цвет — эта линия сама стала цветом, который своей интенсивностью подавляет краску живописного слоя. Линия не оконтуривает предмет — она его обозначает. Линия столь массивна, что не годится для мелких деталей, для прорисовки лица — и она становится инструментом обобщения. В своем уверенном, стремительном, с годами все более и более раскованном движении, в своей каллиграфии она хранит эмоции и индивидуальность художника, не оставляя места для индивидуальности предмета. Знаковость линии дополняется моделировкой живописного слоя, придающего изображению объемность и жизненную полноту, — это не знаки отвлеченных понятий, это указание на наличное бытие. Шагин словно возвращается к той слитности изображения и обозначения, которая характерна для детского рисунка. О способности художника к обозначению-обобщению можно судить по тому, что в его пейзаже обычно узнается изображенный район, хотя нигде в этом районе буквально такого места не существует. Цвет линии тоже может служить обозначению — синяя полоса сверху картины укажет на небо, такая же полоса у ног фигурки означает тень. Но чаще цвет не имеет предметного истолкования и служит лишь эмоционально-красочному звучанию холста, его ритмической организации. Картина строится на аккордах чистых, насыщенных тонов, часто — синего и красного, иногда синего и желтого, красного и зеленого. И с помощью грубых, фовистски напористых, почти лишенных оттенков цветов художник создает свои сияющие гармонии. При более внимательном рассмотрении можно заметить, что ограничен и лишен оттенков только цвет линии, отвлекающей от многокрасочного, нюансированного, напряженного слоя. Однако именно внешняя брутальность способствовала тому, что Шагин так органично вписывался в совместные экспозиции «Митьков» и «новых диких». Единственный из художников арефьевского круга, регулярно экспонировавшийся на выставках ТЭИИ (куда его работы доставлял его сын, *Д. Шагин*), единственный из арефьевцев, кто имел учеников в прямом смысле этого слова, Шагин формировал эстетику молодежи 1980-х гг. В это время возрастают его раскованность, динамизм и лаконичность. Вместе с молодым поколением он олицетворял то предперестроечное предчувствие свободы, которое захлестнуло выставки тех лет.

**Шагин** Дмитрий Владимирович (р. 1957, Ленинград). Отец — художник *В. Шагин*, мать — художница *Н. Жилина*. Окончил СХШ (1975). Работал на конвейере в типографии им. Ивана Федорова, грузчиком в ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой, художником в археологической экспедиции, оператором котельной. В 1990—2000-е гг. автор и исполнитель песен. Один из основателей группы «Митьки». Входил в ТЭИИ.

Ранняя, преимущественно пейзажная живопись — ленинградские улицы, каналы, дворы — в целом воспринимается не столько как его интерпретация реальности, сколько как пересказ, любовное цитирование живописи арефьевского круга — *Р. Васи*, *В. Шагина*, *Н. Жилиной*. С Васи объединяет статичность, устойчивость, четкость; иногда он прямо пишет картину по рисунку Васи. Влияние *В. Шагина* в особенности проявилось в умении придать выразительность фигурке прохожего (маленькой, но более крупной, чем у отца), в литературно-нравственной составляющей его живописи, в общей растроганности, у *Д.*

Шагина подчеркнутой, демонстративной. Влияние Жилиной очевидно в религиозных композициях с их геометрическими упрощениями. В них сочетание присущих Д. Шагину качеств — в частности, статики и умильности, а также уравновешенности, безмятежности, праздничности — обеспечило наиболее убедительный результат. В его манере вышла на поверхность более укрытая знаковость его учителей. Его индивидуальные особенности — дугообразные формы, особая композиционная прочность, некоторая топорность, упрощенность и, при живописном воспитании, тяготение к определенности, твердости, присущей скорее графичному стилю. Твердость, вплоть до «деревянности», особенно проявилась в печатной графике с ее штриховым рисунком. С появлением текста В. Шинкарева «Митьки», в котором Д. Шагин был выведен как художник поведения, отличающийся особой мощью выразительных средств, и основатель нового молодежного движения, его творчество начинает концентрироваться вокруг митьковского мифа. Он иллюстрирует тексты В. Шинкарева или пишет связанные с ним работы — например, свой вариант «Падения Икарушки»: очередь у пивного ларька, мужики, пьющие пиво, а из воды канала торчат ножки героя. Митек становится постоянным персонажем. У него широкое лицо с окладистой бородой, ушанка с волнистыми, похожими на крылья ушами, тельняшка, валенки: с одной стороны — автопортрет, с другой — ему придана былинная мощь, эпическое отстранение. Он, как на плакате, встает в центре картины с расставленными ногами и раскинутыми дугой руками — то ли для объятия, то ли чтобы занять больше места на маленьком земном шаре. В этих работах, все более и более примитивизированных, живописную проработку заменяют монотонные штрихи или пятна, усиливается контур, цвет сводится к синему и красному. Его работы приближаются к лубку, иногда — к иллюстрации в детской книжке, к плакату, по сути — это агитационное искусство. В качестве особого персонажа — митька, Д. Шагин добился широчайшей, можно сказать, мировой известности. Этому послужила его способность в течение десятилетий публично жить в образе, связанная с твердой верой в реальность этого образа.

**Шаталов** Михаил Александрович (р. 1931, Грозный-2018, Санк-Петербург). В 1933 г. семья переехала в Ленинград. Отец — служащий, мать — домохозяйка. Окончил юридический факультет ЛГУ (1955) и скульптурное отделение ЛХУ им. В.А. Серова (1963). До и после училища работал в Павловском дворце-музее научным сотрудником, экскурсоводом; в 1967 — 1977 гг. в КДПИ мастером, реставратором, каменотесом; в 1977 — 1985 по договорам в Росмонументискусстве скульптором, реставратором.

Занимался скульптурой, экспериментировал с деформацией, восходящей к Муру, к Джакомоцци: вытянутые, плоские фигуры, иногда разорванное лицо или разорванное тело. С начала 1970-х — графикой тушью, с 1980-х г. — с цветом. Объект изображения тот же, что и в скульптуре, — фигура, торс, голова; рука скульптора угадывается — в достигаемом минимальными средствами ощущении объема, позы. Из мира предметного иногда намечен стул как принадлежность безвольной модели, которая в первое время могла быть отправной точкой для пластической фантазии. Затем место конкретного человека занял образ, рожденный из излюбленных художественных средств, — неуверенный, утонченно-чувственный, мягкий, внешне пассивный, внутренне свободный, живой. Его персонажи словно к чему-то прислушиваются, открыты Вселенной: незамкнутый контур рта и глаз, контур лица отсутствует или от него лишь остается лишь фрагмент где-нибудь в районе подбородка, голова сверху может завершаться бровями, фигура — грудью. Глаза, рот в отличие от носа, для которого обычно довольно одной линии, активно прорабатываются. Царит нарочитая небрежность, произвольность, вибрация, асимметрия, сокращения, постоянная апелляция к способности нашего восприятия завершать незавершенное. Линия, проведенная заточенной деревянной палочкой, постоянно меняет толщину. Игра контрастов — толстых линий плотного черного цвета и тонких или бледных, образованных разведенной тушью. Линии — прямые или вьющиеся — порой становятся самостоятельными, «лишними» — как бы воспоминанием о штриховке. Иногда водопад линий зачеркивает изображение. Постепенно графика все более приближается к абстракции, сосредоточием интереса становится определенный характер линии или пятна. Появляется независимое от изображения пятно размытой туши или акварели, поверх которого делается рисунок. Остаются немногие указания на фигуру, она лишь угадывается. Всего лишь тонкая линия обозначает ноги или шею, точка или дуга —

намек на шляпу – голову. Усиливается диспропорция, иногда укрупняются мелкие детали – пальцы, ресницы. Но как бы далеко художник ни отходил от натуральности, все равно возникает тот же образ с его изысканностью, утонченной эмоциональной мелодией, строем чувств. За всем этим ощущается отношение к искусству, как к запретному плоду, запретной свободе. Эта графика, создаваемая параллельно работе в фонде, несет в себе пафос борьбы с академизмом в самом себе. Внутренняя раздвоенность проявилась в его скульптурных портретах поэтов, например Цветаевой, сделанных в двух вариантах – в академическом – по фотографии и экспрессивном, навеянном поэзией.

**Шварц** Шолом Аронович (1929, Ленинград — 1995, Санкт-Петербург). Родился в семье инженера. Учился в Ленинградском архитектурно-ремесленном училище № 9, затем в СХШ (1945—1951), в одном классе с *А. Арфьевым*, входил в число группировавшихся вокруг него художников. Окончил два курса заочного отделения Московского полиграфического института (1953—1954). Работал пробистом в типографии, кровельщиком, радиомонтером, экспедитором, маляром и пр.

Шварца обычно сравнивают с Ж. Руо. Действительно, густая, многослойная, насыщенная, накаленная красочная масса, появляющийся иногда массивный контур, который не столько обозначает форму в пространстве, сколько заставляет цвет мерцать, — все это роднит некоторые его холсты с работами французского художника. При этом о влиянии говорить нельзя: Шварц узнал живопись Руо поздно (и, по словам *Р. Васми*, сказал, что если бы знал ее с самого начала, не занимался бы живописью). Но Шварц разнообразен, погруженность в исследование различных сторон живописности, в смысл изобразительных средств, во внутреннюю структуру и стихию живописи не позволяли обрести постоянную манеру. Его картины отличаются друг от друга множеством параметров. Есть пейзажи, наполненные влажным или морозным воздухом, в других атмосфера отсутствует — там властвует раскрепощенный, текучий цвет или, напротив, все подчинено четкой конструкции. Есть работы, в которых можно найти, кажется, все цвета, включающие самые горячие сочетания: желтого и черного, зелено-желто-красно-синего; есть «жемчужные»; есть темные, почти черные; есть сдержанно-монохромные, построенные на градациях двух-трех цветов. Есть работы с пузырящейся фактурой, со слепленными из красочного теста муляжами и есть прозрачно-нежная, легкая живопись. Постоянными характеристиками живописи Шварца являются присутствие всякий раз новой пластической идеи, колористическая одаренность, динамичность, свобода мысли и жеста, свежесть, чувственная прелесть. В нем есть способность создавать гармонию из неряшливого, растрепанного наложения краски и из максимально усиленных средств, позволяющая ему совмещать крайности в одной работе: водоворот следов наносящего краску пальца и гладкую живопись, рельеф и участки незакрашенного холста. По свидетельству друзей, он обладал физико-математическими способностями и интересами. И в своем творчестве он усилил то, что сближает искусство с физикой и математикой: умственную работу, интерес к решению всякий раз новой задачи, интерес к свойствам материи. Вектор математического мышления присутствует в самих работах. Так, в листах из серии «Танцы» линии, образуемые углом комнаты, стыком стен и пола, становятся системой координат, в которую помещены блошинные фигурки танцующих. Он обнажает геометрический остов предметов, из геометрических фигур конструируется городской пейзаж с акцентированием прямых — проводов, антенн, трамвайных путей, линий тротуаров. Однако его геометрия, его конструктивность парадоксально становятся средством экспрессии. Геометрия эмоционально пережита и «тонет» в присущем художнику динамизме, в свободной, открытой форме. Обнажая геометрию, он ее «сдвигает». Дом представляет собой куб, но его стороны не равны и не параллельны. Дом движется, что соответствует ощущению быстро идущего человека. Пейзаж Шварца — это не вид, который мы созерцаем, а пространство, которое пересекаем, кидая мгновенный взгляд по сторонам. Композиция чаще асимметрична, пространство вздыблено, движение идет в разном направлении, чаще по диагонали вверх или по кругу. Ракурс неожиданен, края работы срезают изображение так, что «в кадре» от фигуры могут остаться только ноги, перерезанные верхом листа. Но все это разнонаправленное движение и фрагменты городской среды упорядочены ритмом, скреплены неким модулем, каждый раз иным. В

графике таким модулем может быть какой-то повторяющийся изгиб, повтор дуги, угла или треугольника.

Как арефьевец Шварц привержен теме улицы, как и Арефьев он создавал безликие фигуры. Но если Арефьев был поглощен взаимодействием своих персонажей, столкновением страстей, то Шварца интересует особый «онтологический статус» этих существ. На протяжении всего творческого пути он создает все новые и новые их популяции. Люди со стертыми лицами, словно с чулком на голове, люди с телами-болванками, люди — роботы, куклы, ожившие шахматные пешки. Художник обыгрывает всевозможные способы обезличивания: кольчугу рыцаря, комбинезон паяца. Иногда существа заимствуют конечности лягушек, лапы морских животных. Они могут напомнить чиновников Ф. Кафки или «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина. Они имеют тенденцию скапливаться, роиться, словно насекомые. В пределах одной работы они подобны друг другу, и если сражаются, то будто с собственным отражением. Они простые элементы множества. Подобие делает их извне управляемыми, включенными в общее злое дело. Математика становится метафорой тоталитаризма. Диапазон эмоций колеблется от юмора, с которым Шварц изображает прохожих, до страха и агрессии по отношению к разного рода коллективам. Неизменной остается отчужденность: романтический разрыв между художником и обывателем у Шварца становится пропастью между духовно свободным, продуктивным человеком и существом, включенным в тоталитарную систему, усвоенным и опустошенным ею. В серии акварельных портретов художник конструирует человеческий облик из правильных геометрических форм: полуовал щеки, конус шеи, прямая линия носа. К этому добавляется необходимое: вставляются глаза, надевается парик и пр., так что ощущение искусственности остается. Темя часто срезано, маленький рот плотно запечатан или вовсе отсутствует: впечатление существ, себе не принадлежащих, немых и безжалостных, управляемых чьей-то злой волей. Процесс творения лица приобретает иной смысл в живописных портретах, датированных 1960-ми — началом 1970-х гг. Лица возникают из абстрактно-экспрессивного фона, лепятся из вздыбленной фактуры, из многоцветной, трепещущей красочной массы с вкраплениями толстой обводки: прорисовыванием бровей, глаз, носа, — словно сгущением текучей материи. Эти лица напоминают египетский портрет — расписной саркофаг или раскрашенную посмертную маску — в них нет частных деталей, в них итог, квинтэссенция — только значительность самой жизни, одушевленность, самоуглубленность. Экспрессивные возможности цвета у Шварца придают выразительность объектам самим по себе не эффективным: спокойному, правильному лицу, простому предмету — молотку, бублику или точечному дому. Экспрессивно-сатирическое начало, проявляющееся главным образом в графике, где художник чаще прибегает к деформации, сосуществует со способностью остро выражать прелесть вещей, причем вещей неприметных. Эта способность проявляется на протяжении всего творческого пути («Трамвай» середины 1950-х гг.: в сгущающихся сумерках, сплюснутый на повороте, чуть деформированный, он напоминает полутемно-красный, полусеребристый цветок с прожилками оконных рам), но в последние годы она решительно преобладает над жестом отторжения. Художник выявляет привлекательность того немногочисленного, что остается в пределах досягаемости: простые предметы, мелькнувшие в толпе лица. В его поздней графике, объемной и живописной, полны чувственной прелести железная гирька, вазочка из дешевого рифленого стекла, женские тела и лица, созданные по беглому впечатлению или придуманные и наделенные плотью.

Свобода, раскованность, свежесть сделала Шварца предтечей ленинградских «новых диких». Но в отличие от них его свобода сочетается с виртуозностью, пластичностью, прочностью построения. Его свобода лишена эпатажа, поскольку он работал без зрителя и не для зрителя, — в качестве стимула ему на всю жизнь хватило радости прозрений. Свобода была не целью, к которой он стремился, а качеством, которым обладал.

**Шевеленко** Вячеслав Гаевич (р. 1953, Ленинград). Родители — инженеры. Закончил архитектурный факультет ИнЖСА им. И. Е. Репина (1980). Работал архитектором, преподавал в Доме пионеров, вел детскую изостудию в клубе «Дружба» вместе с *Мартой Волковой* и *Вад. Овчинниковым*. Входил в ТЭИИ. В 1991 г. эмигрировал в Голландию. Живет в г. Маастрихт.

Начал с графики большого формата, изображал людей и животных с некоторым влиянием российских деформаций. Во второй половине 1980-х гг. примкнув к «новым диким»,

перешел к живописи маслом. Создавал полуабстрактные композиции и схематичные городские пейзажи, как он сам выражается, «радостно-оптимистически-иронические». Пласт сгрудившихся «бумажных» фасадов домов, словно нарисованный на уже использованной бумаге — например, поверх учебного пособия с рисунком и чертежом ракеты, со стрелочками и описаниями. В Голландии занимался инсталляцией, видео-артом. Затем стал соединять живопись с шелкографией. Сделал серии акварелей, иллюстрирующих текст «Энциклопедии снов» и стихи Л. Рубинштейна. Добивается безличного рисунка, как в изображениях, сопровождающих инструкции или пособия.

**Шемякин** Михаил Михайлович (р. 1943, Москва). Отец — кадровый военный, мать — актриса. В 1945—1956 гг. семья жила в ГДР, затем приехала в Ленинград. В 1956—1959 гг. учился в СХШ. В это время познакомился с Е. Семеошковым, которого считает своим учителем. В 1962—1964 гг. работал такелажником в Эрмитаже. В 1963 г. основывал группу «Петербург». Был членом Горкома графиков. В 1971 г. Дина Верни устроила в своей галерее в Париже выставку его работ, после чего ему было предложено покинуть страну. С 1971 г. по 1980 г. жил во Франции, с 1980 г. — в США, в 2007 г. вернулся во Францию. В 1977 г. издал альманах «Аполлон-77», посвященный художественному андеграунду. С начала 1990-х гг. осуществляет проекты в России. В 1991 г. установил памятник Петру I в Петропавловской крепости; в 1995 г. — памятник «Жертвам политических репрессий» на набережной Робеспьера; в 2001 г. в Москве памятник «Дети — жертвы пороков взрослых». Художник и постановщик ряда балетов в Марианском театре. В 1993 г. награжден Государственной премией в области литературы и искусства. С 2002 г. Фонд Шемякина существует в Санкт-Петербурге, организует выставки по тематике его искусствоведческих исследований. Имеет ученые звания: почетный доктор университета Сан-Франциско и Европейской Академии искусств (Франция), действительный член Нью-Йоркской Академии наук и т. д.

Свое направление Шемякин называл «метафизическим синтетизмом», его основная суть состоит в обращении к необъятно широкому массиву искусства прошлого, в обобщении знаний о нем, его переработке в собственную стилистическую систему. В результате Шемякин синтезировал стиль, ставший школой в ленинградском, преимущественно графическом изобразительном искусстве. Синтез делает тему источников необъятной. Но все-таки в первую очередь стиль Шемякина напоминает о модерне, о «Мире искусства» с его мечтательностью и ретроспекцией. Роднят графичность, гибкая извилистая линия, театральность и костюмированность, особое влечение к XVIII в. Эта традиция, тлевшая внутри театральной живописи, непосредственно доходит до Шемякина через Н. Акимова. Влияние самого Акимова (как и Сутина) явственно в гротескных портретах 1960-х гг. На это же время приходится увлечение петровским барокко, петровской гравюрой и лубком. Из них в свои работы художник переносит купидонов, картуши, вензеля и клейма. Он создает реминисценции парадного портрета, вошедшие в серию «Галантные сцены в Петербурге» (1963, 1965—1971) — изысканно-щегольские, холодно-капризные. Нарочитая искусственность лиц, костюмов, причесок утверждает торжество безлично-артистического, холодно-эстетского над персональным и обыденным. Отстраненность, присущая «Миру искусства», возведена в степень: это уже не «эхо ушедшего», это обозначение мечтаний о нем. В обликах не осталось живого: это только манекен, кукла, личина. Крохотные ручки, ножки, головы, преувеличенные овалы торсы являют деформацию, отсылающую отчасти к костюму эпохи барокко, отчасти к иконному канону, отчасти к городецкой росписи — к способам изображения, противостоящим произволу субъективности. Поиск «метафизического» изображения, т. е. исключаящего и индивидуальное, и типическое, и образное, в середине 1960-х естественно впитал в себя имперсональные «Лики» и «Метапортреты» М. Шварцмана. Из московских влияний различим также А. Тышлер с его многорукими и многоликими фигурами, с синтезом человека и предмета, а также В. Янкилевский с его картинами-схемами, который, по словам художника, «расширил понимание метафизических структур». Из ленинградских влияний в ранних пейзажах и, особенно, в натюрмортах с их обобщенными формами, плотно залитыми одним, не нюансированным цветом, возможен *Р. Васми*.

Шемякин работал не только с искусством прошлого, он аккумулировал находки окружающей его художественной среды, что приводит к риску приписать ему чужие изобретения. Его называли «великим компилятором», «шелкопрядом», его обвиняли в плагиате. Однако благодаря «умному» (по определению Васми) чувству формы он

избежал эклектики и умеет быть благодарным. В выпущенных им альбомах он сам указал на множество друзей и современников, которым обязаны его работы.

После поездки в Москву в 1965 г. художник сформировал тот стиль, который оказал столь сильное влияние на ленинградское изобразительное искусство. Преобладающим элементом является линия и способ деформации, носящей не экспрессивный, а именно стилеобразующий характер. В наиболее классическом виде это раскрашенный офорт с деформированной фигурой, чей объем обозначен небольшим сгущением цвета у контуров. Фигура может иметь несколько лиц, быть скомпонованной с головой животного, предметом или орнаментом. Среда, заполняющая пространство между линиями, создается техническим приемом (отпечатком обратной стороны линолеума), что придает некоторую странность и очищает от проявлений эмоционального или чувственного начала. Фон плоский, различные элементы картины сплетаются, общее плетение тяготеет к ковровой композиции, что и произошло у некоторых последователей. Линия тончайшая, прихотливая, вычурная, жеманная и вместе с тем дерзкая, легко следует изгибам фантазии, служит выражению преобладающего в художнике эстетического чувства — чувства изящного, утонченного до признания красоты ненормального и неестественного. Вещи Шемякина отличаются от работ его последователей прежде всего этим изяществом линии. Цвет, удерживаемый в жестких границах контура, сводится к заливке или раскраске: преимущественно серо-желтый, «петербургский» в раннем творчестве многокрасочный, изысканно-дисгармоничный в американский период. Парадоксальным образом главенство линии остается в его керамике и скульптуре: их красота заключена в силуэте. Вторым важным художественным средством (или, скорее, «героем») в ряде работ становится фактура — характеристика поверхности, «грань формы». Есть целые циклы, посвященные фактурам, фактурность в поздних работах изощрена и столь активна, что переходит в рельеф и барельеф.

Создав собственный стиль, Шемякин продолжает впитывать разные культурные явления. В работах американского периода особую важность приобретает П. Филонов. С Филоновым роднит уподобление художника сухому исследователю, задача изображения невидимых на поверхности тел биохимических или биофизических процессов, соединение в картине фигуративных и абстрактных элементов. В американских пастелях художник дополняет свой синтез «анализмом» Филонова, вот только «единицей действия» является не филоновская точка, а та же шемякинская линия. Плетение длинных, разноцветных на черном, то разряженных, то свивающихся линий образует внутреннее пространство тел, создавая аналог телесной организации. В дальнейшем Шемякин называет то, что он делает, «трансформацией». Он перелагает, переводит в свою стилистическую систему как продукцию древних или экзотических культур (Египет, Япония, Китай, Индия, Африка, Океания и пр.), так и работы современных художников (Пикассо, Ф. Бэкон). Метафизический синтетизм ставил задачу не только «изучения искусства прошлого», но и «выявления универсальных законов, выявление того, что привносит в изображение религия», — задачу необъятно синтетическую и по сути искусствоведческую. Слово «метафизический» постоянно фигурирует в названиях работ. Действительно, выход за пределы видимого, конкретного, субъективного, а также метаморфоза, переход, перетекание — центральная тема Шемякина. Человеческое тело или тело животного (в серии «Туши») становится объектом изображения, только превратившись во что-то иное, утратив отношение к одушевленному, единичному существованию (тем более, что, став предметом, плоть обретает некое сухое изящество). Вне единичного и затвердевшие фигуры познания — символы и обозначения. С этим отчасти связан успех, актуальность шемякинского стиля: он создал систему изображения, отвечавшую религиозному и мировоззренческому поиску 1970-х гг., вновь затребовавшему символический язык. Очищенная от эмоций, более отстраненная и абстрактная, чем символизм в живописи начала XX в., стилистическая система Шемякина оказалась пригодной для выражения умозрения, для создания изображений, которые стремились «означать», «выражать незримое», «архетипическое» — быть философским текстом. В тех немногих работах, где художник прямо обращается к реальности, он выдает лишь шарж и гротеск. Тоже в публицистике (в антифашистских работах, в иллюстрациях к песням В. Высоцкого, к «Гулагу»). Из иллюстраций наиболее выразительны сделанные к сказкам Гофмана, «Нос» к повести Н. Гоголя, «Сон Раскольникова». Ибо фантазмагория, маскарад или область «измененного сознания» — сон, бред, химера, галлюцинация — его стихия. Поскольку мистика промежуточных

состояний, фантазмы и двоения, морок и чертовщина, горячечный бред и метафизический холод составляют симптомокомплекс «петербургского мифа», то заявка Шемякина на петербургскую тему имеет под собой твердую почву. Установленная в Петропавловской крепости статуя Петра I, пожалуй, памятник не столько основателю города, сколько всему тому фантазмагорическому, inferнальному, выморочному, нарочитому и больному в петербургской культуре, чему в изобразительном искусстве нашел форму именно Шемякин.

В 1990-е гг. своему камерному, хрупкому, грациозному миру художник придает наступательную силу. Изящные графические натюрморты петербургского периода переводятся в громадные медные барельефы. Изображения, которые по своей стилистике могли бы стать иллюстрацией в детской книжке, вырастают до размеров исполинских панно. Детские игрушки становятся метровыми скульптурами, комнатные статуэтки — громадными статуями. Линия остается элегантною. В 2000-е гг. необычайный размах приобрела его искусствоведческая деятельность --- тематический анализ всего мирового искусства.

**Шефф** Сергей Сергеевич (1936, Ленинград — 1997, Санкт-Петербург). Родился в семье инженера. Окончил Ленинградский строительно-архитектурный техникум и факультет истории и теории искусства ИнЖСА им. И. Е. Репина (1964). По свидетельству Б. Козлова, темой дипломной работы была болгарская икона. В 1964—1966 гг. работал хранителем в Ставропольском краеведческом музее. В качестве эксперта ездил по церквям края для выявления памятников древнерусской живописи. В запасниках Краснодарского музея познакомился с коллекцией авангарда 1910—1930-х гг. Вернувшись в Ленинград, был дизайнером в судостроительном конструкторском бюро, затем инспектором в Госинспекции по охране памятников. В 1980-е гг. работал для церкви как сметчик и архитектор, делал проекты церковного убранства. Под псевдонимом У. Истоков в 1979—1981 гг. напечатал в журнале «Часы» ряд искусствоведческих статей, в том числе о неофициальном искусстве.

Ранние работы Шеффа выполнены методом, который он сам характеризовал как «административный реализм». В середине 1960-х гг. он от этой манеры уходит, ориентируясь одновременно на икону и супрематизм. Он сводит натюрморт к комбинации простейших форм, а портрет либо приближает к парсуне, либо дробит на плоскости. В 1966 г. написал статью «О принципах древнерусской живописи», в которой икона рассматривается конструктивистски — с точки зрения ее связи с архитектурным пространством. В изложенных принципах — принципе движения, материальности и, особенно, пространственном (сочетание глубины и плоскости) — можно видеть его собственную программу, которую он и выполнял с присущими ему твердостью, прямолинейностью и рассудочностью. Однако Шефф реализует эти принципы в композициях не с человеческими фигурами, но с абстрактными формами. В комбинациях простейших геометрических фигур, объемных и плоских, пространственный принцип становится не художественным средством, как в иконе, а самим содержанием. И в отличие от иконы, где глубина и плоскость взаимно нейтрализуют друг друга, у Шеффа они друг другу противоречат: их нельзя интерпретировать в связанное целое, их соединение создает неопределенность, перцептивный дискомфорт, сближающий его работы с оп-артом. Они переполнены визуальными парадоксами: участок картинной плоскости видится как глубокое пространство, созданное тоновыми градациями, но в одной его половине вырезан куб, видимый в ракурсе, что превращает этот же участок в твердую разрисованную поверхность; или некая форма видится совпадающей с плоскостью холста, однако ее пересекает наполненная пространством полоса (прием, применяемый в то же время *В. Стерлиговым*); или белая вертикальная полоса внизу выходит из шара, как плоскость, а сверху ее продолжение видится отверстием в безграничное пространство позади шара, оно же — как удаленная грань находящегося за шаром куба. Заострение присуще всем ходам художника. Усилены все средства, строящие пространство: резко сходятся диагонали, идущие от углов картины или от углов вписанного в нее прямоугольника, резко сокращаются размеры фигур по мере удаления и в ракурсе. Художник постоянно вписывает одну геометрическую форму в другую, тем самым, возводя геометризмом в степень, что придает его работам пронзительность. Понимание зрителем пространственных отношений затруднено также реализацией принципа динамизма: в одной работе сочетаются разные виды перспективы — фронтальная и изометрическая или

же разные точки зрения — одна часть фигуры видна сверху, другая снизу. Запутанность пространственных отношений удостоверяется самим художником, называвшим свои работы 1970-х гг. «лабиринтами». Эти работы, может быть, благодаря принципу материальности, производят впечатление некой сконструированной реальности со странными свойствами, пусть искусственной, но все же материальной, — реальности макета. Нет линий — только границы, установленные будто с помощью линейки, с механической точностью. Нет следов рукотворности: неразличимый мазок, равномерный, тонкий, но плотный красочный слой. Иллюзорность такова, что на фотографии картины трудно понять — изображена фигура или вклеена, вмонтирована в холст. Сам цвет, близкий к спектральному, предстает как физическое явление, как строительный материал. Цветом создается пространство: тоновыми растяжками, тончайше проработанным нарастанием светлоты, ослаблением насыщенности. Картина строится на очень близких градациях одного и того же тона и, одновременно, на резком контрасте — иногда вводится фигура дополнительного цвета. Цвет суров, жесток, аскетичен. Строгость цвета усиливает строгость геометризма. Геометризм абсолютен, в нем ощущается жажда единственных решений, стремление к простым и всеобъемлющим формулам, к абсолютному синтезу — стремление, принявшее у художника в конце 1970-х гг. форму религиозного максимализма. Он выстраивает пространство, которое получает явно выраженный символический смысл, отвечающий его религиозному настроению. Стремительно удаляясь, сжимаясь в центре, оно становится местом сакрального. Картина представляет собой три последовательно вписанных друг в друга прямоугольника; постепенно слабеющий цвет в центре превращается в далекий свет — выход то ли в иной мир, то ли в космос. Свет для Шеффа — «истинное изображение Бога». Показать в тварном мире присутствие сакрального — бескомпромиссная задача художника. Это он называет «реализмом», поскольку Бог — «единственная объективная реальность». В это же время он делает ряд работ, где в центр картины помещает изображение, сделанное ослабленным цветом, — портрет, башню, бутылку — истончение плотского, переход его в духовное. В 1982 г. религиозный максимализм приводит к отказу от искусства. Шефф возвращается к нему через семь лет, позволяя себе отныне только религиозную живопись, отмеченную присущим ему художественным минимализмом. Он возвращается к живописи с той точки, в которой ее оставил, по-прежнему строя эффект на перцептивной иллюзии стремительно удаляющегося пространства. В центре это пространство теперь заключено в крест. Введенный в картину текст придает ей сходство с плакатом. Он создает цикл таких работ, варьируя их цветовое решение, — своего рода иконостас: если расположить их в нужной последовательности, тексты составляют молитву. Последний цикл, созданный Шеффом в 1990-е гг., — «Петербургские святые» — завершает еще одну линию его интересов: переход лица в лик. В центре последовательно вписанных друг в друга геометрических форм в круге помещен лик, вполне тождественный ортодоксально-иконному и одновременно имеющий реальный прототип. Цвет вокруг достигает максимальной яркости и светоносности, максимален присущий его работам «гипнотический» эффект. Если сравнить этот цикл с традиционной иконой, то тут полностью отсутствует декоративность, красота подробностей: в изгнании мирского художник более радикален, более аскетичен и беспощаден. Эти иконы, вероятно, органичнее вписались бы в конструктивистскую «голую» архитектуру XX в., чем в православный храм, а в более узком смысле напоминают о конструктивистском «ренессансе» в стилистике 1960-х гг.

**Шинкарев** Владимир Николаевич (р. 1954, Ленинград). Родители — потомственные геологи. Окончил геологический факультет ЛГУ (1977). В 1977—1982 гг. работал в Ленинградской комплексной геологической экспедиции инженером-геологом. С 1982 по 1989 г. — оператор котельной. Живописи учился на вечерних подготовительных курсах при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1973—1974), на курсах рисования при ИнЖСА им. И. Е. Репина (1975—1976). Одновременно занимался литературой и сделался известным благодаря роману «Максим и Федор» (1978—1980), получившему широкое распространение в самиздате, а также «Митькам» — тексту, спровоцировавшему это явление. Один из основателей группы «Митьки». Входил в ТЭИИ. Манеру своих ранних пейзажей сам художник определяет как «сухой экспрессионизм» и находит близкой своим зрелым работам конца 1990-х — начала нового века. Потом он испытывал влияния, как сам говорит, «абсолютно всего». В 1974 г. пишет под

воздействием работ П. Филонова: воспроизводит филоновскую структурность, калейдоскопичность, атомарность строения, в некоторых работах — сине-красный цвет. В зрелом творчестве о Филонове напоминает сочетание культурной оснащенности, тщательности с элементами примитивизма; будет цитировать филоновский (примитивистский) способ изображения животных. В 1976 г. на него произвел сильное впечатление *И. Иванов*, повлиял на цвет, с той поры он сделался сумрачным. Неприятие цветовых контрастов, любовь к неброскому будут роднить Шинкарева с сидлинцами при всех последующих изменениях манеры. Через другого художника андеграунда — *А. Геннадиева* — он соприкоснулся с шемякинкой линией — синтетической, ретроспективной, когда отправной точкой для создания произведения становятся явления культуры. Однако, в отличие от художников шемякинского направления, его искусство сохраняет при этом автобиографичность и исповедальность, поэтическое переживание мира. Свою живопись художник называет «парадом мировоззрения», в котором он заставляет участвовать, наряду с реальными вещами, наиболее уважаемые им явления культуры, делая их объектами изображения. К 1978 г. начинается период «мягкого», синтетического кубизма. Мир явлен как система по-разному освещенных поверхностей. И позже, после того как изображение перестанет дробиться на сегменты, реальное освещение, светотень останутся, будут важны для работ Шинкарева. Знакомство с *Д. Шагиным* и *А. Флоренским*, привлеченными, по его словам, «благородным консерватизмом», т. е. отсутствием интереса к авангарду, обратило к «органической» живописи. К середине 1980-х гг. исчезает структурность, в пейзажах образуется большая плоскость неба, акцентируются горизонталы, изображение все более разрежается, постепенно начинает играть свою роль выразительность силуэта, пустот. После появления текста «Митьки» и возникновения митьковского мифа Шинкарев создает работы в соответствии с ним. Это было тем легче, что приписанные митьку склонность к литаниям и юмору были его чертами и уже выразились в живописи. У него уже были готовые «митьковские» картины с иронически-сентиментальным сюжетом («Один танцует», 1983; «Коровушка заблудилась», 1984). Прямая включенность живописного творчества в игру началась с картин, воспроизводящих эпизоды телесериала «Место встречи изменить нельзя» (1987). В них он превращает игровое кино в анимацию, киногероев — в подобие смешных кукол. Играя в популизм, он комически обыгрывает саму ситуацию скрещивания популизма и высокой живописной культуры. Обращаясь к массовому искусству, «освежает» средства высокого. Крохотные фигурки бандитов, сидящих за деформированным столом, представляют собой цитаты: например, у одной из них вместо лица — малевичевский разделенный надвое овал. Позже, в 1995 г., он пишет «Похищение женщин Абдуллы» (по кинофильму «Белое солнце пустыни»), где деформация женской фигуры — цитата из Пикассо. Особенность его обращения к массовой культуре — в сочувствии ее персонажам, к их насыщенному страстями псевдобытию. В поисках доступности, коей требовал популизм, митьки обратились к продуктам подлинного примитива и высоким — примитивизма: к народному искусству, в частности к лубку, к Ларионову. Картина Шинкарева «Посвящается Ларионову» (1988) свидетельствует об актуальности этого направления. В работах, представляющих собой версию лубка, фигурирует митек в качестве мифического героя, которому все нипочем: «Митек сражает морское чудовище» (1987), обнимаясь с ним; в другой картине он оставляет в дураках черта. В связи с задачей сделать картину доходчивой у Шинкарева появляются упрощения, иногда — ранее не свойственные ему напористость и плакатность. Создание движения, мифа приводит к концентрации внимания на настоящем моменте в культуре. Это сказалось в том, что, продолжая делать версии любимых полотен, он присоединяет к великим мастерам прошлого своих соратников — *А. Флоренского*, *И. Сотникова*. Демократизм движения выразился в появлении картин, художественным прототипом которых стали продукты массовой культуры: рекламный плакат («Суперзвезды-86»), комикс («Преступление и наказание», 1989 — предтеча серии «Всемирная литература»). Играя в «митьковскую культуру», Шинкарев создает митьковскую «историческую» и митьковскую «религиозную» живопись. Причем если историческая живопись («Петр I застучал Катерину у Меншикова», 1991) юмористически-пародийна, то религиозная («День ангела у кочегара», 1987) — вполне серьезна. Консерватизм митька заставляет его создавать «картины» в том старом смысле этого слова, который оно имело до XX в. и который неискушенный зритель ищет и сегодня. Шинкарев как бы возрождает жанровую живопись («У последнего ларька», 1986; «Праздник», 1988; «В детский сад», 1989). Он

пишет по-настоящему трагическую картину «Смерть» (1990): смерть как невыносимое отсутствие — пустая комната, пустая кровать, пустой овал лица у олицетворяющей смерть женщины в платочке больничной сиделки, тяжелое сочетание зеленого, черного и белого. Игра в митьковскую культуру, при всем многообразии и во второй половине 1980-х гг. не исчерпывающая живописного творчества Шинкарева, в 1990-е гг. сходит на нет. Первая половина 1990-х гг. — нарастание эффектности, концентрированности, художественной насыщенности, медитация на собственном творчестве: появление версий собственных же работ. Двое подвыпивших митьков — в них узнаются сам Шинкарев и Д. Шагин — в 1978 г. брели, обнявшись, на фоне неказистого пейзажа. В последующих вариантах изображение двух слившихся фигур постепенно дошло до четкости эмблемы, фон свелся к крупным абстрактным поверхностям с гигантским золотым кругом над их головами, словно символом позолотившей жизнь славы. И «Птица белая», изображавшаяся прежде в пейзаже, летит в 1992—1993 гг. на фоне интенсивно возделанных живописных поверхностей, к которым сводятся земля, небо и нечто неразборчивое между ними. Так же в натюрмортах наряду с конкретными предметами громоздятся неузнаваемые, абстрактные формы. Иногда предмет (стол в картине «Натюрморт с птицей», 1994) превращается в сложную систему поверхностей с оттеняющими друг друга способами наложения краски, возвращая — не всю картину, но ее участок — к кубизму. Вводя абстракцию в фигуративную живопись, художник делает акцент на живописной обработке поверхности, то интенсивной, «пропаханной», то скудной, с просвечивающимся холстом, с едва заметной вибрацией. На абстрактном фоне резче выделяются конкретные формы, иногда сведенные к рисунку или силуэту. Характерно и соединение глубокого, реального пространства с условными, иногда плоскостными формами — словно сделанными из бумаги деревьями, птицами: цитата из Ж. Брака. Еще один прием — использование в качестве исходного материала фотографии с ее случайными подробностями, с ее невыстроенным миром («Детский портрет», 1993). Если вид шинкаревской картины, ее стилистические особенности постоянно меняются, то неизменна его склонность к версиям. Его версии — это его реакции, его проживание, его анализ чужого и собственного искусства. Так, он сделал пять версий одной картины *В. Шагина*. Они отличаются нюансами освещения и колористическим решением, всегда от В. Шагина далекими. Не воспроизводятся ни шагинская размашистая манера, ни интенсивный цвет — только композиция, мотив (канал, мостик, лодочка). Нет шагинского жара, растроганности. Нет и шинкаревской жалобы. На ничейном эмоциональном пространстве — бесстрастная, сдержанная, суховатая и тонкая красота. Написанные вскоре после смерти Шагина, эти полотна несут в себе спокойствие памятника, отрешенности, посмертной (позолоченной) тишины.

В 1990-е гг. Шинкарев находит свой способ сосуществования с ситуацией, требовавшей «проектов», предложив в качестве такового живописную серию или цикл. Он создает серию городских пейзажей под названием «Мрачные картины» — более тридцати видов Петербурга, преимущественно серо-черных, почти ахроматических. Само название предупреждает о сознательном нагнетании определенного настроения. Его пейзаж всегда был по преимуществу меланхоличен и выражал пристрастие к скучному, сумеречному, бесприютному. Тут он словно анализирует саму свою способность внушать грусть, окрашивать настроением пейзаж. Грусть источают как затрапезные старые районы, так и то, что создавалось как свидетельство мощи страны или для услаждения, например, пруд со скульптурой в дворцовом парке, скульптура в эрмитажном саду. Возникает заново увиденный, заново воссозданный в своей целостности образ города как экзистенциальной среды, как камертона наших чувств.

В эпоху «победившего постмодернизма» Шинкарев оказывается в несколько лучшем положении, чем его собрат-живописец: ранее списанная литературность позволила ему вписать ныне списанную живопись в контекст современного искусства. В конце 1990-х гг. он создает цикл под названием «Всемирная литература». Прототипом жанра были комиксы, пересказывающие классику. Литературные произведения, которым посвящен цикл, демонстративно разнородны, как разнородна сопровождающая нашу жизнь словесность, включающая и шедевры, и детскую песенку. Все это объединяется общей эмоциональной тональностью, сочетанием боли и комизма. Родство с комиксами почти исчерпывается расположением картин блоками. Различие уже в том, что комикс призван заменить текст и, следовательно, текста не требует, а тут текст прилагается, написанный самим художником. Текст комментирует изображение, изображение отчасти иллюстрирует

текст. Создавая свой текст поверх первоисточника, Шинкарев устраняет разнородность, обязательный разрыв, обычно существующий между текстом, созданным одним человеком и иллюстрациями, выполненными другим. Память о собственном прочтении, если она есть у зрителя, обостряет сознание того, что воспроизводится не литературное произведение, а пластический аналог вызванного им ощущения. Шинкарев сам объясняет: целью было передать ощущение. Пластика, соответствующая этому процессу у Шинкарева условна, полна пустот, полых форм, упрощений, пластических цитат. В этой серии художник как никогда наглядно представляет широту своих возможностей, арсенал средств. Здесь раскрыты его качества синтезатора. Способность к синтезу позволила совместить стилизацию пластического языка разных времен и народов между собой и с разными современными способами условного изображения, разными манерами деформации; совместить пластические цитаты из самых разных источников, изображения, близкие к натуральным и условные; совместить живописное и графическое, представленные в разъятом виде и выполняющие разные функции: графика призвана «говорить», живопись — объединить в одно целое ряд картин. В отличие от западных течений, уравнивающих в правах картину и иные разновидности визуальных образов — фотографию, плакат, комикс, уравнивающих привлекательность картины с заманчивостью поп-культуры, Шинкарев, используя массовую культуру, подчиняет ее своим целям в большей мере, чем подчиняется ей — так же как подвергаясь самым разным влияниям, он не растворился в них, но их переварил. Это и явилось предпосылкой синтеза. В 2000-е гг. художник работает над циклом «Кино», воспроизводящим кадры из знаменитых кинолент или образы, заключающие в себе квинтэссенцию психологии фильма.

**Шмуйлович** Ольга Яковлевна (р. 1948, Ленинград). Родители — врачи. Занималась в студии Дворца пионеров у С. Левина. Окончила школу № 190 при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1966) и факультет конструирования промышленного оборудования и транспорта ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1971). Работала дизайнером, затем художником-оформителем по договорам. Входила в группу «Алеф», в ТЭИИ. В 1991 г. эмигрировала. Живет в США. На выставках ТЭИИ экспонировала сложные и хрупкие абстрактные пространственные конструкции из проклеенной расписанной ткани, гипса, папье-маше и пр. Художница формулировала свою задачу как «попытку увести живопись с плоскости в пространство», «убрать преграду между зрителем и картиной».

**Эндер** Андрей Георгиевич (1926, Ленинград — 1977, там же). Отец, Георгий Владимирович, ученик М. Матюшина, брат Бориса, Ксении и Марии Эндеров, после 1929 г. оставил живопись, стал инженером-гидрологом; мать — врач. Учился в Художественном институте в Вильнюсе, затем в ЛГУ на биологическом факультете, перешел на исторический (ок. 1955). Работал научным сотрудником в Музее истории Ленинграда (1956—1962), художником-оформителем в Худфонде ЛОСХа (1962—1967), старшим научным сотрудником в Ленинградском филиале НИИ технической эстетики. Был собирателем живописи — авангарда 1920-х гг. и современных ленинградских и московских, главным образом неофициальных художников. Был также искусствоведом. Занимался теорией дизайна, связывая его с общими концепциями искусства. Подготовил фундаментальный труд «История дизайна в Ленинграде». В свет вышла небольшая книга «Требование композиции и органики при проектировании металлорежущих станков» (Л., 1975). В архиве остались многочисленные рукописи, в которых сформулировано его понимание искусства. Следуя традиции авангарда, заменившего изображение строением картины из геометрических форм, Эндер мыслит эту задачу через актуальное для его времени понятие структуры. Структура для него выражает общность. От художника, по Эндеру, требуются отвлеченность, способность в хаосе форм и наблюдений обнаружить структуру и обеспечить кристаллизацию структурной формы, достичь равновесия взаимосвязей через отвлечение от деталей. Очищенный от всего случайного элемент структуры, как камень кладки, должен иметь простую неотягощенную форму, чтобы быть пригодным к комбинациям и повторам. Эндер мерит художника мерой отвлеченности, способности создать «свою структуру», свои элементарные частицы, которые затем сольются в единую симфонию ритма. К музыкальному строю и вместе с тем к формуле, близкой применяемым в точных дисциплинах, должно стремиться конечное решение картины.

В творчестве Эндера наблюдается эволюция от свободно-живописных работ, более или менее прямо воспроизводящих натуру, к композициям, в которых происходит постепенное сведение предмета к простой, обобщенной форме. В цвете, в фрактальной, природной геометрии, в преобладании изогнутых линий, в слиянии художественного мышления с научным просматривается связь с матюшинско-эндеровской линией. Однако, хотя зрелый Эндер видится именно как один из Эндеров, он приходит к подобным результатам собственным сложным путем. Он начинал как ученик круговцев А. Русакова и В. Пакулина, считал себя круговцем, но в работах художников этого направления подчеркивал прежде всего выявленность и точную сбалансированность цветовых пятен. Его «структурный элемент» — это постепенно эволюционирующее цветное пятно. Наследие Эндера составляют почти исключительно пейзажи, как городские, так и ландшафтные, и лишь изредка встречающиеся натюрморты. В работах конца 1950-х — 1960-х гг. пастозная, фактурная живопись несет в себе некоторое природное ощущение свежести, стихийности, словно бы состояния ветреной погоды. Яркость, звонкость цвета, раскрепощенность, форсированность художественных средств приближают его пейзажи к работам арефьевского круга, а из них в большей мере к *Ш. Шварцу*, — но без присущей арефьевцам лиричности, остроты индивидуального чувства. Уже в этих работах иногда видится стремление Эндера выявить простую форму — например, опять же как у Шварца, четко выступают кубы домов. На рубеже 1960-х — 1970-х гг. работы уже фовистские: форма упрощена, детали устранены, контрасты усилены, весь пейзаж складывается из ярко освещенных цветовых зон. Далее происходит переход от относительной расплывчатости пятен, от относительной размашистости к статике и собранности. Взятый в полную силу цвет, функцией которого становится выявление формы, делается локальным, распределяется по замкнутым «клеткам». К середине 1970-х гг. зоны приобретают четкие, выровненные силуэты. Выравнивается и красочный слой. Картина превращается в мозаику пятен и, оставаясь пейзажем, двигается в направлении абстракции. В ней соединяются прямо взятые из природы фигуративные элементы — стены домов, трубы, окна (как опознавательный знак) и формы абстрактные, связь которых с натурой прослеживается с трудом или не прослеживается вовсе. Целое — улица, двор, поле, небо, масса зелени, силуэт дерева — дробится на сегменты. Иногда повод к дроблению большой формы естественный — так стену делит тень. Иногда внутри большой формы возникают малые, словно ячейки или зерна в гранате. Формы редко прямоугольные, обычно же изогнутые, серповидные, дугообразные, каплеобразные, лентообразные, выющиеся, имеющие иногда простую, иногда более сложную конфигурацию. В результате стремления формы к криволинейности земля и небо «пузырятся», «вздуваются», «дыбятся», появляется ощущение сферичности пространства. Каждый структурный элемент выделен цветом, усиленным соседним — его оттенком, светлотой, интенсивностью, насыщенностью, яркостью. Картина состоит из огромного количества цветовых сочетаний. Гармония достигается без приглушения, без доминирующего цвета или цветовых отношений — но особым мастерском цветовой композицией, сложнейшим ритмом. К середине 1970-х гг. словно ножницами вырезанные формы, плотно и гладко окрашенные, делают картину похожей на аппликацию, ее эстетика сближается с дизайном. Картина демонстрирует свою готовность перейти в иное качество — в декоративную ткань, в ковер. Она суховата, холодна в своей отвлеченности, в полной очищенности от «жизненного», в сосредоточенности на формальной стороне. Но, хотя присущее работам Эндера особое равновесие имеет несколько физический характер, их конструктивная организация привносит ощущение разумности, цвет — ощущение отрадности и чистоты. Живопись Эндера, решая задачу встраивания искусства в среду, соответствовала задаче стратегической: через дизайн, через техническую эстетику встроить запрещенный авангард в современное общество. Дизайнерское оформительское отношение к живописи — распространенное явление в ленинградском андеграунде. Эндер представляет, вероятно, лучший образец, высшую точку.

**Яшке** Владимир Евгеньевич (р. 1948, Владивосток – 2018, Санкт-Петербург). Отец — военный, мать — учительница. С 1956 г. жил в Севастополе. В 1961—1965 гг. занимался в Севастопольской детской художественной школе. Учился на заочном отделении Московского полиграфического института (1966—1973). С 1976 г. жил в Ленинграде. В 1977 г. принят в молодежную секцию ЛОСХа. В середине 1970-х — начале 1980-х гг. работал в книжных издательствах, оформлял книги. Входил в группу «Митьки».

Среди тем раннего периода — исторические испанские сюжеты, где обманчивый хаос пятен распознается как группа несущихся всадников, нагруженные цыганские кибитки. Позже митьковская эстетика выявила имеющуюся в художнике «разудалось», усилила склонность к примитивизму — в качестве своих пристрастий, Яшке называет, наряду с экспрессионистами и фовистами, японской гравюрой и китайской традиционной школой, «русский лубок, вывески, набивки, подносы, сундуки, прялки, коврики, изразец, росписи фарфора, иконные клейма, вышивки»<sup>103</sup>. Стиль Яшке выражено живописный, основным элементом является пятно. Поверхность осязаемая, как бы чешуйчатая; быстрый вибрирующий мазок легко превращается в лепесток цветка или в перо попугая. Живопись густая, вязкая, терпкая, солнечная, сияющая. Одновременно как бы тяжелая и мягкая. Цвет теплый, с преобладанием желтого и розового. Картины перенасыщены, однако переизбыток деталей создает не перегруженность, а ощущение жизненного изобилия, щедрости, бурного цветения. Яшке присуща редкая способность выражать состояние радости, счастья, не приторных, базирующихся на скрытом драматизме. Выражающие его поэтику темы — жаркие крымские пейзажи, портреты девушек под горячим солнцем, стволы и ветки деревьев, между которыми сверкает голубое небо. В середине 1980-х гг. писал прохожих, случайные сцены на Лиговке. Здесь обрел свою героиню, постоянного персонажа — Зинаиду Морковкину. Маленькая, пухлая, с челкой до глаз, с широким вздернутым носом, в строгом смысле некрасивая, немного вульгарная, но живая, цветущая. Ее прелесть именно в ощущении недолговечного цветения — прелесть бабочки. Она легкомысленна, эротична, чаще всего сидит за накрытым столом в компании с матросом, у него на коленях. Множество ее портретов: то с попугаем на пальце под южным солнцем, то на стуле в интерьере, где черное платье контрастирует с рыжими волосами, белым бельем и декоративной отделкой стен, то развалясь на дворцовом диване в стиле барокко. Иногда ню, чувственные и добрые. Фривольные эротические сцены, где поэтика гедонизма, напоминающая французский XVIII век, Фрагонара, соединена у Яшке с демократической героиней и духом заборного рисования, иногда с примитивной техникой набивки. Занимаясь разными видами печатной графики, художник проявил особый интерес к трафаретной печати — к технике примитивных ковриков. Изобрел свой вариант набивок для раскраски, сделав их пособием для чисто живописных работ. Удачно смешивает разные культурные традиции: пишет натюрморты, имеющие своим прототипом одновременно вывеску и восточный свиток: сильно вытянутая форма, идущие как иероглифы сверху вниз буквы — печатные, нарочито корявые. В других работах сплетает из букв узоры. Делает стилизации в японском духе. В японском же духе пишет стихи:

радость осталась  
могу поделиться: пока что не мочат  
тихо картины пишу.

### **Использованная литература**

- Авангард на Неве: Вторая половина XX века: Выст., 20 мая—11 авг. / Гос. Третьяковская галерея; Галерея «С. П. А. С. ». М.: Blue Apple, 2003.
- Андреева Е. Художники «газа-невской культуры». Л.: Художник РСФСР, 1990.
- Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.
- Глезер А. Русские художники на Западе. Париж; Нью-Йорк, 1986.
- Глезер А. Русские художники на Западе. М.: Знание, 1991.
- «Другое искусство»: Москва 1956—76: К хронике художественной жизни. [В 2-х т.] М.: «Московская коллекция»: «Интербук», 1991.
- Документы ТЭИИ: 1980—1988. Авторизованная маш.
- Коллекция нонконформистского искусства / Санкт-Петербург. Гуманитарный фонд «Свободная культура». СПб.: [Деан, 1999].
- Коллекция нонконформистского искусства / Санкт-Петербургское товарищество «Свободная культура». СПб.: Деан, 1999.
- Коллекция нонконформистского искусства / Санкт-Петербургское товарищество «Свободная культура». СПб.: Деан, 2000.

<sup>103</sup> Яшке В. [О себе] // Метафоры отречения: Актуальное искусство из Санкт-Петербурга. 1996. С. 222.

Коллекция нонконформистского искусства / Санкт-Петербургское товарищество «Свободная культура». СПб.: Деан, 2002.

Митьки: Ретросп. выст.: К 10-летию движения / ГРМ. СПб.: тип. Сатис, 1994.

Митьки: Выст.: Минск, 1—30 июня. [СПб.]: Митьки ВХУТЕМАС, 2002.

Н. Акимов и его ученики: [Буклет выставки]. 26 апр. — 19 мая / ЦВЗ «Манеж»; Гос. музей истории Санкт-Петербурга; Гос. музей театрального искусства. СПб., 1996.

Новые художники: 1982—1987: Антол. / Сост. Е. Андреева, Е. Коловская. [СПб.]: Б. и., б. г.

Новый художественный Петербург: Справ.-аналит. сб. / Сост. О. Лейкинд, Д. Северюхин. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2004.

Метафоры отречения = Metaphern des entrocktseins: Актуальное искусство из СПб., 14 апр. — 9 июня / Бадишер Кунстфериайн, Кюнстлерхфюз Карлсруэ; 13 дней европейской культуры. Карлсруэ; СПб., 1996.

Открытые пространства: Традиции русского авангарда = Offene Räume: Traditionen russischer Avantgarde / Мин-во культуры Российской Федерации; Самарский художественный музей. СПб.: ЭГО, 1994.

Петербургское искусство XX века: Из коллекции ЦВЗ «Манеж» / Комитет культуры Администрации СПб.; ЦВЗ «Манеж». СПб., 2002.

Попали в сеть: Петербургские художники представляют себя / Генеральное консульство Германии в Санкт-Петербурге; Д-137. СПб.: Б. и., 2000.

Прекрасный недуг собирательства: У Носкиных, среди Носкиных, вместе с Носкиными: Кат. коллекции. СПб.: Б. и., 2003.

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П», 2001 (Авангард на Неве).

*Рапопорт А.* Нонконформизм остается / Сост. И. Рапопорт. СПб.: Деан, 2003.

*Савицкий С.* Хеленукты в театре повседневности // НЛО. 1998. № 30 (2).

Самиздат Ленинграда: 1950-е — 1980-е: Лит. энцикл. / Под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М.: НЛО, 2003.

Традиции и современность: Выст. к 85-летию со дня основания первого профессионального трудового союза художников в Петрограде: Кат. / Санкт-Петербург. творч. союз худож.; ГРМ; Гос. музей истории Санкт-Петербурга; ЦВЗ «Манеж»; Комитет по культуре Санкт-Петербурга; Комитет по подготовке и проведению празднования 300-летия СПб. СПб.: тип. Агат, 2003.

У монастырских стен: Выст. и конф., окт. — дек. / Выст. зал Свято-Троицкого Ново-Голутвина монастыря; Орг. Фонд «Благо» / Куратор выст. А. Повилихина. Коломна, 2003.

Школа Сидлина. СПб.: ООО «П. Р. П. », 2001 (Авангард на Неве).

58-10: Надзорные производства прокуратуры СССР по делам об антисоветской агитации и пропаганды: Аннот. кат. Март 1953—1991. М.: Международный фонд «Демократия», 1999.

From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union: The Norton and Nance Dodge Collection. The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum. Rutgers, The State University of New Jersey / General Editors: Alla Rosenfeld and Norton T. Dodge. New York: Thames and Hudson. In association the Jante Voorhees Art Museum, 1995.

Gerhard Finckh, Henri Nannen. Glasnost: Die neue Freiheit der sowjetischen Maler / Eine Ausstellung der Ludolj Backhuysen Gesellschaft Kunsthalle inemden; Stiftung Henri Nannen und Galerie Valentien. Königsbau, 1988.

Keepers of the Frame: Unofficial Artists of Leningrad / Curator and Editor Selma Holo; Fisher Gallery University of Southern California. Los Angeles, 1990.

L'art russe non officie. [Paris], 1978.

New art from the Soviet Union: The Known and the Unknown: Exhibition: Washington, D. C. The Arts Club of Washington. The Kiplinger Editors Building; Ithaca, New York. The Herbert F. Johnson Museum of Art Cornell University / Norton Dodge & Alison Hilton. Washington, 1977.

Reuter Jule. GegenKunst in Leningrad. München: Rlinkhardt & Biermann, 1990.

Self-Identification: Positions in St. Petersburg Art from 1970 until Today: Catalogue. Berlin, 1994.

Twenty-one Artists from Experimental Art = Товарищество экспериментального изобразительного искусства, April 29 — May 30. California: Gallery route one, 1988.

Unofficial art from Soviet Union by Igor Golomshtok and Alexander Glezer. London, 1977.

## Персоналии:

### **Абезгауз Евгений**

*Нечаев В., Недрובה М.* Евгений Абезгауз // Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

*Мазо С.* «Для человека, выросшего в России, ментальность Израиля — то, что надо» // Час Пик. 1992. 17 авг.

*Стругацкий В.* «Мыльные пузыри» Евгения Абезгауза, или Почему хорошо растут русские тополя под ТельАвивом // Час Пик. 1992. 17 авг.

Eugene Abeshaus: «Vanity of Vanities Allis Vanity...» (Gold & Money) / Ramat-gan Municipality Art & Culture Authority; The Maria and Mikhail Zetlin Museum of russian art. Б. м., б. г.

### **Аветесян Армен**

Армен / Фонд культурных программ СВАШ, СПб.; Swashbuckler Enterprises, Inc., Вашингтон. Санкт-Петербург. Творческий союз художников (IFA). СПб., 2005.

### **Арефьев Александр**

Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

Ленинградский андеграунд: Начало: Александр Арефьев. Рихард Васми. Валентин Громов. Владимир Шагин. Шолом Шварц. Роальд Мандельштам / Фонд «Ленинградская галерея». Л., 1990.

Арефьевский круг. СПб.: ООО «П. Р. П. », 2002 (Авангард на Неве).

### **Астрейн Лариса**

Лариса Астрейн и Михаил Цэруш: Живопись — графика, 1—13 дек. / Журн. «Нева»; Выставочный графический центр Невограф. [СПб., 1997] (Художественная культура Петербурга — XX век).

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

У монастырских стен: Выст. и конференция, окт. — дек. / Выставочный зал Свято-Троицкого НовоГолутвина монастыря; Орг. Фонд «Благо»; куратор выст. А. Повилихина. Коломна, 2003.

### **Афанасьев Валентин**

*Афанасьев В.* Светозвуковой музыкальный строй: Элементарная теория аудиовизуальных стимулов. М.: Музыка, 2002.

Valentin Afanasiev: [Буклет выст. в Торенто]. Б. м., б. и., 1992.

### **Афоничев Вячеслав**

Афоничев: [Буклет выст.] / Галерея 103, «Пушкинская обсерватория». СПб., 2000.

### **Басин Анатолий**

*Басин А.* Моя генопись. Иерусалим: Б. и., 1981.

Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

*Басин А.* Веселил. Иерусалим; СПб.; Париж; Нью-Йорк: Б. и., 1996.

Школа Сидлина. СПб.: ООО «П. Р. П. », 2001 (Авангард на Неве).

### **Батищева Наталья**

Natalie Batisheva: Blaze art. London; New-York; Moscow; Paris: Tager Publishing House, 2000.

### **Белкин Анатолий**

Анатолий Белкин: Частная территория / ГРМ. [СПб.], 1996 (Из цикла экспериментального выст. отд. новейших течений).

### **Берсудский Эдуард**

*Максимов М.* Играем железный дивертисмент // Смена. 1991. 29 нояб.

*Елизарова М.* Соло для колеса от велосипеда // Смена. 1993. 20 янв.

### **Бихтер Александр**

«Бегство в Египет» закончилось в Карелии» / Интервью Е. Пудовкиной // Профессия. 2001. 8—15 авг. № 31 (377).

Александр Бихтер: Пээмже: [Кат. выст.], 22/XI—14/XII / Музей нонконформистского искусства). СПб., 2003.

### **Блейх Галина**

Galiina Bleikh = Галина Блейх // Twenty-one Artists from Experimental Art = Товарищество экспериментального изобразительного искусства, April 29 — May 30. California: Gallery route one, 1988.

### **Богданов Леон**

*Богданов Л.* Заметки о чаепитии и землетрясениях. М.: НЛО, 2002.

Богданов Леон Леонидович // Самиздат Ленинграда: 1950-е — 1980-е: Лит. энцикл. / Под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М.: НЛО, 2003.

### **Богомолов Глеб**

Глеб Gleb Bogomolov / Galleri Cassandra. Б. м., б. и., 1989.

Глеб Богомолов: Живопись. Графика. Объекты. М.: б. и., 2001.

*Кузнецов Э.* Дальше — тишина. Авторизованная маш. 1996—1998.

### **Болмат Леонид**

*Болмат Л.* Воспоминания о выставках во Дворцах культуры им. Газа и «Невский»: (Из кн. «Гнилое и Думы») // Звезда. 2000. № 9.

### **Борисов Леонид**

Леонид Борисов = Leonid Borisov: Работы 1975—1995 / ГРМ. М.: Титул, 1995 (Из серии экспериментального выст. отд. новейших течений).

### **Бровина Жанна**

Валентин Левитин: Живопись. Мозаика. Графика / Жанна Бровина: Графика. Живопись. Скульптура. СПб.: ООО «П. Р. П. », 2004 (Авангард на Неве).

Бровина Жанна Ивановна // Самиздат Ленинграда: 1950-е — 1980-е: Лит. энцикл. / Под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М.: НЛО, 2003.

### **Вальран Валерий**

Эмиль Капелюш, Евгений Ухналев, Валерий Вальран, Гертруд Шренк, Гудрун Шустер: Проект Санкт-Петербург: Выст. в фойе Ландтага РейнландПфальц, Майнц, с 31 авг. по 21 сент. Б. м., 1995.

Вальран: [Буклет выст.] / Гос. музей истории Санкт-Петербурга, особняк Румянцева. [СПб., 1999].

Вальран: Простой натюрморт = Valran. Artless still life: [Буклет выст.] / Гос. музей городской скульптуры. [СПб.], 2004.

*Вальран В.* Ленинградский андеграунд: Живопись. Фотография. Рок-музыка. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2004 (Петербургские исторические записки).

### **Васильев Анатолий**

Анатолий Васильев: Живопись. Графика: [Кат. выст.]. СПб.: BOREYartgallery, 1994.

Анатолий Васильев: Реликварий: [Буклет выст.]. С 22 марта по 10 апр. СПб.: Palitra Gallery, 1996.

*Кривулин В.* Анатолий Васильев: Опыт другой биографии художника // Леонид Борисов. Анатолий Васильев. Юрий Дышленко. Игорь Захаров (Росс). Евгений МихновВойтенко. Анатолий Путилин: Живопись. Графика. Объект: Кат. выст. в ДК им. Серго Орджоникидзе, 20.11—3.12 [Л.: Самиздат, 1976].

*Кривулин В.* Монах и шаман: два лика русской живописи: Авторизованная маш., 1993.

Васильев Анатолий Николаевич // Самиздат Ленинграда: 1950-е — 1980-е: Лит. энцикл. / Под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М.: НЛО, 2003.

### **Васми Рихард**

Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

Ленинградский андеграунд: Начало: Александр Арефьев. Рихард Васми. Валентин Громов. Владимир Шагин. Шолом Шварц. Роальд Мандельштам / Фонд «Ленинградская галерея». Л., 1990.

Арефьевский круг. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2002 (Авангард на Неве).

Иванов М. Рихард Васми: Авторизованная маш., 1995.

### **Видерман Владимир**

Владимир Видерман: Живопись. Графика: Кат. выст. / ГРМ. СПб., 1999.

### **Вик**

Вик: Бегство в Петербург: [Живопись]. СПб.: «НП ПРИНТ», 2003.

### **Виньковецкий Яков**

Яков Виньковецкий: Окна в пространство света: Альбомкат. выст.. М., 2001.

Виньковецкий Я. Живопись как процесс и результат // Реальность и объект. 2002. № 3.

Yakov Vinkovetsky: [Альбом] Б. м.: б. и., б. г.

Виньковецкий Яков Аронович // Самиздат Ленинграда: 1950-е — 1980-е: Лит. энцикл. / Под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М.: НЛО, 2003.

Виньковецкая Д. Америка, Россия и я: Воспоминания / Рис. И. Тюльпанова. СПб.: Академический проект, 1996.

### **Воинов Вадим**

Vadim Voinov: A convoluted monograph. СПб.: ДЕАН, 2002.

### **Гаврильчик Владлен**

Владлен Гаврильчик: Живопись. СПб.: BOREYartgallery, 2002.

Владлен Гаврильчик = Vladlen Gavrylchik. СПб.: ООО «П. Р. П. », 2004 (Авангард на Неве).

Гаврильчик В. Изделия духа: [Стихи] / Сост., ст., примеч. Л. Климушина. СПб.: А—Я, 1995.

### **Галецкий Юрий**

Шевченко К. «Я вернулся в мой город, знакомый до слез» // Смена. 1991. 8 окт.

Роцин С. Билет на балет Галецкого // Интербизнес. Б. г. № 25.

### **Геннадиев Андрей**

Gennadiev: [Альбом]. Б. м.: б. и., 1990.

Andrei Gennadiev: Contemporary Leningrad Artist. Б. м.: б. и., б. г.

### **Герасименко Валентин**

Елена Фигурина: Живопись. Александр Герасименко: Графика / Вступ. ст. Т. Е. Шехтер. М.: Мир, 1990 (Современное изобразительное искусство Ленинграда).

Козырева Н. О новых «Формах» Валентина Герасименко // НОМИ. 2003. 6 (35).

### **Глебова Татьяна**

«Рисовать, как летописец»: Страницы блокадного дневника / Публ. и коммент. Л.Н. Глебовой, предисл. и подгот. текста В. Перца // Искусство Ленинграда. (Л.), 1990. № 1 -2

Глебова Т. Н. Воспоминания и размышления. Соображения и возражения / Вступ. статья, подгот. текстов, коммент. Е.С. Спицыной // Experiment: Эксперимент: Журнал русской культуры. №11. LA (USA), 2005.

Музыка цвета Татьяны Глебовой. Каталог выставки М.: Музей органической Культуры, 2015 .

Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда/ Издание подготовлено Еленой Спицыной. // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. LA, USA. 2010. №16. В 2-х ч. Т. 2.

Я буду расписывать райские чертоги: Татьяна Николаевна Глебова. 1900 –1985: Выст. произведений: Кат. Статьи. Воспоминания / ГРМ. СПб.: Музеум, 1995.

### **Гобанов Юрий**

Открытые пространства: Традиции русского авангарда = Offene räume: traditionen russischer Avantgarde / Мин-во культуры Российской Федерации, Самарский художественный музей. СПб.: ЭГО, 1994.

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

Проект десять: Архангельск — Санкт-Петербург: Кат. выст. / Архангельский обл. музей изобразительных искусств; Архангельское отделение Союза художников России; Санкт-Петербургский творческий союз художников (IFA); Санкт-Петербургская галерея IFA; ООО «АТК-медиа». Архангельск, 2002.

У монастырских стен: Выст. и конференция. Окт. — дек. / Выставочный зал Свято-Троицкого НовоГолутвина монастыря; Орг. Фонд «Благо»; куратор выст. А. Повилихина. Коломна, 2003.

### **Горюнов Евгений**

Школа Сидлина. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

### **Гостинцев Алексей**

Открытые пространства: Традиции русского авангарда = Offene räume: traditionen russischer Avantgarde / Мин-во культуры Российской Федерации, Самарский художественный музей. СПб.: ЭГО, 1994.

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

Проект десять: Архангельск — Санкт-Петербург: Кат. выст. / Архангельский обл. музей изобразительных искусств; Архангельское отделение Союза художников России; Санкт-Петербургский творческий союз художников (IFA); Санкт-Петербургская галерея IFA; ООО «АТК-медиа». Архангельск, 2002.

У монастырских стен: Выст. и конференция. Окт. — дек. / Выставочный зал Свято-Троицкого НовоГолутвина монастыря; Орг. Фонд «Благо»; куратор выст. А. Повилихина. Коломна, 2003.

### **Григорьев Олег**

*Григорьев О.* Стихи. Рисунки. СПб.: «Нотабене», 1993.

Григорьев Олег Евгеньевич // Самиздат Ленинграда: 1950-е — 1980-е: Лит. энцикл. / Под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М.: НЛО, 2003.

### **Гриценко Елена**

Открытые пространства: Традиции русского авангарда = Offene räume: traditionen russischer Avantgarde / Мин-во культуры Российской Федерации, Самарский художественный музей. СПб.: ЭГО, 1994.

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

Проект десять: Архангельск — Санкт-Петербург: Кат. выст. / Архангельский обл. музей изобразительных искусств; Архангельское отделение Союза художников России; Санкт-Петербургский творческий союз художников (IFA); Санкт-Петербургская галерея IFA; ООО «АТК-медиа». Архангельск, 2002.

### **Громов Валентин**

Ленинградский андеграунд: Начало: Александр Арефьев. Рихард Васми. Валентин Громов. Владимир Шагин. Шолом Шварц. Роальд Мандельштам / Фонд «Ленинградская галерея». Л., 1990.

Арефьевский круг. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2002 (Авангард на Неве).

Валентин Громов: [Кат. выст.] / Музей Анны Ахматовой; Товарищество «Свободная культура». СПб., 2000.

Валентин Владимирович Громов: Акварель. Рисунок. Офорт: [Буклет выст.] / Гос. музей «Царскосельская коллекция». Пушкин, 2001.

### **Гуменюк Феодосий**

Феодосій Гуменюк = Feodosiy Humeniuk. Живопис. Painting. Графіка. Grafik art [Б. м.]: Издательство «Артек», 1995.

### **Гуревич Александр**

Alexandr Gurevich: Painting: biblical series. St. Petersburg: Б. и., 1993.

*Шехтер Т.* Сквозь призму древних мифов // Искусство Ленинграда. 1990. № 6.

**Добротворский Сергей**

ЛеСник Добротворский Лебедев: Время креста и воскресения: [Буклет выст.] / Музей нонконформистского искусства. СПб., 2002.

**Духовлинов Владимир**

Владимир Духовлинов: Живопись / ЦВЗ «Манеж». СПб., 1994.

*Боровский А.* Музыка поверхности // Искусство Ленинграда. 1991. № 2.

**Дышленко Юрий**

Дышленко Ю. ...К апрелю 1973 года... Авторизованная маш.

*Агафонов В.* Алгебра гармонии // Новое русское слово. 1993. 5 февр.

Yurii Dyshlenko: Modernity: Abstraction and Mass Media / Editor Janet Kennedy; Co-published by Jane Voorhees Zimmerli Art Museum. New Jersey: Palace Editions, 2003.

*Дышленко Б.* Порог // Звезда. 2005. № 11.

**Есауленко Евгений**

*Глезер А.* Русские художники на Западе. Париж; Нью-Йорк, 1986.

**Жарких Юрий**

Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

*Глезер А.* Русские художники на Западе. Париж; Нью-Йорк, 1986.

Jarki: Франция—СССР'89. [Л.: Б. и., 1989.].

Jarki: / Preface / foreword Jean-Marir Tasset; textes Murielle Gagnebin, Christian Germak, Patrice dela Perriere. Paris: Fragments editions, 2003.

Юрий Жарких = Youri Jarki. Алфавит поэта: Картины. Поэмы. Фотографии. Рисунки = Alphabet du poete: (tableaux, poemes, photos, dessins). СПб.: ООО «П. Р. П.», 2004 (Авангард на Неве).

**Жилина Наталья**

Огород времени: Сб. ст. СПб.: BOREYartgallery, 1993.

*Жилина Н.* Короткие рассказы. СПб.: MITKILIBRIS, 2003.

**Захаров Георгий**

Ассоциация подсобных рабочих: Ассамбляж: [Буклет выст.]. /Ст. В. Вальрана. СПб.: BOREYartgallery, 2008.

Ассоциация подсобных рабочих: Ассамбляж: [Буклет выст.]. /Ст. В. Вальрана. СПб.: BOREYart gallery, 2014

**Захаров-Росс Игорь**

Игорь Захаров-Росс. Мюнхен: Престел, 1993.

*Кривулин В.* Два пламени Игоря Росса: Спустя 15 лет после эмиграции петербургского художника в Германию в Русском музее представлены его работы // Смена. 1993. 10 апр.

*Кривулин В.* Монах и шаман: два лика русской живописи. Авторизованная маш., 1993.

**Зверев Николай**

*Новиков Ю.* «Физиология Петербурга» Николы Зверева: О выставке в Галерее 10/10 на Пушкинской улице // Смена. 1993. 13 мая.

**Зеленин Эдуард**

Edouard Zelenine. [Б. м.: б. и., б. г].

Vier russische kunstler aus Paris: Igor Chelkovsky, Alexander Leonov, Valentin Vorobiov, Edouard Zelenine. Luneburg, 1983.

**Зубков Геннадий**

Геннадий Зубков: Живопись: Выст. «Импрессионизм сегодня» / Мраморный дворец; Фонд восстановления дворцов Русского музея. СПб., 1994.

Импрессионистический кубизм: Выст. группы ФОРМА + ЦВЕТ / Галерея С. П. А. С. СПб., 1997.

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

Геннадий Зубков: Сделано в Америке: До и после 11 сент. / Выставочный центр Санкт-Петербургского Союза художников, 11—22 сент. = Exhibition Center of St. Petersburg Union of Artists, September 11—22 / Swashbuckler, Inc., Washington; Фонд культурных программ СВАШ, Санкт-Петербург. СПб., 2002.

Проект десять: Архангельск — Санкт-Петербург: Кат. выст. / Архангельский обл. музей изобразительных искусств; Архангельское отделение Союза художников России; Санкт-Петербургский творческий союз художников (IFA); Санкт-Петербургская галерея IFA; ООО «АТК-медиа». Архангельск, 2002.

У монастырских стен: Выст. и конференция. Окт. — дек. / Выставочный зал Свято-Троицкого НовоГолутвина монастыря; Орг. Фонд «Благо»; куратор выст. А. Повилихина. Коломна, 2003.

### **Иванов Игорь**

Игорь Иванов: Живопись из частных собр. Санкт-Петербург. СПб.: Деан, 1999.

Школа Сидлина. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

### **Иванов Михаил**

Михаил Иванов: Живопись. Графика. СПб.: Б. и., 2004.

*Иванов Б.* Михаил Иванов: Этический абстракционизм: Опыт понимания современника // Часы. 1976. № 2.

### **Иванова Юлия**

Белый натюрморт Юлии Ивановой [Буклет выст.] / Объединение «Вернисаж». Л., 1989.

Юлия Иванова: Живопись, Графика: [Буклет выст.] / Фонд «Ленинградская галерея». Л., 1991.

### **Календарев Юрий**

*Герке Г.* Хлеб и Свет: О последних работах Юрия Календарева. Маш. копия, 1995.

*Рыклин М.* Экология войны: Заметки о Кильском проекте Юрия Календарева. Маш. копия, 1995.

### **Кернер Татьяна**

Татьяна Кернер (1941—1973): [Буклет выст.]. СПб.: «НП-ПРИНТ», 2004.

### **Клевер Валерий**

*Сушко А.* Художник из страны загадочных 70-х. СПб.: РНК «Культура», 2000.

*Сушко А.* Женщины страны канувшей в Лету. СПб.: Деан, 2000.

*Сушко А.* Два титана русской эмиграции. СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2001.

*Сушко А.* Москва и временные ее обитатели, или Почему для освещения этого вопроса в подспорье взята графика 1983 года художника Валерия Клевера? СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2002.

### **Кириллова Ия**

Ия Кириллова. СПб.: «Чистый лист», 2000.

Ия Кириллова: Живопись. Графика: [Буклет выст.] / Гос. музей «Царскосельская коллекция». СПб., 2004.

### **Ковальский Сергей**

Сергей Ковальский: Работы 1969—2000 / Музей нонконформистского искусства. СПб., 2001.

Сергей Ковальский: Цвет звука: Работы 1966—2004 / Музей нонконформистского искусства. СПб., 2005.

Ковальский Сергей Викторович // Самиздат Ленинграда: 1950-е — 1980-е: Лит. энцикл. / Под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М.: НЛО, 2003.

*Шехтер Т.* Сергей Ковальский // Петербургские чтения. 1993. № 1.

Хлобыстин А. Заполняя форму пустоты // Art & times. 2004. № 1 (12).

### **Кожин Александр**

Александр Кожин: Цифры. Живопись. Графика. Объект: Кат. выст. / ГРМ; Мраморный дворец. СПб., 2001.

Открытые пространства: Традиции русского авангарда = Offene Räume: traditionen russischer Avantgarde / Мин-во культуры Российской Федерации, Самарский художественный музей. СПб.: ЭГО, 1994.

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

Проект десять: Архангельск — Санкт-Петербург: Кат. выст. / Архангельский обл. музей изобразительных искусств; Архангельское отделение Союза художников России; Санкт-Петербургский творческий союз художников (IFA); Санкт-Петербургская галерея IFA; ООО «АТК-медиа». Архангельск, 2002.

### **Котельников Олег**

Север — Юг / Сост. А. Медведев, О. Котельников. СПб.: б. и., 1997.

*Reuter J. GegenKunst in Leningrad.* München: Rlinkhardt & Biermann, 1990.

Новые художники: 1982—1987: Антология / Сост. Е. Андреева, Е. Коловская. [СПб.]: б. и., б. г.

### **Кошелухов Борис**

Борис Кошелухов: Живопись: [Буклет выст.] / Управление культуры Ленобисполкома; Дирекция объединения музеев Ленинградской обл. [Л.], 1987.

*Reuter J. GegenKunst in Leningrad.* München: Rlinkhardt & Biermann, 1990.

Борис Кошелухов: Живопись / Галерея «На обводном». [СПб.], б. г.

### **Кубасов Виталий**

Виталий Кубасов: Живопись. Графика: [Буклет выст.] / Музей нонконформистского искусства. СПб., 1998.

### **Кузнецов Андрей**

Андрей Кузнецов: Странная любовь к музицированию. [Буклет выст.] / Творч. центр «Митьки-Вхутемас». [СПб.], 1998.

### **Кулаков Михаил**

Михаил Кулаков. Милан: б. и., 1989.

*Мейлох М. Возвращение художника // Вечерний Ленинград.* 1993. 22 янв.

### **Левитин Валентин**

Валентин Левитин: Живопись. Мозаика. Графика / Жанна Бровина: Графика. Живопись. Скульптура. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2004 (Авангард на Неве).

*Левитин В. Hommage a Pythagore: Религиозное искусство и авангард // Преображение: Христианский религиозно-философский альманах. Вып. 2.* [СПб.]: АО Журн. «Звезда», 1993.

### **Леонов Александр**

*Vier russische kunstler aus Paris: Igor Chelkovsky, Alexander Leonov, Valentin Vorobiov, Edouard Zelenine.* Luneburg, 1983.

### **Лильбок Кирилл**

К. Lilbock. [Кат. выст.] / ГРМ; Фонд восстановления дворцов Русского музея. СПб., 1994.

### **Лисунов Владимир**

Метаморфозы Владимира Лисунова: Живопись. Графика: Кат. выст. / ДК работников пищевой промышленности. Л., 1988.

Владимир Лисунов (1940—2000): Над ощущением памяти: Живопись. Графика. Стихи: 30 марта — 12 апр. / Журн. «Нева»; Выставочный графический центр Невограф. СПб., 2001.

Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

### **Лоцман Александр**

*Аргунатова И.* За что мы любим художника Лоцмана // Искусство Ленинграда. 1990. № 4.

### **Люкшин Юрий**

Юрий Люкшин: Лики России, 1974—2001: Живопись. Графика / Санкт-Петербургский Союз художников России; Вологодская обл. картинная галерея; Международная ассоциация «Русская культура». Вологда, 2002.

Юрий Люкшин: Истоки: Офорты и автолитографии, 1970—1980 / Гос. музей истории Санкт-Петербурга; Центр графического искусства Санкт-Петербургского Союза художников СПб., 2002—2003.

Yuri Ljukshin: Kalevala. Helsinki, 1990.

### **Лягачев Олег**

*Лягачев О.* Коснулось Севера дыханье: Стихи 1980—1993. СПб.; Париж, 1993.

*Лягачев О.* Мимо скучной Джоконды: Сб. стихотворений и текстов. СПб.; Париж: ICON, 1994.

Олег Лягачев. Реконструкции. СПб.: «Литера плюс», 2000.

Oleg Liagotchev / Texte P. Ggarnier. [Б. м.]: ICON, 1984 (Peinture d'aujourd'hui).

Олег Лягачев: Живопись, 02.04 — 13.04. СПб.: BOREYartgallery, 1996.

Хельги: Портреты: [Буклет выст.]. СПб.: BOREYartgallery, 2001.

Хельги: Абстрактный или цифровой классицизм: [Буклет выст.]. СПб.: BOREYartgallery, 2002.

От Олега Лягачева к Хельги: [Буклет выст.], 31 мая — 22 июня / Музей нонконформистского искусства. СПб., 2002.

Лягачев Олег Александрович // Самиздат Ленинграда: 1950-е — 1980-е: Лит. энцикл. / Под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М.: НЛО, 2003.

### **Манусов Александр**

Александр Манусов: Живопись. Графика. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001.

### **Маслов Анатолий**

Желябова, 5: Графика Анатолия Маслова и Галины Рукиной. СПб.: изд-во СПбГУ, 2002.

*Рукина Г., Маслов А.* Дом: Сб. стихов. СПб.: изд-во СПбГУ, 2003.

### **Медведев Юрий**

Юрий Медведев: Живопись. Графика: Выст. / Ин-т им. Пастера. СПб., 1995.

Юрий Медведев: Цветы и портреты: Живопись. СПб.: BOREYartgallery, 2004.

*Медведев Ю.* Художники полураспада // Нева. 2001. № 10.

*Медведев Ю.* Цветные формы бытия...: Рифмо-творения. СПб.: Пресс студия «День печати», 2001.

### **Михайлов Владимир**

*Добровольская М.* Метафорический структурализм Владимира Михайлова // Культура Петербурга. 2001. № 2.

### **Михнов Евгений**

Михнов-Войтенко: Живопись. Графика: [Буклет выст.] / Ст. Ю. Филатова; Дирекция объединения музеев Ленинградской обл. Б. м., б. г.

Evgeny Miknov-Voitenko: Gouache, May 31 / The Tabakman museum. Б. м., 1997.

Евгений Михнов-Войтенко. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2002 (Авангард на Неве).

Евгений Михнов-Войтенко: Ретроспектива, 26 нояб. — 13 дек.: [Буклет выст.] / Ст. В. Вальрана; Гос. культурный центр-музей В. С. Высоцкого; Галерея «СЭМ БРУК». Б. м., 2003.

### **Мишин Валерий**

Валерий Мишин. Времена меняются и мы с ними: Кат. выст. / ЦВЗ «Манеж». СПб.: «Пленэр-Т», 2001.

*Мишин В.* Герман-печатник // Миниатюра [вклад. л. Музей графики]. Вып. 2. 1993. Дек.

*Мишин В.* Остаточный реализм // Миниатюра, [вклад. л. Музей графики]. Вып. 3. 1994. Апр.

### **Нашивочников Юрий**

Школа Сидлина. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

### **Некрасов Александр**

Александр Некрасов: Акварель. Рисунок. Пастель / Гос. музей «Царскосельская коллекция». СПб., 2000.

Александр Некрасов: Живопись, 31 окт. — 12 нояб. / Гос. музей городской скульптуры. СПб., 1997.

### **Некрасов Владимир**

Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

Владимир Некрасов: Живопись: [Буклет выст.]. Moscow: MODUS Graffiti Ltd., 1992.

*Анастасьин П.* Праздник в Нью-Йоркской деревне Некрасовке: Завтра в Мраморном дворце открывается персональная выставка американского художника Владимира Некрасова // Смена. 1993. 14 янв.

### **Новиков Тимур**

Новые художники: 1982—1987: Антология / Сост. Е. Андреева, Е. Коловская. [СПб.]: б. и., б. г.

Тимур Новиков: В стране литературных героев / Всесоюз. музей А. С. Пушкина; Музей-квартира Н. А. Некрасова. СПб, 1994.

*Андреева Е.* Хорошее отношение к мелочам // НОМИ. 1997. № 1.

*Новиков Т.* Новый русский классицизм / ГРМ. СПб.: Palace Editions, 1998.

*Новиков Т.* Ретроспектива, 2.12.1998—1.2.1999 / ГРМ. СПб.: Новая академия, 1998.

*Фоменко А.* Тимур Новиков // Мир дизайна. 1998. № 1.

*Новиков Т.* Автобиография художника Тимура Петровича Новикова. Манифесты неоакадемизма / Изд. 2-е. СПб.: Новая Академия, 2000.

Тимур Новиков = Timur Novikov: [Альбом]. Б. м.: Сканрус, б. г.

### **Носов Александр**

Открытые пространства: Традиции русского авангарда = Offene räume: traditionen russischer Avantgarde / Мин-во культуры Российской Федерации, Самарский художественный музей. СПб.: ЭГО, 1994.

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

Проект десять: Архангельск — Санкт-Петербург: Кат. выст. / Архангельский обл. музей изобразительных искусств; Архангельское отделение Союза художников России; Санкт-Петербургский творческий союз художников (IFA); Санкт-Петербургская галерея IFA; ООО «АТК-медиа». Архангельск, 2002.

### **Овчинников Вадим**

Вадим Овчинников. Живопись: [Буклет выст.] / Ст. Е. Андреевой, Д. Смирновой / ГРМ, Мраморный дворец. СПб., 1993.

Вадим Овчинников. Труды. СПб.: ИНАпресс, 1998.

*Трофименков М.* Агент Арабских Эмиратов // Смена. 1992. 31 марта.

*Хлобыстин А.* Послания Вадима Овчинникова // Кат. международной выст. «Маэйлартиссимо2004» в Центральном музее связи им. А. С. Попова, 8 дек. 2004 — 15 янв. 2005. СПб.: ООО Мегас, 2004.

### **Овчинников Владимир**

Овчинников или плоть души = Ovchinnikov ou la chair de l'âme: Персон. выст. Владимира Овчинникова: СПб, ЦВЗ, 4 февр. — 4 марта 1992; Берлин, Нью-Йорк, 1992—1993. Б. м.: Lufthansa, 1992.

Владимир Овчинников: Живопись. Скульптура: Выст. Ноябрь. — дек. / Гос. Эрмитаж = Vladimir Ovchinnikov: Painting. Sculpture: Exhibition, November — December / The State Hermitage. СПб.: АО «Славия», 1996 (Они работали в Эрмитаже = They worked in Hermitage Series).

### **Окунь Александр**

Two works Alexander Okun. [Иерусалим]. Б. г.

*Нечаев В., Недрובה М.* Александр Окунь // Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

*Окунь А., Губерман И.* Книга о вкусной и здоровой жизни. СПб.: «Гиперион», 2002.

### **Орлов Евгений**

Евгений Орлов: Пространство креста. СПб.: «Белл», 1995.

Евгений Орлов: Геометрия Пространства: [Буклет выст.] / Ст. Т. Юрьевой; Центр искусства им. Дягилева. СПб., 2004.

Евгений Орлов: В пространстве русского Севера: [Буклет выст.] / Комитет по культуре Правительства Санкт-Петербурга; Гос. музей истории Санкт-Петербурга. СПб., 2005.

*Журавлева З.* Прорыв // Искусство Ленинграда. 1990. № 3.

*Тронкали Д.* Истинная вода вселенной: Ощущение Источника Бытия в творчестве Евгений Орлова // Art & times. 2002. Июнь — август.

### **Орлов Игорь**

Игорь Орлов: [Буклет выст.] / Галерея «На Обводном». [СПб.], б. г.

### **Павлова Вера**

*Бородин С.* В созвучии с «серебряным веком» // Питер book. 2001. дек.

Вера Павлова: Турниры: Живопись [Буклет выст.], 14 мая—11 июня / Галерея «На Обводном». СПб.: Нептун, 2001.

Чудо рождественской ночи: Живопись Галины Русак и Веры Павловой: Этнографический предмет / Российский Этнографический музей. [СПб.], [2004].

Детский альбом / Муз. П. И. Чайковского. Стихи В. Лунина. Илл. В. Павловой. М., Скорпион, 1994.

### **Пуд Афанасий**

Цифровой сериал: Николай Богомолов. Сергей Ковальский. Афанасий Пуд. Юлий Рыбаков. Сергей Сергеев / Музей неконформистского искусства. [СПб., 2005].

### **Путилин Анатолий**

*Глезер А.* Русские художники на Западе. Париж; Нью-Йорк, 1986.

Anatoly Poutiline: [Альбом]. [Paris]: Editions Mode d'Expressions, 2000.

### **Рапопорт Алек**

Алек Рапопорт = Alek Rapoport [Буклет выст.] / Ст. М. Трофименкова; Фонд «Ленинградская галерея». Л., б. г.

*Нечаев В., Недрובה М.* Алек Рапопорт // Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

Alek Rapoport: an artist's journey. San Francisco: Michael Dunev gallery, 1998.

*Рапопорт А.* Неконформизм остается: Санкт-Петербург, Сан-Франциско / Сост. И. Рапопорт. СПб.: Деан, 2003.

### **Россин Соломон**

Solomon Rossin = Соломон Россин. Paris: б. и., б. г.

Rossine: La Russie singuliere de Solomon Rossine: Exposition «Lointains radieux»: Espace Savidan, du 27 mars au 30 avril 1999: Catalogue. Lannion, 1999.

*Bertran V., German M., Coldefy-Faucard A., Dormoy E.* Solomon Rossin: Vue sur Kolkhoze d'un satellite. Б. м.: б. и., 2000.

### **Ротенберг Евгений**

Евгений Львович Ротенберг // Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

*Иванов М.* Евгений Ротенберг. Авторизованная маш., 1996.

*Ткачук Н.* Евгений Ротенберг. Рукопись. Б. г.

### **Рохлин Вадим**

Вадим Рохлин: [Кат.]. Б. м.: «Медиа Пресс», 1999.

### **Рухин Евгений**

Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

Евгений Рухин: Произведения из коллекции Леонида Талочкина: [Буклет выст.] / Товарищество «Свободная культура»; Музей неонконформистского искусства; Музейный центр Российского гос. Гуманитарного ун-та; Музей «Другое искусство». СПб., 2000.

«Минувших дней опальная череда...»: Художник Евгений Рухин и его время / Сост. М. Унксова. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2005 (Петербургские исторические записки).

### **Рыбаков Юлий**

Цифровой сериал: Николай Богомолов. Сергей Ковальский. Афанасий Пуд. Юлий Рыбаков. Сергей Сергеев / Музей неонконформистского искусства. [СПб., 2005].

### **Сажин Николай**

Nikolai Sazhin: Набор открыток: Кат. выст. в галерее «Федор». Сестрорецк, [после 1992].

Николай Сажин. Автоанатомия: [Буклет выст.] / Музей неонконформист. искусства. СПб., 1999.

Николай Сажин. Частная жизнь = Nikolai Sazhin. Privat life. [СПб.]: Via DESiGN, [2000].

Николай Сажин: Страсть и одержимость к разложению. [Кат. выст.] / ГРМ; Музей Людвига в Русском музее. СПб., 2003.

### **Сергеев Сергей**

Сергеев Сергей: Переход. СПб.: Галерея Д137, 2001.

*Новиков Ю.* «Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба завела...» // Смена. 1994. 1 июля.

### **Сидлин Осип**

Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

Школа Сидлина. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

### **Смирнов Владимир**

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

У монастырских стен: Выст. и конференция. Окт. — дек. / Выставочный зал Свято-Троицкого Ново-Голутвина монастыря; Орг. Фонд «Благо»; куратор выст. А. Повилихина. Коломна, 2003.

### **Соловьева Валентина**

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001. (Авангард на Неве).

У монастырских стен: Выст. и конференция. Окт. — дек. / Выставочный зал Свято-Троицкого Ново-Голутвина монастыря; Орг. Фонд «Благо»; куратор выст. А. Повилихина. Коломна, 2003.

### **Сотников Иван**

Новые художники: 1982—1987: Антология / Сост. Е. Андреева, Е. Коловская. [СПб.], б. г.

*Reuter J.* GegenKunst in Leningrad. Мьнchen: Rlinkhardt & Biermann, 1990.

*Трофименков М.* Ёлы на снегу — какое чудо! // Смена. 1992. 29 янв.

### **Стерлигов Владимир**

Открытые пространства: Традиции русского авангарда = Offene Räume: traditionen russischer avantgarde / Мин-во культуры Российской Федерации, Самарский художественный музей. СПб.: ЭГО, 1994.

«Дух дышит, где хочет»: Владимир Васильевич Стерлигов, 1904—1973: Выст. произведений: Кат. Статьи. Воспоминания / ГРМ. СПб.: Музеум, 1995.

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

У монастырских стен: Выст. и конференция. Окт. — дек. /Выставочный зал Свято-Троицкого Ново-Голутвина монастыря; Орг. Фонд «Благо»; куратор выст. А. Повилихина. Коломна, 2003.

Стерлигов В. [Заметки]. Маш. копия. Б. г.

### **Сухов Ярослав**

Zukunft in der Vergangenheit: Malerei: Yaroslav Soukhov. [Wechmar]: Gotha Druck, 1994.

Yaroslav Soukhov: Solo. Wechmar: Gotha Druck, 2003.

### **Тыкоцкий Евгений**

Евгений Тыкоцкий: [Буклет выст.] / Музей нонконформистского искусства. СПб., 2001.

### **Тюльпанов Игорь**

Tiul'panoff: Triumph Equals. Б. м., 1996.

Нечаев В. В лавке чудес — встреча с Игорем Тюльпановым. Маш. копия. Сер. 1970-х гг.

### **Устюгов Геннадий**

Геннадий Устюгов: Живопись. Графика. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2002 (Авангард на Неве).

Устюгов Г. Улитка на ветру: Стихи. Л.: ЛИО Редактор, 1991.

### **Ухналев Евгений**

Дверь в стене: Евгений Ухналев: Живопись. Графика, янв. — февр. / Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. СПб., 1997.

Эмиль Капелюш, Евгений Ухналев, Валерий Вальран, Гертруд Шренк, Гудрун Шустер: Проект Санкт-Петербург: Выст. в фойе Ландтага Рейнланд-Пфальц, Майнц, с 31 авг. по 21 сент. Б. м., 1995.

### **Фигурин Елена**

Елена Фигурин: Живопись / Александр Герасименко: Графика / Ст. Т. Е. Шехтер. М.: Мир, 1990 (Современное изобразительное искусство Ленинграда).

Елена Фигурин: Живопись. Скульптура = Elena Figurina: Painting, Sculpture. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2003 (Авангард на Неве).

### **Филимонов Вадим**

Боровский А. Диалог иллюзий // Фотография, 1994. № 3.

Vadim Filimonov: Выставка «Последнее просветление», 21 дек. — 18 янв. / Музей нонконформистского искусства. СПб., 2003.

Филимонов В. Нецензурная автобиография. Авторизованная маш., 2003.

### **Филиппов Андрей**

Филиппов А. Похмельная тетрадка. СПб., Б. г.

### **Флоренская Ольга**

Olga Florenskaja=Ольга Флоренская // Metaphern des Entrocktseins = Метафоры отречения: Актуальное искусство из Санкт-Петербурга, 14 апр. — 09 июня / Бадишер Кунстфериан, Кюнстлерхауз Карлсруэ; 13 дней европейской культуры. Карлсруэ; СПб., 1996.

Флоренская О. Русский дизайн. СПб.: «Mitkilibris», 1998.

Флоренская О. Психология бытового шрифта. СПб.: Красный матрос, 2001.

Ольга & Александр Флоренские. Движение в сторону ЫЫЕ: Дневники и архив проф. Ивана Петровича Баринова. СПб.: «Mitkilibris», 1995.

Ольга & Александр Флоренские. Русский патент / При участии Джорджио Пеллегрини и его проекта «Планета Пак». СПб.: BOREYartgallery, 1996.

Ольга Флоренская: Таксидермия. Александр Флоренский: Смиренная архитектура / О. & А. Флоренские. Передвижной Бестиарий / ГРМ. СПб.: «Mitkilibris», 1999.  
Ольга Флоренская: Таксидермия. Александр Флоренский: Смиренная архитектура / О. & А. Флоренские. Передвижной Бестиарий: Кат. / ГРМ, Музей Людвига в Русском музее = State Russian Museum, Ludwig museum in the Russian museum. СПб.: «Mitkilibris», 2000.

### **Флоренский Александр**

*Шинкарев В.* Полусухарный сад: Кн. стихов / Рис. А. Флоренского. [Л.], Авторизов. маш. 1985.  
*Григорьев О.* Шли вперед — пришли назад / Илл. А. Флоренского // Искусство Ленинграда. 1990. № 1.  
*Григорьев О.:* Стихи / Рис. А. Флоренского. М.: «Прометей», 1990.  
Митьки, описанные Владимиром Шинкаревым и нарисованные Александром Флоренским. Л.: СП «Смарт», 1990.  
*Шинкарев В.* Митьки / Рис. А. Флоренского. М.: ИМА-пресс, 1990.  
*Флоренский А.* Илл. к произведению В. Шинкарева «Максим и Федор» // Митьки-газета. 1993. № 8.  
Александр Флоренский: Русский альбом и другие произведения искусства: [Буклет выст.], 26 апр. — 7 мая. СПб.: BOREYartgallery, 1994.  
Ольга & Александр Флоренские. Движение в сторону ЫБЕ: Дневники и архив проф. Ивана Петровича Баринова. СПб.: «Mitkilibris», 1995.  
*Флоренский А.:* Несколько сюжетов из периода моего героического пьянства. СПб.: «Mitkilibris», 1995.  
Ольга & Александр Флоренские. Русский патент / При участии Джорджио Пеллегрини и его проекта «Планета Пак». СПб.: BOREYartgallery, 1996.  
Aleksandr Florenskij = Александр Флоренский // Metaphern des Entrocktseins = Метафоры отречения: Актуальное искусство из СПб., 14 апр. — 9 июня / Бадишер Кунстферайн, Кюнстлерхауз Карлсруэ; 13 дней европейской культуры. Карлсруэ; СПб., 1996.  
Ольга Флоренская: Таксидермия. Александр Флоренский: Смиренная архитектура / О. & А. Флоренские: Передвижной Бестиарий / ГРМ. СПб.: «Mitkilibris», 1999.  
*Трофименков М.* Сад наслаждений // НОМИ. 1998. № 3.  
Ольга Флоренская: Таксидермия. Александр Флоренский: Смиренная архитектура / О. & А. Флоренские. Передвижной Бестиарий: Кат. / ГРМ, Музей Людвига в Русском музее = State Russian Museum, Ludwig museum in the Russian museum. СПб.: «Mitkilibris», 2000.

### **Фронтинский Олег**

Олег Фронтинский: Рисунки. Пастель. / Гос. музей «Царскосельская коллекция». СПб., 2003.

### **Хвостенко Алексей**

*Уфлянд В.* Второе пришествие Хвоста // Невское время. 1992. 22 янв.  
*Максимов М.* «Мы всех лучше, мы всех краше!...» // Смена. 1992. 23 апр.  
*Савицкий С.* Хеленукты в театре повседневности // НЛО. 1998. № 30 (2).  
Хвостенко Алексей Львович // Самиздат Ленинграда: 1950-е — 1980-е: Лит. энцикл. / Под общ. ред. Д. Я. Северюхина. М.: НЛО, 2003.  
*Хвостенко А.* Верпа. Тверь: Kolonna publication; Митин журн., 2005.  
Алексей Хвостенко: Скульптура. Графика. Живопись. Коллажи: [Буклет выст.] / Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. [СПб., 2005].

### **Черкасов Валерий**

Первопроходец: Памяти Валерия Черкасова. СПб.: BOREYart gallery, 2003.

### **Целков Олег**

Олег Целков [Кат.] / Галерея «Дом Нащокина». [М.], 1994.  
Oleg Tselkov. FABBRI, 1988 (Le grandi monografe).

### **Цэруш Михаил**

Mihai ȚĂRUȘ: Pictură. Chișinău, 1996.

Mihai Tarus: Picturiv, obiect. [Б. м], 2001.

MIHAI ȚĂRUȘ. Catalog. Chișinău, 2001.

Пространство Стерлигова. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2001 (Авангард на Неве).

У монастырских стен: Выст. и конф. Окт. — дек. / Выставочный зал Свято-Троицкого Ново-Голутвина монастыря; Орг. Фонд «Благо»; куратор выст. А. Повилихина. Коломна, 2003.

### **Шаталов Михаил**

Михаил Шаталов: Живопись. Графика: [Буклет выст.] / Ст. В. Вальрана, «Арт-коллегия». [СПб.], 2003.

Михаил Шаталов: Портрет: Риск, свобода, дисциплина: Графика: [Буклет выст.] / Ст. Ж. Телевицкой. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. [СПб.], 2009.

### **Шагин Владимир**

Газаневщина: газаневская культура о себе / В компиляции и ред. А. Басина. Л.; Иерусалим: Abudalo, 1974—1989.

Ленинградский андеграунд: Начало: Александр Арефьев. Рихард Васми. Валентин Громов. Владимир Шагин. Шолом Шварц. Роальд Мандельштам / Фонд «Ленинградская галерея». Л., 1990.

Владимир Николаевич Шагин / Музей нонконформистского искусства; Товарищество «Свободная культура»; Музей творческого центра «МитькиВхутемас». СПб., 1999.

Арефьевский круг. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2002 (Авангард на Неве).

### **Шагин Дмитрий**

*Шагин Д.* Илл. к произведению В. Шинкарева «Папуас из Гондураса» // Митьки-газета. 1993. № 10.

Дмитрий Шагин: [Живопись, графика] // Митьки: Ретросп. выст.: К 10-летию движения / ГРМ. СПб.: тип. Сатис, 1994.

Dmitrij Schagin = Дмитрий Шагин // Метафоры отречения = Metaphern des Entrocktseins: Актуальное искусство из Санкт-Петербурга, 14 апр. — 09 июня 1996 / Бадишер Кунстфериайн, Кюнстлерхауз Карлсруэ; 13 дней европейской культуры. Карлсруэ, СПб., 1996.

*Шагин Д.* Беззаветные герои / Рис. авт. СПб.: Образцовая типография, 1998.

### **Шварц Шолом**

Ленинградский андеграунд: Начало: Александр Арефьев. Рихард Васми. Валентин Громов. Владимир Шагин. Шолом Шварц. Роальд Мандельштам / Фонд «Ленинградская галерея». Л., 1990.

Шварц (1929—1995). [Кат. выст.] / Музей городской скульптуры. [СПб., 1996].

Арефьевский круг. СПб.: ООО «П. Р. П.», 2002 (Авангард на Неве).

### **Шемякин Михаил**

Mihail Chemiakin. New York: Mosaic Press, 1986.

Михаил Шемякин. Кат. выст. Май—июнь / Галерея «Дом Нащокина». М., 1994.

Мир Михаила Шемякина. New York: Apollon Foundation; М.: Итерконтакт-фонд; Рязань: Пресса, 2001.

### **Шефф Сергей**

*Шефф С.* Заметки на полях отсутствующих каталогов // Часы. № 18, 19, 23. Маш. копия. Нач. 1980-х гг.

*Шефф С.* Несвязные мысли, блуждающие между истиной и заблуждением // Часы. № 27. Маш. копия. 1980.

*Шефф С.* Принципы древнерусского искусства. Маш. копия. 1966.

Сергей Шефф (1936—1997): От супрематизма до Рублева: Живопись — графика — поэзия: [Буклет выст.], 2—13 февр. / Журн. «Нева»; Выставочный графический центр Невограф. [СПб., б. г.] (Художественная культура Петербурга — XX век).

### **Шинкарев Владимир**

*Шинкарев В.* Максим и Федор. Папуас из Гондураса. Домашний еж. Митьки. СПб.: Новый Геликон, 1996 (Петербургская проза).

*Шинкарев В.* Мрачные картины / Гос. центр современного искусства. Санкт-Петербургское общество А—Я. СПб.: Изд. А. Филиппова, 1999.

*Шинкарев В.* Всемирная литература / ГРМ. СПб.: Красный матрос, 2000.

*Шинкарев В.* Собственно литература. Проза. Стихи. Басни и песни. СПб.: Гранд, 2000.

*Даниэль С.* Владимир Шинкарев: К «Петербургскому тексту» русской живописи // НОМИ. 2000. № 4 (15).

*Даниэль С.* Владимир Шинкарев: Великая Китайская стена // НОМИ. 2004. № 3 (38).

### **Эндер Андрей**

*Эндер А.* Современная живопись в Ленинграде в 50—60-е гг. Становление новой формы: Аналитический очерк. Ч. 1. Конец 40-х — 50-е гг. Рук. копия.

Андрей Эндер: Становление новой формы: Живопись — графика. 1957—1977, 3—17 окт. [Буклет выст.] / Журн. «Нева»; Выставочный графический центр Невограф. СПб., 1997.

*Ласкин С.* Последний из семьи Эндеров // Нева. 1997. № 11.

### **Яшке Владимир**

Vladimir Jaschke = Владимир Яшке // Метафоры отречения = Metaphern des Entrocktseins: Актуальное искусство из Санкт-Петербурга, 14 апр. — 09 июня 1996 / Бадишер Кунстфериайн, Кюнстлерхауз Карлсруэ; 13 дней европейской культуры. Карлсруэ, СПб., 1996.

*Яшке В.* Почти по-японски: [Стихи. Илл.]. СПб.: Красный матрос, 2005.

## **Перечень неофициальных выставок (1957—1985)**

Приводимые сведения о выставках не претендуют на полноту и абсолютную точность. Источником служили частные архивы и устные свидетельства. Наибольшее количество информации взято из архива Игоря и Риммы Логиновых. Имена участников удалось установить не во всех случаях.

### **Квартирные выставки (1961—1982)**

#### **1961 У Вадима Крейденкова на Стремянной**

Персональная выставка Михаила Иванова

#### **1964 (приблизительно). У Леона Богданова, ул. Блохина**

Леон Богданов, Юрий Галецкий, Евгений Есауленко

#### **1965, конец года. В мастерской Владимира Волкова, Лесной пр., 22**

Татьяна Глебова, Владимир Стерлигов

#### **1965, июль—август. У Кирилла Лильбока, наб. канала Грибоедова, 132**

Александр Арефьев, Рихард Васми, Валентин Громов, Татьяна Кернер, В. Костылев, Кирилл Лильбок, Шолом Шварц.

По свидетельству К. Лильбока, выставку посетило несколько сотен зрителей.

#### **1965, декабрь. У Юрия Сорокина, 7-я Советская ул., 9**

Юрий Галецкий, Евгений Михнов, Алексей Хвостенко

#### **1965, 10 октября. В мастерской Владимира Волкова, Лесной пр., 22**

Выставка Владимира Стерлигова

#### **1968, октябрь. У Геннадия Зубкова, ул. Новоселов**

Персональная выставка Александра Носова

**1968, декабрь. У Александра Батурина, Волынский пер.**

Выставка «Импрессионизм в живописно-пластическом объеме»: Александр Батурин, Татьяна Глебова, Геннадий Зубков, Александр Кальницкий, Геннадий Лакин, Александр Носов, Владимир Смирнов, Сергей Спицин, Владимир Стерлигов

**1970—1971, в течение зимы. В мастерской Владимира Овчинникова, Кустарный пер., 6**

Анатолий Белкин, Леон Богданов, Анатолий Васильев, Владлен Гаврильчик, Юрий Галецкий, Юрий Жарких, Татьяна Кернер (?), Владимир Лисунов, Николай Любушкин, Дмитрий Люмин, Евгений Михнов-Войтенко, Владимир Овчинников, Георгий Пионтек, Анатолий Путилин, Игорь Росс, Евгений Семеошенков, Игорь Синявин, Виталий Чернобрисов, Михаил Шемякин, Анатолий ШестаковБарков. Участвовали москвичи: Лев Кропивницкий, Оскар Рабин

Экспозиция постоянно обновлялась. Первая выставка с открытой дверью, прийти мог всякий. Наконец, нагрянули сотрудники КГБ с обыском, выставку прикрыли и мастерскую отобрали

**1972 или 1973. В мастерской Льва Сморгона, наб. р. Мойки, 38**

Персональная выставка Евгения Ротенберга

**1974, сентябрь — весна 1975. У Константина Кузьминского, бульвар Профсоюзов, 15**

Ряд последовательных выставок. Участвовали: Анатолий Белкин, Эдуард Берсудский, Леон Богданов, Анатолий Васильев, Юрий Галецкий, Юрий Дышленко, Юрий Жарких, Валентин Левитин, Олег Лягачев, Евгений Михнов, Владимир Овчинников, Анатолий Путилин, Игорь Росс, Николай Сажин и др.

«Образ меня в современном искусстве»

«Однодневная выставка 4-х лидеров»: Юрий Жарких, Александр Леонов, Владимир Овчинников, Евгений Рухин

**1974, 9 февраля — 10 мая. У Сергея Ковальского, Басков пер., 41**

Группа «Инаки»: Виктор Богорад, Сергей Ковальский, Борис Митавский

**1974. У Вадима Филимонова, Кировский пр., 73/75**

Группа «Эрмитаж»

**1975. У Игоря Иванова, Владимирский пр., 15**

Александр Арефьев, Глеб Богомолов, Юрий Гобанов, Игорь Иванов, Николай Любушкин, Татьяна Мамонова

**1975, 23—30 (по другим данным — 21—28 ноября). У Евгения Абезгауза, пр. Стачек, 76**

Группа «Алеф»: Евгений Абезгауз, Анатолий Басин, Леонид Болмат, Александр Гуревич, Юрий Календарев, Татьяна Корнфельд, Александр Манусов, Александр Окунь, Сима Островский, Алек Рапопорт, Осип Сидлин, Ольга Шмуйлович

По некоторым сведениям выставку посетило почти четыре тысячи зрителей. В день закрытия была очередь на лестнице человек в двести. Из Ленинграда выставка переехала в Москву, где проходила также на частной квартире с меньшим успехом.

Выставка сразу стала известна в Америке благодаря деятельности BACSJ (Американского комитета борьбы за советское еврейство, Сан-Франциско), активистки которого вывезли в США слайды экспонировавшихся работ. На основании этих слайдов в Беркли (Калифорния) был опубликован каталог «12 из советского подполья»

**1975, 17 декабря — 1976 января. У Юлии Вознесенской, ул. Жуковского, 19**

Персональная выставка Юрия Галецкого

**1975 (?). У Нины Ратнер**

Персональная выставка Юрия Галецкого

**1976 (?), 23—28 марта. Старорусская ул., 5/3**

Юрий Гобанов, Елена Гриценко, Геннадий Зубков, Александр Кожин, Анатолий Маслов, Владимир Смирнов, Валентина Соловьева, Вадим Филимонов, Михаил Цэруш

**1976, 24—25 апреля. У Игоря Иванова, Владимирский пр., 15**

Александр Арефьев, Анатолий Белкин, Глеб Богомоллов, Леонид Борисов, Андрей Геннадиев, Евгений Горюнов, Елена Гриценко, Наталья Жилина, Геннадий Зубков, Игорь Иванов, Валерий Клеверов, Александр Леонов, Николай Любушкин, Владимир Овчинников, Александр Окунь, Алек Рапопорт, Игорь Росс, Евгений Рухин

**1976, 3 июля. У Евгения Абезгауза, пр. Стачек, 76**

Группа «Алеф»: Евгений Абезгауз, Александр Арефьев, Анатолий Басин, Рихард Васми, Александр Гуревич, Юрий Календарев, Татьяна Кернер, Татьяна Корнфельд, Сима Островский, Татьяна Подгаецкая, Алек Рапопорт, Осип Сидлин, Гарик Шапиро, Шолом Шварц

**1976, 23 декабря. У Льва Ривкина, ул. Маяковского, 24**

Группа «Алеф»: Евгений Абезгауз, Александр Арефьев, Анатолий Басин, Леонид Болмат, Рихард Васми, Александр Гуревич, Юрий Календарев, Татьяна Корнфельд, Александр Манусов, Александр Окунь, Сима Островский, Татьяна Подгаецкая, Алек Рапопорт, Осип Сидлин, Гарик Шапиро, Шолом Шварц, Ольга Шмуйлович

**1976, 23 ноября — 1977, январь. В мастерской Любви Добашинной, ул. Воинова, 15**

Выставка группы «Восемь»

**1976. У Ивана Паукова, Кронверкский пр.**

Персональная выставка Сергея Добротворского

**1976—1977. У Бориса Кошелюхова, Мытнинская ул.**

Постоянная экспозиция Валерия Клевера

**1977, начало года. У Казариновых, Дрезденская ул., 28**

Марина Азизян, Валерий Бобров, Глеб Богомоллов, Юрий Галецкий, Андрей Геннадиев, Владимир Гоосс, Юрий Жарких, Наталья Жилина, Николай Захваткин, Игорь Иванов, Валерий Калягин, Татьяна Кернер, Йозеф Киблицкий, Николай Лощилов, Николай Любушкин, Александр Манусов, Евгений Михнов, Владимир Некрасов, Владимир Овчинников, Александр Окунь, Юрий Петроченков, Татьяна Подгаецкая, Оскар Рабин, Борис Рабинович, Владимир Стрельников, Александр Сысоев, Геннадий Устюгов, Вадим Филимонов, Михаил Шемякин, Надежда Эльская

**1977, 28 марта. У Логиновых, ул. Кустодиева, 20**

Выставка «Автопортрет и портрет»: Евгений Абезгауз, Анатолий Басин, Глеб Богомоллов, Соломон Гершов, Евгений Горюнов, Игорь Иванов, Борис Козлов, А. Красновский, Александр Морев, Осип Сидлин, Наталья Тореева, Борис Циссельский, Гарик Шапиро

**1977, 18 апреля. В мастерской Татьяны Глебовой, ул. Ленина, 52**

Елизавета Александрова, Юрий Гобанов, Елена Гриценко, Геннадий Зубков, Александр Кожин, Александр Носов, Владимир Смирнов, Валентина Соловьева, Сергей Спицин, Владимир Стерлигов, Михаил Цэруш

**1977, 26 апреля. В мастерской Виталия Кубасова, пр. Щорса, 36/38**

Юрий Галецкий, Геннадий Зубков, Виталий Кубасов, Михаил Цэруш

**1977, 25 июня. У Логиновых, ул. Кустодиева, 20**

Выставка «Городской пейзаж»: Евгений Абезгауз, Александр Арефьев, Анатолий Басин, Галина Басина, Глеб Богомоллов, Рихард Васми, Евгений Горюнов, Игорь Иванов, Борис Козлов, Александр Морев, Александр Окунь, Владимир Шагин, Шолом Шварц

**1977, август. У Сергея Сергеева, пр. Большевиков, 37**

Группа «Алипий»: Алёна, Вик, Виктор Трофимов, Сергей Сергеев, Владимир Скроденес

**1977, 24 сентября. У Логиновых, ул. Кустодиева, 20**

Выставка «Последние работы»: Алёна, Глеб Богомоллов, Владимир Видерман, Вик, Игорь Иванов, Михаил Иванов, Борис Козлов, Александр Манусов, Георгий Светозаров, Сергей Сергеев, Владимир Скроденес, Виктор Трофимов, Владимир Шагин, Сергей Шефф

**1977, 30 октября (в день политзаключенных). У Натальи Лесниченко, пр. Мориса Тореза, 40**

Персональная выставка Вадима Филимонова

**1977, 13 ноября. В мастерской Татьяны Глебовой, ул. Ленина, 52**

Елизавета Александрова, Александр Батулин, Татьяна Глебова, Юрий Гобанов, Алексей Гостинцев, Геннадий Зубков, Александр Кожин, Александр Носов, Владимир Смирнов, Валентина Соловьева, Михаил Цэруш

**1977, в течение года по воскресеньям. У Вадима Нечаева-Бакинского и Марины Недробиной, Среднеохтинский пр., 55**

Александр Арефьев, Анатолий Басин, Глеб Богомоллов, Борух (Б. Штейнберг), Рихард Васми, Валентин Громов, Феодосий Гуменюк, Наталья Жилина, Эдуард Зеленин, Игорь Иванов, Михаил Иванов, Юрий Календарев, Татьяна Кернер, Николай Любушкин, Геннадий Устюгов, Алексей Хвостенко, Владимир Шагин и др.

Мы не обладаем полным списком всех выставок у В. Нечаева. Сам он просит указать, что у него выставлялись «все, кроме стерлиговцев и А. Леонова», но точных данных предоставить не может.

**1977, в течение года по субботам. У Георгия Михайлова, ш. Революции, 43**

Общая экспозиция с преобладанием работ Александра Исачева. Экспонировались также Владимир Гоосс, Эва Кер, Владимир Дубяго, Юрий Васильев

**1977, в течение года. У Тамары Валента, ул. Ленсовета, 56**

Юрий Васильев, Глеб Богомоллов, Игорь Иванов, Виталий Кубасов, Юрий Галецкий, Евгений Горюнов, Феодосий Гуменюк, Юрий Жарких, Владимир Лисунов, Анатолий Путилин, Оскар Рабин

Персональная выставка Юрия Галецкого

Персональная выставка Анатолия Путилина

**1977, с июня в течение года. У Ирины Корневой, Таллиннская ул., 6**

Июнь. Персональная выставка Юрия Галецкого

Сентябрь — декабрь. Персональная выставка Евгения Горюнова

**1977, декабрь. У Юрия Новикова, Моховая ул., 22**

Группа «Алипий»

**1977, декабрь. У Нелли Полетаевой, 5-я Советская ул., 31**

Группа «Летопись»

**1977, декабрь. Ул. Халтурина, 19**

Леонид Борисов, Виктор Володин, Николай Любушкин, Анатолий Маслов

**1977. У Анатолия Шишкова, Кирочная ул., 12**

Персональная выставка Сергея Добротворского

**1978 (?). У Анны Кацман, Тверская ул.**

Персональная выставка Леона Богданова

**1978. У Логиновых, ул. Кустодиева, 20**

21 января. Экспозиция на вечере памяти Андрея Эндера: Андрей Эндер, Александр Арефьев, Анатолий Басин, Анна Богданова, Глеб Богомолов, Владимир Видерман, Игорь Иванов, Михаил Иванов, Борис Козлов, Кирилл Лильбок, Александр Малтабаров, Владимир Шагин, Гарик Шапиро, Сергей Шефф

25 февраля. Выставка «Новые имена»: Алёна, Вик, Александр Малтабаров, Кирилл Миллер, Сергей Сергеев, Владимир Скроденис, Виктор Трофимов, Владимир Трубаков

25 марта. Выставка «Женщина в изобразительном искусстве»: Александр Арефьев, Анатолий Басин, Глеб Богомолов, Израэль Бройтман, Владлен Гаврильчик, Евгений Гиндпер, Игорь Иванов, Татьяна Кернер, Борис Козлов, Борис Кошелухов, Кирилл Лильбок, Елена Стрельникова, Ирина Тихомирова, Владимир Трубаков, Борис Циссельский, Владимир Шагин, Гарик Шапиро

28 мая. Экспозиция «Десятилетие выставки в клубе объединения им. Н. Г. Козицкого. Памяти Евгения Рухина»: Анатолий Басин, Евгений Горюнов, Игорь Иванов, Валерий Калягин, Борис Козлов, Александр Морев, Евгений Рухин, Гарик Шапиро, Сергей Шефф

28 октября. Персональная выставка Анатолия Басина

30 сентября. Анатолий Басин, Глеб Богомолов, Израэль Бройтман, Владлен Гаврильчик, Матвей Генсон, Евгений Горюнов, Игорь Иванов, Юдифь Лившиц, Кирилл Лильбок, Александр Манусов, Александр Морев, Лев Сергеев, Владимир Трубаков, Маргарита Трушина, Сергей Шефф

### **1978. У Ирины Корневой, Таллиннская ул., 6**

Январь. Персональная выставка Евгения Горюнова

Февраль. Персональная выставка Кирилла Лильбока

Март — апрель. Персональная выставка Николая Любушкина

Ноябрь — декабрь. Леонид Борисов, Виктор Володин, Евгений Гиндпер, Юрий Кряквин, Николай Любушкин, Анатолий Маслов, Ирина Тихомирова

### **1978, в течение года. У Тамары Валенты, ул. Ленсовета, 56**

Общая экспозиция: Валерий Вальран, Юрий Васильев, Кирилл Лильбок и др.

### **1978, в течение года. У Георгия Михайлова, ш. Революции, 43**

Общая экспозиция: Александр Александров, Алёна, Юрий Богун, Вик, Владимир Гоосс, Михаил Горошко, Владимир Дубяго, Николай Зверев, Эва Кер, Евгений Мусалин, Нелли Полетаева, Сергей Сергеев, Владимир Скроденис, Виктор Трофимов, Елена Фигурина, Владимир Шинкарев

### **1978, октябрь. У Георгия Михайлова, ш. Революции, 43**

Выставка офортов Михаила Шемякина

### **1978, февраль — апрель, по воскресеньям. У Михаила Иванова, ул. Правды, 12**

Александр Арефьев, Анатолий Басин, Жанна Бровина, Рихард Васми, Владимир Видерман, Евгений Горюнов, Наталья Жилина, Игорь Иванов, Михаил Иванов, Татьяна Кернер, Валентин Левитин, Анатолий Маслов, Евгений Ротенберг, Осип Сидлин, Владимир Шагин, Дмитрий Шагин, Шолом Шварц, Сергей Шефф, Андрей Эндер

### **1978, февраль — апрель. У Альберта Туровского, Колпино**

Персональная выставка Ирины Тихомировой

### **1978, февраль. У Льва Каценельсона, ул. Рубинштейна, 38**

Персональная выставка Ии Кирилловой

### **1978, февраль. У Иосифа Храброва, ул. Рубинштейна, 30**

Евгений Абезгауз, Александр Манусов, Александр Окунь

### **1978, март — апрель. У Кирилла Миллера, ул. Маяковского, 16**

Вячеслав Афоничев, Михаил Горошко, Анатолий Зверев, Кирилл Миллер, Сергей Олифер, Дмитрий Шагин

### **1978, март — апрель. У Краснянских, шоссе Революции**

Юрий Брусовани, Валерий Вальран, Александр Исачев, Эва Кер, Владимир Михайлов, Лев Семенов, Михаил Шаталов и др.

**1978, март — апрель. У Анны Кацман, Тверская ул.**

Юрий Гобанов, Алексей Гостинцев, Александр Кожин, Владимир Смирнов

**1978, май. У Валерия Вальрана, ул. Замшина, 52**

Собственная экспозиция

**1978, июнь — июль. У Галины Грининой, ул. Шелгунова, 10**

Валерий Вальран, Владлен Гаврильчик, Кирилл Миллер, Владимир Трубаков

**1978, 2 июня. У церкви Шестаковской Божией Матери («Кирилл и Мефодий»), Старорусская ул., 8/2**

Группы «Летопись» и «Алипий»

Художникам удалось использовать в качестве мастерских предназначенное под снос здание бывшей церкви. Когда они устроили там выставку, нагрянула милиция и потребовала убраться. Картины были выставлены во двор, приглашены зрители и таким образом устроена стихийная уличная выставка.

**1979. У Логиновых, ул. Кустодиева, 20**

27 января. Выставка, посвященная семидесятилетию Осипа Сидлина.

Осип Сидлин, Анатолий Басин, Галина Басина, Евгений Горюнов, Владимир Егоров, Игорь Иванов, Александр Михайловский, Юрий Нашивочников, Елена Стрельникова, Маргарита Трушина, Нина Федотова, Василий Юзько

24 февраля. Персональная выставка Глеба Богомолова

31 марта. Выставка женщин-художниц: Галина Басина, Анна Богданова, Татьяна Глебова, Татьяна Журкова, Галина Иванова, Н. Игнатова, Татьяна Кернер, Ия Кириллова, Татьяна Корнфельд, Наталья Ландау (Фрумина), Юдифь Лифшиц, Анна Мигачева, Нелли Полетаева, Елена Стрельникова, Ирина Тихомирова, Наталья Тореева, Маргарита Трушина, Н. Шабалина, Т. Шматко, Н. Якунина

**1979, 29 апреля. У Игоря Журкова**

Собственная персональная выставка

**1979, май — июнь. У Валентин-Марии Тиль, пр. Кима**

Армен Аветисян, Александр Арефьев, Глеб Богомолов, Игорь Журков, Татьяна Журкова, Игорь Иванов, Георгий Захаров, Александр Исачев, Виталий Кубасов, Кирилл Лильбок, Леонид Федоров, Кирилл Миллер, Илья Тихомиров, Ирина Тихомирова, Владимир Трубаков, Геннадий Устюгов, Маргарита Утехина

**1979, 3 июня. У Анатолия Маслова, ул. Желябова, 5**

«Весенняя выставка свободных художников»: Армен Аветисян, Глеб Богомолов, Леонид Борисов, Виктор Володин, Евгений Горюнов, Игорь Журков, Георгий Захаров, Николай Любушкин, Анатолий Маслов, Борис Митавский, Владимир Овчинников

Выставка готовилась в квартире, но была разогнана КГБ и состоялась на улице перед домом.

**1979, лето. В мастерской Анатолия Басина**

Глеб Богомолов, Сергей Добротворский, Борис Козлов, Борис Кошелухов, Кирилл Миллер, Анатолий Нечепурук, Тимур Новиков

**1979, лето. У Тамары Валента, ул. Ленсовета, 56**

Анатолий Басин, Израэль Бройтман, Сергей Добротворский

**1979, лето. У Михаила Иванова, ул. Правды, 12**

Анатолий Басин, Игорь Иванов, Борис Козлов, Валентин Левитин

**1979, 15 сентября. У Игоря Иванова, Владимирский пр., 15**

Армен Аветесян, Александр Арефьев, Вячеслав Афоничев, Анатолий Басин, Глеб Богомолов, Леонид Болмат, Анатолий Белкин, Анатолий Васильев, Игорь Журков, Игорь Иванов, Ия Кириллова, Валерий Клеверов, Александр Малтабаров, Александр Манусов, Кирилл Миллер, Владимир Михайлов, Владимир Овчинников, Ольга Шмуйлович

**1979, октябрь. У Сергея Сигитова, ул. Олеко Дундича, 10**

Леонид Борисов, Сергей Шефф

**1980, 3 — 8 декабря. В мастерской Любви Добашинной, ул. Воинова, 15**

Персональная выставка Соломона Россина

**1981, января. У Аллы Осипенко, ул. Желябова, 7**

«Выставка модерна»: Алёна, Армен Аветесян, Вячеслав Афоничев, Глеб Богомолов, Леонид Борисов, Юрий Брусовани, Вик, Феликс Волосенков, Владлен Гаврильчик, Наталья Жилина, Игорь Журков, Сергей Ковальский, Борис Кошелухов, Виталий Кубасов, Владимир Лисунов, Александр Лоцман, Анатолий Маслов, Борис Митавский, Кирилл Миллер, Тимур Новиков, Владимир Овчинников, Евгений Ордановский, Жанна Сабина, Сергей Сергеев, Ирина Тихомирова, Елена Фигурина, Борис Четков, Дмитрий Шагин

**1981, 7—11 февраля. У Феликса Дробинского, ул. Перевозная, 6**

Выставка памяти Юрия Васильева: Алёна, Глеб Богомолов, Леонид Борисов, Валерий Вальран, Юрий Васильев, Вик, Феликс Волосенков, Александр Вязьменский, Владлен Гаврильчик, Владимир Гоосс, Сергей Григорьев, Сергей Добротворский, Игорь Журков, Татьяна Журкова, Николай Зверев, Игорь Иванов, Ия Кириллова, Сергей Ковальский, Юрий Козлов, Борис Кошелухов, Александр Лоцман, Кирилл Миллер, Людмила Минина, Борис Митавский, Владимир Михайлов, Евгений Мусалин, Тимур Новиков, Владимир Овчинников, Анатолий Полушкин, Жанна Сабина, Александр Садиков, Сергей Сергеев, Иван Сотников, Елена Фигурина, Владимир Ханан, Михаил Шаталов

**1981, апрель. В мастерской Татьяны Глебовой, ул. Ленина, 52**

Выставка «Портрет»: Татьяна Глебова, Елена Гриценко, Александр Кожин, Владимир Смирнов, Валентина Соловьева, Владимир Стерлигов, Михаил Цэрүш

**1981. У Натальи Жилиной, 18-я линия В. О., 23**

3 мая. Собственная персональная выставка

Июнь. Выставки в защиту Владимира Пориша. По неделям: Наталья Жилина, Дмитрий Шагин, Борис Смелов

**1981, 21—22 марта. У Тимура Новикова**

Нина Алексеева, Евгений Козлов, Борис Кошелухов, Тимур Новиков, Леонид Федоров, Елена Фигурина

**1981, 30 октября. У Сергея Сигитова, ул. Олеко Дундича, 10**

Персональная выставка Александра Арефьева

**1981, 14—16 ноября. У Николая Кононенко, Бронницкая ул., 1/3**

Алёна, Александр Александров, Алла Афоничева, Глеб Богомолов, Юрий Богун, Леонид Болмат, Вик, Владлен Гаврильчик, Валентин Герасименко, Евгений Гиндпер, Владимир Гоосс, Александр Горяев, Олег Григорьев, Сергей Григорьев, Феодосий Гуменюк, Александр Гуревич, Евгений Дмитриев, Сергей Добротворский, Владимир Духовлинов, Елена Елемина, Наталья Жилина, Игорь Иванов, Ростислав Иванов, Юлия Иванова, Сергей Ковальский, Евгений Козлов, Светлана Комарова, Борис Кошелухов, Борис Кудряков, Владимир Ларин, Вячеслав Ларин, Александр Манусов, Анатолий Маслов, Сергей Махов, Кирилл Миллер, Елена Минина, Борис Митавский, Владимир Михайлов, Владимир Моисеенков, Евгений Мусалин, Анатолий Нечепурук, Ленина Никитина, Тимур Новиков, Юрий Петроченков, Соломон Россин, Жанна Сабина, Александр Садиков, Сергей Сергеев, Виктор Сиренко, Иван Сотников, Елена Троицкая, Геннадий Устюгов, Леонид Федоров, Елена Фигурина, Дмитрий Шагин, Ольга Шмуйлович, Гарри Юхвек

**1982, 3—18 апреля. У Сергея Сигитова, ул. Олеко Дундича, 10**

Персональная выставка Геннадия Устюгова.

**1982, май — июнь. В мастерской Татьяны Глебовой, Ленина, 52**

«Конец цвета при невидимом начале»: Лариса Астрейн, Елена Гриценко, Геннадий Зубков, Владимир Смирнов, Валентина Соловьева, Михаил Цэрүш

**1982, 16 октября. У Сергея Сигитова, ул. Олеко Дундича, 10**

Персональная выставка Леонида Борисова

**1983, 29 января. У Сергея Сигитова, ул. Олеко Дундича, 10**

Персональная выставка Евгения Михнова-Войтенко

**16 апреля.**

Персональная выставка Соломона Россина

**28 мая.**

Персональная выставка Глеба Богомолова

### **Выставки неофициальных художников на официальных площадках**

**1957. ЛЭТИ**

Минас Аветисян, Виктор Голявкин, Олег Соханевич, Олег Целков

**1962, 1 октября. Редакция журнала «Звезда», ул. Моховая, 20**

Михаил Кочетков, Ярослав Крестовский, Михаил Шемякин

**1963. Редакция журнала «Звезда», ул. Моховая, 20**

Валентин Блинов, Михаил Иванов

Персональная выставка Андрея Эндера

**1964, 30—31 марта. Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., 34-36**

«Выставка творческих работ художников — работников хозяйственной части Эрмитажа. К 200-летию Государственного Эрмитажа» («Выставка такелажников»): Валерий Кравченко, Олег Лягачев, Владимир Овчинников, Владимир Уфлянд, Михаил Шемякин

**1965, ноябрь. ДК им. Ленсовета, Кировский пр., 42**

Александр Арефьев, Рихард Васми, Валентин Громов, Кирилл Лильбок, Шолом Шварц, Андрей Эндер.

За день до открытия было предложено объединить работы художников с работами любителей из изостудии ДК и провести выставку под рубрикой любительской. Художники отказались, и выставка закрылась, не открываясь.

**1965. Кинотеатр «Балтика», 7-я линия В. О., 34**

Персональная выставка Евгения Рухина

**1965. Институт Текстильной и легкой промышленности им. С. М. Кирова, ул. Герцена, 18**

Персональная выставка Владимира Лисунова

**1966, 19 апреля. ЛОСХ, ул. Герцена, 38**

Выставка Владимира Стерлигова и Татьяны Глебовой

**1966, 12—24 ноября. Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3**

Олег Лягачев, Михаил Шемякин

**1966. Редакция журнала «Звезда», Моховая ул., 20**

Персональная выставка Михаила Шемякина

**1966. НИИ радиологии, ул. Рентгена**

Александр Арефьев, Рихард Васми, Валентин Громов, Кирилл Лильбок, Шолом Шварц  
Выставка для сотрудников. Ни посторонние зрители, ни сами художники экспозиции не видели (не были допущены)

**1966. Кинотеатр «Балтика», 7-я линия В. О., 34**

Персональная выставка Евгения Рухина

**1967. Однодневная. Дом архитектора, ул. Герцена, 52**

Владлен Гаврильчик, Михаил Иванов, Татьяна Кернер

**До 1968. Молодежное кафе «Молекула» при НИИ высокомолекулярных соединений**

Персональная выставка Якова Виньковецкого

**Конец 1967 или начало 1968. Дом писателя, им. В. В. Маяковского, Воинова, 18**

Персональная выставка Якова Виньковецкого. (в тот же вечер читали свои произведения Иосиф Бродский, Сергей Довлатов, Валерий Попов, Владимир Марамзин)

**1968. Молодежный клуб «Каравелла»**

Персональная выставка Якова Виньковецкого

**1968, 25—26 мая. Клуб производственного объединения им. Н. Г. Козицкого, 4-я линия В. О., 65/57**

Анатолий Басин, Л. Елкина, С. Катин, Борис Козлов, Михаил Копылков, Гарик Шапиро, Сергей Шефф

**1968, 14—15 декабря. Клуб производственного объединения им. Н. Г. Козицкого, 4-я линия В. О., 65/57**

Анатолий Басин, Евгений Горюнов, Игорь Иванов, Борис Козлов, Александр Морев, Гарик Шапиро, Сергей Шефф

**1969 апрель. ЛГУ, факультет журналистики**

Персональная выставка Владимира Лисунова

**1969, 31 мая — 1 июня. Клуб производственного объединения им. Н. Г. Козицкого, 4-я линия В. О., 65/57**

Анатолий Басин, В. Воронова, Евгений Горюнов, Игорь Иванов, Валерий Калягин, С. Катин, Борис Козлов, Александр Морев, Евгений Рухин, Сергей Шефф

**1971. ЛенНИИпроект, мастерская 10**

Персональная выставка Юрия Медведева

**1973. ЛГУ, психологический факультет, клуб «Леонардо», ул. Красная, 60**

Олег Лягачев, Николай Сажин и др.

Однодневная «Экспериментальная выставка графики и графики-фото», организованная Константином Кузьминским: Анатолий Белкин, Борис Кудряков, Олег Лягачев, Анатолий Путилин, Игорь Росс, Борис Смелов, Борис Чупов

**1973. Дом архитектора, ул. Герцена, 52**

Персональная выставка Юрия Медведева

**1973. Редакция журнала «Аврора», Литейный пр., 9**

Выставка портретов Евгения Рухина

**1974. Выставочный зал Союза художников РСФСР, Свердловская наб., 64**

Выставка Владимира Стерлигова

**1974, 22—25 декабря. ДК им. И. И. Газа, пр. Стачек, 72**

Александр Арефьев, Валентин Афанасьев, Анатолий Басин, Анатолий Белкин, Владимир Богатырев, Глеб Богомоллов, Леонид Болмат, Владимир Видерман, Яков Виньковецкий, Владлен Гаврильчик, Юрий Галецкий, Андрей Геннадиев, Евгений Горюнов, Елена Гриценко, Феодосий Гуменюк, Ирина Дакиневичуйте, Юрий Дышленко, Евгений Есауленко, Юрий Жарких, Елена Захарова, Геннадий Зубков, Игорь Иванов, Илья Иванов, Александр Исачев, Татьяна Кернер, Александр Кожин, Виталий Кубасов, Борис Купин, Геннадий Лакин, Александр Леонов, Николай Любушкин, Татьяна Мамонова, Александр Манусов, Владимир Михайлов, Нишкюл (Юрий Люкшин), Владимир Овчинников, Александр Окунь, Виталий Пермьяков, Юрий Петроченков, Анатолий Полушкин, Алек Рапопорт, Игорь Росс (Захаров-Росс), Вадим Рохлин, Евгений Рухин, Николай Сажин, Валерий Сбитнев, Игорь Синявин, Владимир Смирнов, Валентина Соловьева, Геннадий Устюгов, Вадим Филимонов, Владимир Шагин

**1975, 10—20 сентября. ДК «Невский», пр. Обуховской Обороны, 32**

Евгений Абезгауз, Наталья Аникина, Валентин Афанасьев, Вячеслав Афоничев, Анатолий Басин, Анатолий Белкин, Эдуард Берсудский, Глеб Богомоллов, Леонид Болмат, Леонид Борисов, Жанна Бровина, Владимир Бугрин, Анатолий Васильев, Владимир Видерман, Георгий Восков, Владлен Гаврильчик, Юрий Галецкий, Андрей Геннадиев, Валентин Герасименко, Владимир Гоосс, Евгений Горюнов, Олег Григорьев, Елена Гриценко, Феодосий Гуменюк, Александр Гуревич, Александр Данов, Юрий Дышленко, Владимир Егоров, Евгений Есауленко, Юрий Жарких, Наталья Жилина, Георгий Захаров, Елена Захарова, Андрей Зильбер, Геннадий Зубков, Игорь Иванов, Галина Иванова, Вячеслав Ильин, Александр Исачев, Сергей Казаринов, Юрий Календарев, Валерий Клевер, Борис Козлов, Юрий Козлов, Александр Коломенков, Татьяна Корнфельд, Андрей Красильщиков, Виталий Кубасов, Борис Купин, Александр Леонов, Николай Лошилов, Николай Любушкин, Олег Лягачев, Татьяна Мамонова, Александр Манусов, Глеб Маркелов, Анатолий Маслов, Юрий Медведев, Владимир Михайлов, Валерий Мишин, Александр Морев (Пономарев), Владимир Некрасов, Нишкюл (Юрий Люкшин), Владимир Овчинников, Александр Окунь, Сима (Юлий) Островский, Михаил Петренко, Юрий Петроченков, Давид Плаксин, Анатолий Полушкин, Анатолий Путилин, Борис Рабинович, Алек Рапопорт, Игорь Росс (Захаров-Росс), Вадим Рохлин, Евгений Рухин, Юлий Рыбаков, Владимир Слепушкин, Владимир Смирнов, Борис Стародубцев, Игорь Тюльпанов, Михаил Цэруш, Михаил Чигаркин, Владимир Шагин, Сергей Шефф, Ольга Шмуйлович, Михаил Юпп (Таранов), Игорь Ясеницкий

**1976, апрель. Объединение «Электросила», клуб «Эврика», Бассейная ул., 10**

Евгений Абезгауз, Александр Арефьев, Анатолий Белкин, Владлен Гаврильчик, Юрий Галецкий, Андрей Геннадиев, Валентин Герасименко, Евгений Горюнов, Феодосий Гуменюк, Александр Гуревич, Евгений Есауленко, Наталья Жилина, Игорь Иванов, Михаил Иванов, Александр Леонов, Николай Любушкин, Владимир Овчинников, Евгений Рухин, Борис Рабинович, Алек Рапопорт, Вадим Филимонов

**1976. ДК им. Серго Орджоникидзе, Большой пр. В. О., 65**

Владлен Гаврильчик, Андрей Геннадиев, Виталий Кубасов, Владимир Михайлов, Юрий Петроченков, Анатолий Полушкин

**1976, октябрь. ДК им. Серго Орджоникидзе. Большой пр. В. О., 65**

Леонид Борисов, Анатолий Васильев, Юрий Дышленко, Игорь Захаров (Росс), Евгений Михнов-Войтенко, Анатолий Путилин

**1977, 11—16 марта. Выставочный зал Союза художников РСФСР, Свердловская наб., 64**

Владимир Егоров, Наталья Жилина, Борис Козлов, Александр Морев, Сергей Шефф

**1977, 10—30 апреля. Дом писателя им. В. В. Маяковского, ул. Воинова, 18**

Глеб Богомоллов, Евгений Горюнов, Игорь Иванов, Николай Любушкин

**1977, июнь. ДК им. Ф. Э. Дзержинского, Полтавская ул., 12**

Персональная выставка Анатолия Белкина

**1978, 15—25 января. ДК им. Ф. Э. Дзержинского, Полтавская ул., 12**

Персональная выставка Евгения Михнова-Войтенко

**1978, 4 марта. Клуб им. М. Калинина, 9-я линия В. О., 50**

Армен Аветисян, Алёна, Александр Арефьев, Валентин Афанасьев, Анатолий Басин, Валерий Бобров, Глеб Богомоллов, Рихард Васми, Владимир Видерман, Вик, Александр Вязьменский, Евгений Горюнов, Елена Гриценко, Геннадий Зубков, Игорь Иванов, Михаил Иванов, Татьяна Кернер, Ия Кириллова, Виталий Кубасов, Николай Любушкин, Татьяна Мамонова, Анатолий Маслов, Евгений Мусалин, Владимир Овчинников, Юрий Петроченков, Евгений Рухин, Владимир Смирнов, Михаил Цэрүш, Владимир Шагин, Дмитрий Шагин, Владимир Шинкарев

**1978, 11—13 апреля. Институт киноинженеров, ул. Правды, 13**

Глеб Богомоллов, Евгений Гиндпер, Игорь Иванов, Ия Кириллова, Кирилл Лильбок, Николай Любушкин

**1978, 14—21 апреля. ДК им. Н. К. Крупской, пр. Обуховской обороны, 223**

Персональная выставка Леонида Борисова

**1978, 27 апреля. Клуб производственного объединения им. Н. Г. Козицкого, 4-я линия В. О., 65/57**

Выставка «Памяти Е. Рухина»: Анатолий Басин, Евгений Горюнов, Игорь Иванов, Валерий Калягин, Борис Козлов, Александр Морев, Евгений Рухин, Гарик Шапиро, Сергей Шефф

**1978, 23 июля — 9 августа. Клуб железнодорожников, Лиговский пр., 26**

Группа «Алипий»: Алёна, Вик, Сергей Сергеев, Владимир Скроденис, Виктор Трофимов

**1978, 12—27 июня. ЛМДСТ, ул. Рубинштейна, 13**

Валерий Вальран, Владлен Гаврильчик, Анатолий Полушкин

**1979, 9 января. — 8 февраля. Редакция журнала «Аврора», Литейный пр., 9**

Персональная выставка Анны Богдановой

**1979, 29 июня. ЛМДСТ, ул. Рубинштейна, 13**

Александр Васильев, Михаил Горошко, Анатолий Зверев, Борис Кошелухов, Кирилл Миллер, Тимур Новиков, Нелли Полетаева, Ирина Тихомирова, Леонид Федоров, Елена Фигурина

**1979, ноябрь. ДК им. Серго Орджоникидзе, Большой пр. В. О., 65**

Армен Аветисян, Глеб Богомоллов, Леонид Борисов, Анатолий Васильев, Юрий Васильев, Игорь Журков, Георгий Захаров, Анатолий Маслов, Владимир Овчинников, Юрий Петроченков, Геннадий Устюгов

**1979, 9 января — 8 февраля. Редакция журнала «Аврора», Литейный пр., 9**

Персональная выставка Александра Морева

**1980, июнь. ЛМДСТ, ул. Рубинштейна, 13**

Вячеслав Афоничев, Сергей Добротворский, Елизавета Зайцева, Кирилл Миллер, Анатолий Нечепурук, Александр Садиков, Иван Сотников

**1980, лето. Дворец молодежи, ул. Профессора Попова, 47**

«Выставка произведений молодых ленинградских художников» («Олимпийская»)

На выставке были представлены работы и официальных, и неофициальных художников. Впервые нонконформисты экспонировались по инициативе властей — в расчете на гостей Олимпиады. Участвовало 167 художников, из них неофициальные:

Александр Александров, Валентин Афанасьев, Анатолий Белкин, Глеб Богомоллов, Юрий Богун, Леонид Болмат, Леонид Борисов, Юрий Брусовани, Анатолий Васильев, Валентин

Герасименко, Владимир Гоосс, Михаил Горошко, Елена Гриценко, Феодосий Гуменюк, Вячеслав Забелин (Вик), Елизавета Зайцева, Николай Зверев, Геннадий Зубков, Борис Иванов (Митавский), Игорь Иванов, Михаил Иванов, Александр Исаков, Татьяна Кернер, Ия Кириллова, Сергей Ковальский, Александр Кожин, Валерий Козиев (Вальран), Борис Кошелюхов, Сергей Лебедев (Добротворский), Александр Лоцман, Александр Манусов, Кирилл Миллер, Владимир Михайлов, Евгений Мусалин, Тимур Новиков, Владимир Овчинников, Альберт Розин (Соломон Россин), Сергей Сергеев, Валентина Сергеева (Алёна), Владимир Смирнов, Валентина Соловьева, Иван Сотников, Леонид Федоров, Елена Фигурина, Александр Флоренский, Михаил Цэруш, Владимир Шагин, Сергей Шефф

**1980, лето. Лавка художника, Невский пр., 8**

Михаил Иванов, Валентин Левитин

**1980, 15 сентября — 5 октября. ДК им. С. М. Кирова, Большой пр. В. О., 83**

Жанна Бровина, Юрий Гобанов, Геннадий Зубков, Михаил Иванов, Ия Кириллова, Александр Кожин, Борис Козлов, Валентин Левитин, Александр Малтабаров, Александр Манусов, Геннадий Устюгов, Михаил Цэруш, Владимир Шагин, Дмитрий Шагин, Сергей Шефф

**1980, 12—28 декабря. Дворец молодежи, ул. Профессора Попова, 47**

Алёна, Валерий Вальран, Вик, Сергей Ковальский, Борис Кошелюхов, Александр Лоцман, Борис Митавский, Тимур Новиков, Сергей Сергеев, Владимир Скроденис, Виктор Трофимов, Леонид Федоров, Елена Фигурина, Михаил Шаталов

**1981, 24 марта. Горком графиков, Малый пр. В. О., 28**

Анатолий Белкин, Александр Бородин, Татьяна Глебова, Геннадий Зубков, Вера Матюх, Давид Плаксин, Евгений Ухналев, Михаил Цэруш

**1981, 16—31 марта. Дом ученых им. А. М. Горького, Дворцовая наб., 26**

Персональная выставка Михаила Цэруша

**1981, 23 апреля. ДК «Невский», клуб «Квадрат»**

Глеб Богомоллов, Игорь Журков, Игорь Иванов, Борис Кошелюхов, Владимир Михайлов, Тимур Новиков, Михаил Цэруш

Выставка была закрыта на открытии.

**1981, 10—20 сентября. ДК им. С. М. Кирова, Большой пр. В. О., 83**

Юрий Богун, Валерий Вальран, Владлен Гаврильчик, Александр Горяев, Алексей Исаков, Эмиль Капелюш, Евгений Мусалин, Тамара Уланова

**1981. Голубая гостиная ЛОСХа, ул. Герцена, 38**

Галина Писарева, Владимир Шагин

**1982, 23 марта. Музей-квартира Ф. М. Достоевского, Кузнечный пер., 5/2**

Валентин Афанасьев, Анатолий Белкин, Глеб Богомоллов, Леонид Борисов, Жанна Бровина, Анатолий Васильев, Владлен Гаврильчик, Юрий Гобанов, Елена Гриценко, Игорь Журков, Игорь Иванов, Михаил Иванов, Александр Кожин, Александр Манусов, Владимир Овчинников, Альберт Розин, Валентина Соловьева, Геннадий Устюгов

**1982, 28—29 мая. Клуб «Сокол», Ириновский пр., 22**

Выставка «Цвет и форма»: Виктор Андреев, Анатолий Дмитриев, Борис Кошелюхов, Евгений Орлов, Виталий Титов

**1982, 14—31 октября. ДК им. С. М. Кирова, Большой пр. В. О., 83**

1-я выставка ТЭИИ: Алёна, Вячеслав Афоничев, Алла Афоничева, Глеб Богомоллов, Юрий Богун, Леонид Болмат, Юрий Брусовани, Вик, Александр Вязьменский, Валентин Герасименко, Евгений Гиндпер, Владимир Гоосс, Александр Горяев, Сергей Григорьев, Александр Гуревич, Евгений Дмитриев, Василий Дубяго, Владимир Духовлинов, Наталья Жилина, Игорь Иванов, Сергей Ковальский, Борис Кошелюхов, Александр Лоцман,

Александр Манусов, Кирилл Миллер, Раиса Миллер, Борис Митавский, Владимир Михайлов, Евгений Мусалин, Юрий Петрович, Соломон Россин, Сергей Сергеев, Иван Сотников, Леонид Федоров, Елена Фигурин, Геннадий Устюгов, Дмитрий Шагин, Гарри Юхвец

**1982, декабрь. ДК им. В. Володарского, пер. Антоненко, 2**

Андрей Медведев, Николай Полисский, Андрей Русов, Алексей Семичов, Виктор Тихомиров, Александр Флоренский, Игорь Чурилов

**1982. Институт текстильной и легкой промышленности им. С. М. Кирова, ул. Герцена, 18**

Тимур Новиков, Иван Сотников, Кирилл Хазанович

**1983, 11–14 января. Малый зал «Ленэнерго», Марсово поле, 1**

Александр Бихтер, Георгий Богданов, Игорь Бородин, Алексей Вермишев, Александр Вязьменский, Николай Гавриленко, Генрих Гарвард, Евгений Гиндпер, Сергей Григорьев, Юлия Иванова, Марина Каверзина, Сергей Ковальский, Юрий Козлов, Владимир Максимов, Владимир Моисеенков, Евгений Орлов, Валерий Потеряев, Вячеслав Рожков, Александр Семенов, Аркадий Тагер, Борис Тарантул, Виталий Угринович, Геннадий Устюгов, Виталий Циликаус, Владимир Чуркин, Вячеслав Шевеленко, Елена Шевеленко

**1983, 5–20 апреля. Дворец молодежи, ул. Профессора Попова, 47**

2-я выставка ТЭИИ: Анатолий Белкин, Леонид Борисов, Игорь Бородин, Борис Борщ, Жанна Бровина, Валерий Вальран, Анатолий Васильев, Александр Вишнин, Вадим Воинов, Владлен Гаврильчик, Юрий Гобанов, Юрий Гуров, Юрий Дышленко, Николай Зверев, Михаил Иванов, Юлия Иванова, Ия Кириллова, Александр Кожин, Виктор Козлов, Евгений Козлов, Тамара Крехина, Виталий Кубасов, Александр Малтабаров, Евгений Марышев, Тимур Новиков, Владимир Овчинников, Вячеслав Побоженский, Анатолий Полушкин, Юлий Рыбаков, Владимир Скроденис, Валентина Соловьева, Аркадий Тагер, Константин Троицкий, Виктор Трофимов, Евгений Ухналев, Виктор Хромин, Михаил Шаталов, Елена Шевеленко, Ольга Шмуйлович, Андрей Яблоков

**1983, 5–21 августа. ДК им. С. М. Кирова, Большой пр. В. О., 83**

3-я выставка ТЭИИ: Виктор Андреев, Валентин Афанасьев, Александр Бихтер, Наталья Батищева, Игорь Бородин, Рихард Васми, Алексей Вермишев, Николай Гавриленко, Генрих Гарвард, Валентин Громов, Елизавета Зайцева, Ростислав Иванов, Наталья Иванова, Михаил Иофин, Марина Каверзина, Николай Кириллов, Алексей Ковалев, Юрий Козлов, Сергей Колесников, В. Кондратьев, Вячеслав Ларин, Юрис Лесник, Сергей Лозин, Владимир Максимов, Владимир Моисеенков, Ленина Никитина, Вадим Овчинников, Евгений Орлов, Евгений Позин, Михаил Позин, Валерий Потеряев, Вячеслав Рожков, Александр Семенов, Игорь Смирнов, Владислав Сухоруков, Борис Тарантул, Ирина Тихомирова, Евгений Тыкоцкий, Виталий Угринович, Кирилл Хазанович, Святослав Чернобай, Шолом Шварц, Владимир Шинкарев, Игорь Ясеницкий

**1983, декабрь. Дом ученых в Лесном, Политехническая ул., 29**

Группа «5/4»: Виктор Андреев, Игорь Бородин, Сергей Ковальский, Сергей Лозин, Евгений Орлов, Вячеслав Шмагин

**1983–1984. Библиотека Академии наук, Биржевая линия, 1**

Персональные выставки Валерия Вальрана, Эвы Кер, Луки Кузнецова, Тимура Новикова, Ивана Сотникова, Дмитрия Шагина, Владимира Шинкарева

**1984, 27 марта – 20 апреля. Дворец молодежи, ул. Профессора Попова, 47**

4-я выставка ТЭИИ («Фестивальная»): Армен Аветисян, Сергей Авдеев, Георгий Агапов, Алёна, Виктор Андреев, Валентин Афанасьев, Алла Афоничева, Наталья Батищева, Анатолий Белкин, Эдуард Берсудский, Александр Бихтер, Галина Блейх, Геннадий Богданов, Глеб Богомол, Юрий Богун, Леонид Болмат, Леонид Борисов, Игорь Бородин,

Борис Борщ, Жанна Бровина, Юрий Брусовани, Николай Бябленков, Валерий Вальран, Анатолий Васильев, Алексей Вермишев, Вик, Вадим Воинов, Александр Волков, Елена Волкова, Александр Вязьменский, Владлен Гаврильчик, Николай Гавриленко, Генрих Гарвард, Евгений Гиндпер, Валентин Герасименко, Юрий Гобанов, Кирилл Голубенков, Владимир Гоосс, Александр Горяев, Сергей Григорьев, Александр Гуревич, Юрий Гуров, Евгений Дмитриев, Владимир Духовлинов, Юрий Дышленко, Александр Живаев, Наталья Жилина, Елизавета Зайцева, Николай Зверев, Владимир Зименков, Игорь Иванов, Михаил Иванов, Юлия Иванова, Наталья Иванова, Ростислав Ивоанов, Екатерина Ильина, Михаил Иофин, Ия Кириллова, Георгий Клоков, Сергей Ковальский, Борис Козлов, Виктор Козлов, Евгений Козлов, Юрий Козлов, Сергей Колесников, Александр Коломенков, Светлана Комарова, Татьяна Конфарович, Людмила Корсавина, Олег Котельников, Борис Кошелухов, Людмила Крегенбильд, Мирон Крегенбильд, Тамара Крехина, Елена Крылова, Виталий Кубасов, Лука Кузнецов, Андрей Куташев, Юлия Лагускер, Эино Лаппалайнен, Вячеслав Ларин, Марина Левтова, Юрис Лесник, Сергей Лозин, Александр Лоцман, Владимир Максимов, Александр Малтабаров, Владимир Мамонов, Александр Манусов, Евгений Марышев, Юрий Медведев, Кирилл Миллер, Раиса Миллер, Борис Митавский, Олег Митрофанов, Владимир Михайлов, Владимир Моисеенков, Евгений Мусалин, Иван Несветайло, Ленина Никитина, Никонова Ры, Тимур Новиков, Лев Ноткин, Вадим Овчинников, Владимир Овчинников, Евгений Орлов, Игорь Орлов, Вера Павлова, Юрий Петроченков, Вячеслав Побоженский, Татьяна Погорельская, Михаил Позин, Валерий Потерин, О. Потеряева, Афанасий Пуд, Вячеслав Рожков, Соломон Россин, Юлий Рыбаков, Валентин Савченко, Вячеслав Сальманович, Рустан Сармасаков, Александр Семенов, Алексей Семичов, Сергей Сергеев, Сергей Сигей, Владимир Скроденис, Игорь Смирнов, Дмитрий Соколов, Валентина Соловьева, Иван Сотников, Ярослав Сухов, Владислав Сухоруков, Зоя Столярова, Аркадий Тагер, Константин Троицкий, Виктор Трофимов, Евгений Тыкоцкий, Геннадий Устюгов, Маргарита Утехина, Евгений Ухналев, Леонид Федоров, Елена Фигурина, Александр Флоренский, Кирилл Хазанович, Святослав Чернобай, Владимир Чуркин, Владимир Шагин, Дмитрий Шагин, Татьяна Шагова, Вячеслав Шевеленко, Владимир Шинкарев, Вячеслав Шмагин, Ольга Шмуйлович, Елена Штопова, Гарри Юхвец, Андрей Яблоков, Игорь Ярусскин

**1984, со 2 июля. Дом архитектора, ул. Герцена, 52**

Группа «Тир»: Александр Колокольцев, Людмила Корсавина, Вера Павлова, Андрей Куташев

**1984, 17 сентября — 8 октября. ДК им. С. М. Кирова, Большой пр. В. О., 83**

5-я выставка ТЭИИ («Грани портрета»): Армен Аветисян, Лидия Азарова, Виктор Андреев, Евгений Астраханский (Марышев), Валентин Афанасьев, Алла Афоничева, Наталья Батищева, Анатолий Белкин, Глеб Богомоллов, Леонид Болмат, Леонид Борисов, Владимир Брылин, Андрей Буянов, Николай Бяблинков, Томиника Валента, Валерий Вальран, Анатолий Васильев, Вик, Вадим Воинов, Генрих Гарвард, Александр Гершт, Евгений Гиндпер, Кирилл Голубенков, Александр Горяев, Сергей Григорьев, Николай Груздев, Юрий Гуров, Владислав Гуцевич, Василий Дубяго, Ефим Железов, Роман Жигунов, Наталья Жилина, Виктор Зайцев, Николай Зверев, Игорь Иванов, Юлия Иванова, Ростислав Ивоанов, Михаил Иофин, Алексей Исаков, Ия Кириллова, Борис Козлов, Евгений Козлов, Александр Коломенков, Светлана Комарова, Людмила Корсавина, Олег Котельников, Борис Кошелухов, Мирон Крегенбильд, Елена Крылова, Виталий Кубасов, Лука Кузнецов, Андрей Куташев, Юлия Лагускер, Всеволод Лисинов, Сергей Лозин, Александр Лоцман, Владислав Макаров, Владимир Максимов, Александр Малтабаров, Елена Мартыненко, Владимир Матийко, Олег Мелихов, Михаил Мельников, Кирилл Миллер, Раиса Миллер, Борис Митавский, Олег Митрофанов, Рафаил Мифтаков, Владимир Михайлов, Евгений Мусалин, Ленина Никитина, Юрий Никифоров, Никонова Ры, Тимур Новиков, Лев Новицкий, Лев Ноткин, Вадим Овчинников, Владимир Овчинников, Евгений Ордановский, Евгений Орлов, Игорь Орлов, Владимир Павлов, Вера Павлова, Евгений Позин, Михаил Позин, Вячеслав Побоженский, Сергей Потапенко, Афанасий Пуд, Вячеслав Рожков, Соломон Россин, Юлий Рыбаков, Валентин Савченко, Александр Семенов, Сергей Сергеев, Сергей Сигей, Виктор Сиренко, Юрий Скрозников, Игорь Смирнов, Дмитрий Соколов, Иван Сотников, Зоя Столярова, Ярослав Сухов, Аркадий Тагер, Виктор Тихомиров, Ирина Тихомирова, Евгений Тыкоцкий, Геннадий Устюгов, Елена

Фигурина, Николай Филимонов, Александр Флоренский, Кирилл Хазанович, Н. Хелин, Святослав Чернобай, Борис Четков, Владимир Чуркин, Татьяна Шагова, Елена Шевеленко, Юрий Шевчик, Владимир Шинкарев, Вячеслав Шмагин, Елена Штопова, Андрей Яблоков, Игорь Яковишин

**1985, 19 марта — 12 апреля. Дворец молодежи, ул. Профессора Попова, 47**

6-я выставка ТЭИИ: Армен Аветисян, М. Агронник, Лидия Азарова, Н. Алексеев, Алёна, Виктор Андреев, Хачатур Арутюнян, Валентин Афанасьев, Вячеслав Афоничев, А. Баронкин, Наталья Батищева, Анатолий Белкин, Александр Бихтер, Галина Блейх, Глеб Богомоллов, Леонид Борисов, Владимир Бородин, Игорь Бородин, Борис Борщ, Владимир Брылин, Виталий Бурянин, Андрей Буянов, Николай Бябленков, Тамара Валента, Анатолий Васильев, Алексей Вермишев, Вик, Вадим Воинов, Александр Волков, В. Волков, Николай Гавриленко, Генрих Гарвард, Валентин Герасименко, Евгений Гиндпер, Юрий Гобанов, Кирилл Голубенков, Владислав Гуцевич, Анатолий Дмитриев, Василий Дубяго, Владимир Духовлинов, Ефим Железов, Роман Жигунов, Наталья Жилина, Елена Завельская, Елизавета Зайцева, Николай Зверев, Игорь Здор, В. Зернов, Константин Иваненко, Александр Иванов, Игорь Иванов, Ростислав Ивоанов, Наталья Иванова, Юлия Иванова, М. Ивашова, Михаил Иофин, Александр Исаков, Марина Каверзина, Ия Кириллова, Сергей Ковальский, Борис Козик, Борис Козлов, Виктор Козлов, Евгений Козлов, Юрий Козлов, Сергей Колесников, Александр Коломенков, Г. Камалов, Людмила Корсавина, А. Костецкий, Олег Котельников, Борис Кошелухов, Людмила Крегенбильд, Мирон Крегенбильд, Елена Крылова, Виталий Кубасов, Лука Кузнецов, А. Кутаев, Юлия Лагускер, Вячеслав Ларин, Руслан Латушко, А. Лебедев, Марина Левтова, К. Лесько, Всеволод Лисинов, Г. Лозбеков, Сергей Лозин, Александр Лоцман, Владислав Макаров, Александр Малтабаров, Александр Манусов, Анатолий Маслов, Владимир Матийко, Юрий Медведев, Екатерина Медведева, Олег Мелехов, Михаил Мельников, Анна Мигачева, Раиса Миллер, Борис Митавский, Олег Митрофанов, Владимир Михайлов, Виктор Мягков, Амир Насибулин, Мичеслав Нецецкий, Анатолий Нечепурук, А. Никитин, Ленина Никитина, В. Николаев, Никонова Ры, Александр Нитишинский, Лев Новицкий, Вадим Овчинников, Владимир Овчинников, Евгений Ордановский, Евгений Орлов, Игорь Орлов, Владимир Павлов, Вера Павлова, С. Паринов, Е. Петренко, Герман Петровых, Юрий Петроченков, Наталья Писарева, Вячеслав Побоженский, А. Подольский, Евгений Позин, Михаил Позин, Сергей Потапенко, Афанасий Пуд, Вячеслав Рожков, Соломон Россин, Юлий Рыбаков, Валентин Савченко, В. Садовский, Вячеслав Сальманович, Александр Семенов, Алексей Семичов, Л. Сергеев, Сергей Сергеев, Сергей Сигей, Виктор Сиренко, Юрий Скрозников, Игорь Смирнов, Р. Смурова, Иван Сотников, Зоя Столярова, А. Страдин, Ярослав Сухов, Владислав Сухоруков, Аркадий Тагер, Борис Тарантул, Виктор Тихомиров, Владимир Тихомиров, Антон Тищенко, И. Томский, Константин Троицкий, Евгений Тыкоцкий, Андрей Уваров, Сергей Уконин, Тамара Уланова, Евгений Ухналев, Константин Ушаков, А. Федоров, Леонид Федоров, Елена Фигурина, Андрей Филиппов, Александр Флоренский, Олег Фронтинский, Кирилл Хазанович, Н. Хелин, Валерий Черкасов, Святослав Чернобай, Алексей Чистяков, Игорь Чурилов, Владимир Чуркин, Владимир Шагин, Дмитрий Шагин, Татьяна Шагова, Вячеслав Шевеленко, Елена Шевеленко, Юрий Шевчик, Владимир Шинкарев, Вячеслав Шмагин, Елена Штопова, Гарри Юхвец, Андрей Яблоков, Игорь Ясеницкий, Владимир Яшке

**1985. ЛМДСТ, ул. Рубинштейна, 13**

Выставка в рамках рок-фестиваля: Глеб Богомоллов, Евгений Козлов, Олег Котельников, Иван Сотников, Кирилл Хазанович

**1985, 8 сентября — 30 октября. Усть-Ижора, клуб ученых при НИИЭФА**

Группа «Митьки»: Александр Горяев, Екатерина Ильина, Андрей Кузнецов, Алексей Семичов, Виктор Тихомиров, Владимир Тихомиров, Андрей Филиппов, Александр Флоренский, Игорь Чурилов, Дмитрий Шагин, Владимир Шинкарев

**1985, 7 октября. Дворец молодежи, ул. Профессора Попова, 47**

Выставка «14»: Армен Аветисян, Анатолий Белкин, Леонид Борисов, Анатолий Васильев, Владлен Гаврильчик, Феодосий Гуменюк, Юрий Дышленко, Михаил Иофин, Евгений МихновВойтенко, Юрий Петроченков, Евгений Рухин, Геннадий Устюгов, Евгений Ухналев

**1985, декабрь. Дирекция объединения музеев Ленинградской области, Литейный пр., 57**

Вадим Воинов, Валентин Герасименко, Игорь Иванов, Александр Манусов, Евгений Орлов, Николай Сажин, Евгений Тыкоцкий

**1985, декабрь — 1986, январь. ЛМДСТ, ул. Рубинштейна, 13**

«Новые художники»: Наталья Батищева, Олег Котельников, Андрей Медведев, Тимур Новиков, Вадим Овчинников, Иван Сотников, Аркадий Тагер и др.

**1985, 2 декабря – 1986, 19 января. Союз композиторов, ул. Герцена, 45.**

Персональная выставка Валерия Афанасьева

**1985, 24 декабря — 1986, 20 января. ДК им. С. М. Кирова, «Кинематограф», Большой пр. В. О., 83**

7-я выставка ТЭИИ: Виктор Андреев, Галина Блейх, Глеб Богомолов, Леонид Болмат, Борис Борщ, Владимир Брылин, Андрей Буянов, Алексей Вермишев, Вик, Александр Вязьменский, Кирилл Голубенков, Александр Горяев, Александр Гуревич, Юрий Гуров, Василий Дубяго, Наталья Жилина, Игорь Здор, Наталья Иванова, Юлия Иванова, Ростислав Ивоанов, Марина Каверзина, Петр Кевва, Ия Кириллова, Сергей Ковальский, Борис Козлов, Юрий Козлов, Сергей Колесников, Александр Коломенков, Светлана Комарова, Людмила Корсавина, Борис Кошелухов, Андрей Куташев, Юлия Лагускер, Марина Левтова, Всеволод Лисинов, Сергей Лозин, Александр Лоцман, Владислав Макаров, Александр Малтабаров, Владимир Матийко, Кирилл Миллер, Борис Митавский, Владимир Михайлов, Олег Митрофанов, Евгений Мусалин, Евгений Ордановский, Владимир Павлов, Вера Павлова, Вячеслав Побоженский, Татьяна Погорельская, Михаил Позин, Афанасий Пуд, Вячеслав Рожков, Соломон Россин, Юлий Рыбаков, Валентин Савченко, Александр Семенов, Алексей Семичов, Сергей Сергеев, Сергей Сигей, Ярослав Сухов, Владислав Сухоруков, А. Таджики, Елена Фигурина, Александр Флоренский, Святослав Чернобай, Владимир Чуркин, Владимир Шагин, Дмитрий Шагин, Татьяна Шагова, Вячеслав Шевеленко, Елена Шевеленко, Владимир Шинкарев, Е. Шварц, Ольга Шмуйлович, Вячеслав Шмагин, Гарри Юхвец, Игорь Ясеницкий, Андрей Яблоков

**Список участников ленинградских неофициальных выставок (1957—1985), не вошедших в основной текст справочника. Включает иногородних художников.**

Авдеев Сергей Николаевич (1957—1984)

Аветисян Минас Карапетович (1928—1976)

Агапов Георгий ( 1926 – 1992)

Агронник М. Б. (р. 1957)

Азарова Лидия Николаевна (р. 1937)

Азизян Марина Цолаковна (р. 1938)

Александров Александр Евгеньевич (р. 1957)

Александрова Елизавета Николаевна (р. 1930). Ученица В. Стерлигова

Алексеев Н. Н.

Алексеева Нина

Алёна (Сергеева Валентина Юрьевна, р. 1954). Входила в ТЭИИ. Группа «Алипий»

Аникина Наталья Георгиевна (1920—1994)

Арутюнян Хачатур Ваникович (р. 1958)

Афоничева Алла Анатольевна (р. 1954). Входила в ТЭИИ

Баронкин А. (р. 1951)

Басина Галина Эдуардовна (р. 1939). Ученица О. Сидлина

Батурин Александр Борисович (1914—2003). Ученик В. Стерлигова

Бобров Валерий Аркадьевич (р. 1940)

Богатырев Владимир (р. 1945)

Богданов Геннадий Васильевич (р. 1957)

Богданова Анна Юрьевна (р. 1953). Ученица А. Эндера  
Богорад Виктор Борисович (р. 1949). Группа «Инаки»  
Богун Юрий Павлович (1951—2003). Входил в ТЭИИ  
Бородин Владимир В. (р. 1941)  
Бородин Игорь Георгиевич (р. 1937)  
Борух (Штейнберг Борис Аркадьевич, 1938 –2003)  
Бройтман Израиль Маркович (р. 1939)  
Брусовани Юрий Ефимович (р. 1949). Входил в ТЭИИ  
Брылин Владимир Афанасьевич (р. 1945). Входил в ТЭИИ. Живет в Швеции  
Бугрин Владимир Александрович (1938—2001) Эмигрировал до 1978 г. Жил во Франции  
Бурянин Виталий Иванович (р. 1954)  
Буянов Андрей Анатольевич (р. 1957)  
Бяблинков Николай В. (р. 1956?). Входил в ТЭИИ

Валента Томеника (Серая Тамара Васильевна, 1931 – ? )  
Васильев Александр Львович (р. 1957)  
Вишнин (Прасолов Александр Иванович, 1948 – 2012)  
Волков Александр  
Волков В. В. (р. 1946)  
Володин Виктор  
Волосенков Феликс Васильевич (р. 1944)  
Воронова В.  
Восков Георгий Исаакович (р. 1934)  
Вязьменский Александр Львович (р. 1946). Входил в ТЭИИ

Гавриленко Николай Павлович (р. 1953). Входил в ТЭИИ  
Гарвард Генрих (р. 1954 – ?)  
Гершов Соломон Моисеевич (1906 –1988)  
Гершт Александр Ефимович (р. 1951)  
Генсон Матвей Борисович ( 1916 – ?)  
Гиндпер Евгений Анатольевич (р. 1949). Входил в ТЭИИ  
Голубенков Кирилл Викторович (р. 1963). Входил в ТЭИИ  
Голявкин Виктор Владимирович (1929 –2001)  
Горошко Михаил Борисович (р. 1957). Группа «Летопись»  
Горюнков С. В. (р. 1945)  
Григорьев Сергей Васильевич (р. 1953). Входил в ТЭИИ  
Груздьев Николай (р. 1957? 1958?)  
Гуров Юрий Дмитриевич (1953—1992). Входил в ТЭИИ. Группа «5/4»  
Гуцевич Владислав Брониславович (р. 1949). Группа «Новые художники»

Дакиневичуйте Ирина  
Данов Александр Николаевич (р. 1941). Живет в Германии  
Дмитриев Анатолий Викторович (1955–2005)  
Дмитриев Евгений Алексеевич (р. 1954). Входил в ТЭИИ  
Дубяго Василий Васильевич (1938 – 2008). Входил в ТЭИИ

Егоров Владимир Иванович (1918 – ?). Ученик О. Сидлина  
Емелина Елена  
Ёлкина Л.

Железов Ефим Ф. (1948—2006)  
Живаев Александр (р. 1951)  
Жигунов Роман Александрович (1960—1990)  
Журков Игорь Серафимович (р. 1938)  
Журкова Татьяна Васильевна (р. 1948)

Завельская Елена Владимировна (р. 1943). Входил в ТЭИИ  
Зайцев Виктор (р. 1953)  
Зайцева Елизавета Юрьевна (р. 1960). Живет в США.

Захарова Елена Владимировна (р. 1950). В 1978 г. эмигрировала. Живет в США  
Захваткин Николай  
Зернов В. Б. (р. 1939)  
Здор Игорь Юлианович (р. 1956)  
Зильбер Аркадий Тевкевич (р. 1953). Живет в США  
Зименков Владимир (р. 1943)

Иваненко Константин Иванович (р. 1946)  
Иванов Александр Михайлович (р. 1952). Группа «Остров»  
Иванов Дмитрий (р. 1965)  
Иванова Галина Алексеевна (р. 1949). Ученица О. Сидлина  
Иванова Наталья Ивановна (р. 1947). Входил в ТЭИИ  
Ивашева М. А. (р. 1957)  
Ивоанов (Иванов Ростислав Николаевич, р. 1941). Входил в ТЭИИ  
Игнатова Н.  
Ильин Вячеслав Александрович (р. 1938)  
Иофин Михаил Леонидович (р. 1959). Входил в ТЭИИ. Живет в США  
Исаков Алексей Павлович (р. 1952)  
Исачев Александр Анатольевич (1955 –1987)

Каверзина Марина Юрьевна (р. 1950). Входил в ТЭИИ  
Кагарлицкий Владимир Кимович (1939–1993)  
Казаринов Сергей Сергеевич (1927 – ? )  
Кальницкий Александр Викторович  
Калягин Валерий. Эмигрировал в 1976 г.  
Камалов Г. (р. 1957)  
Капелюш Эмиль Борисович (р. 1954)  
Катин С.  
Кевва Петр. Группа «5/4»  
Кер Эва  
Киблицкий Йозеф Александрович (р. 1946)  
Кириллов Николай (р. 1958)  
Клоков Георгий (р. 1946)  
Козик Борис Андреевич (р. 1943)  
Козлов Борис Алексеевич (р. 1931). Входил в ТЭИИ  
Козлов Виктор К. (р. 1952). Входил в ТЭИИ  
Козлов Юрий Андреевич (1938–2005). Входил в ТЭИИ  
Колесников Сергей Владимирович (р. 1945). Входил в ТЭИИ  
Колокольцев Александр Юрьевич (1954–1993)  
Коломенков Александр Владимирович (р. 1948). Входил в ТЭИИ  
Комарова Светлана Владимировна (1959 – 2009). Входила в ТЭИИ  
Кондратьев В.  
Конфорович Татьяна Владимировна (р. 1950)  
Копылков Михаил Андреевич (р. 1946)  
Корнфельд Татьяна Марковна (р. 1950). Группа «Алеф». В 1976 г. эмигрировала. Живет в Израиле  
Корсакина Людмила Игоревна (р. 1953). Входила в ТЭИИ. Группа «Тир». Живет во Франции  
Костецкий А. (р. 1954)  
Костылев В.  
Кравченко Валерий Павлович (1945–2000)  
Красильщиков Андрей Петрович (р. 1945)  
Красновский А.  
Крегенбильд Людмила Алексеевна (р. 1959?)  
Крегенбильд Мирон (р. 1956? 1957?)  
Крехина Тамара Викторовна (р. 1949)  
Кропивницкий Лев Евгеньевич (1922- 1994). Москва.  
Крылова Елена Махмудовна (р. 1951)  
Кряквин Юрий Дмитриевич (р. 1948)

Кудряков Борис Алексеевич (по прозвищу «Гранд-Борис», 1946—2005)  
Кузнецов Лука (Ковалев Алексей Григорьевич, р. 1957). Входил в ТЭИИ  
Купин Борис Павлович (р. 1939)  
Курочкин Владимир Сергеевич (1951—1995)  
Кутаев А. В. (р. 1956)  
Куташев Андрей Владимирович (р. 1961). Группа «Тир». Входил в ТЭИИ.

Лагускер Юлия Иосифовна (р. 1959). Входил в ТЭИИ. Эмигрировала в 1988 г. Живет в Израиле  
Лакин Геннадий Дмитриевич (р. 1942). Ученик В. Стерлигова  
Ландау (Фрумина) Наталья  
Лаппалайнен Эйно  
Ларин Вячеслав  
Ларин Владимир  
Латушко Руслан Иванович (р. 1964)  
Лебедев А. (р. 1953)  
Лесник Юрис Александрович (р. 1957)  
Лесько К. П. (р. 1960?)  
Лисинов Всеволод Николаевич (р. 1945)  
Лифшиц Юдифь Борисовна  
Лозбеков Г.  
Лозин Сергей Васильевич (р. 1955). Группа «5/4». Входил в ТЭИИ  
Лошилов Николай Борисович (р. 1949)  
Любушкин Николай Иванович (1936–1992)  
Люмин Дмитрий

Макаров Владислав (р. 1950)  
Максимов Владимир Александрович (р. 1949). Входил в ТЭИИ  
Мамонов Владимир (р. 1943)  
Мамонова Татьяна Арсеньевна (р. 1943). Эмигрировала в 1980 г. Живет в США  
Маркелов Глеб Валентинович (р. 1948)  
Мартыненко Елена  
Марышев Евгений Федорович (псевдонимы Астраханцев, Волжский, р. 1940). Входил в ТЭИИ. Группа «5/4»  
Матийко Владимир (р. 1954). Группа «5/4»  
Матюх Вера Федоровна (1910—2003)  
Махов Сергей Ю.  
Медведев Андрей Валентинович (1959 – 2010)  
Медведева Екатерина Ивановна (р. 1937)  
Мелехов Олег Александрович (р. 1946). Входил в ТЭИИ  
Мельников Михаил Сергеевич (р. 1949)  
Мигачева Анна Ивановна (1947–1995?)  
Миллер Раиса Васильевна (р. 1956)  
Минина Елена Викторовна (р. 1954)  
Минина Людмила Николаевна (р. 1938)  
Митрофанов Олег Э. (р. 1955)  
Мифтаков Рафаил (р. 1945)  
Михайловский Александр Петрович ( 1923–200?). Ученик О. Сидлина  
Моисеенков Владимир Г. (р. 1955). Входил в ТЭИИ  
Морев Александр Сергеевич (Пономарев, 1934–1979)  
Мусалин Евгений Камалиденович (р. 1953). Входил в ТЭИИ  
Мягков Виктор Геннадиевич (р. 1950)

Насибулин Амир Мубинович (р. 1956)  
Несветаило Иван Васильевич (р. 1959)  
Нецецкий Мечислав Анатольевич (р. 1958)  
Нечепурук Анатолий Васильевич (р. 1948). Входил в ТЭИИ  
Никитин А. В. (р. 1949). Группа «5/4». Живет в ФРГ  
Никифоров Юрий Алексеевич (р. 1947)

Николаев В. Н. (р. 1942)  
Никонова Ры (Таршис Анна Александровна, 1942 –2014). Входила в ТЭИИ.  
Нитишинский Александр Яковлевич (р. 1944)  
Новицкий Лев Николаевич (1937–1998)  
Ноткин Лев Леонидович (р. 1952). Ученик В. Левитина. Входил в ТЭИИ. Живет в Израиле

Олифер Сергей  
Ордановский Евгений Николаевич (р. 1931?). Входил в ТЭИИ  
Островский Сима (Юлий Давидович, 1938 –1995). Эмигрировал в 1977 г.

Павлов Владимир Иванович (р. 1942). Входил в ТЭИИ. Рига  
Паринов С. Н. (р. 1960)  
Пермяков Виктор Афанасьевич (р. 1947)  
Петренко Е. К. (р. 1945)  
Петренко Михаил Михайлович (р. 1938). Эмигрировал в 1998 г. Живет в США  
Петровых Герман Юрьевич (1963–?)  
Пионтек Георгий Владимирович (1928–2005)  
Писарева Наталья Владимировна (р. 1960)  
Плаксин Давид Моисеевич (р. 1936)  
Побоженский Вячеслав Яковлевич (р. 1942). Входил в ТЭИИ  
Подгаецкая Татьяна Евгеньевна (1949?–?). Эмигрировала, жила в Париже  
Подольский А. В. (р. 1955)  
Позин Евгений Наумович (р. 1948). Входил в ТЭИИ. Живет в Израиле  
Позин Михаил Наумович (р. 1947). Входил в ТЭИИ. Живет в Израиле  
Полетаева Нелли Павловна (р. 1946). Группа «Летопись»  
Полиссский Николай Владимирович (р. 1957). Группа «Митьки». Москва  
Полушкин Анатолий Иванович (р. 1939)  
Потапенко Сергей Николаевич (р. 1962)  
Потерин (Потеряев Валерий, р. 1943? 1950?). Входил в ТЭИИ  
Потеряева О.

Рабин Оскар Яковлевич (р. 1928-2018).  
Рабинович Борис Израилевич (1938–1988). Эмигрировал в 1977 г. Жил в Вене  
Рожков Вячеслав Анатольевич (р. 1954). Входил в ТЭИИ  
Русов Андрей Львович (р. 1960)

Сабина Жанна Юрьевна (р. 1960?)  
Савченко Валентин Харитонович (псевдоним Савчеко, р. 1955). Входил в ТЭИИ. Живет во Франции  
Садиков Александр Владимирович (1952–2005)  
Садовский В. Г. (р. 1947)  
Сальманович Вячеслав (р. 1948)  
Сармасаков Рустам (р. 1956)  
Сбитнев Валерий Иванович (р. 1944)  
Светозаров Георгий Георгиевич (р. 1947)  
Семенов Александр Иванович (р. 1952). Входил в ТЭИИ  
Семенов Лев  
Семеошенков Евгений Павлович (1925—1994)  
Сергеев Л. А. (р. 1949)  
Сигей (Сергей Всеволодович Сигов, 1947– 2014). Входил в ТЭИИ  
Синявин Игорь Иванович (1937–2000). Эмигрировал в США в 1976 г. Вернулся в СССР в 1987 г.  
Сиренко Виктор Владимирович (р. 1954)  
Скроденис Владимир Вальтерович (1955–2011). Входил в ТЭИИ. Группа «Алипий»  
Скрозников Юрий Г. (р. 1947)  
Слепушкин Владимир Владимирович (р. 1952)  
Смирнов Игорь В. (р. 1952). Входил в ТЭИИ. Группа «Остров»  
Смурова Р. Ф. (р. 1948)  
Соколов Дмитрий Б. (р. 1961)

Соханевич Олег Викторович (1935–2017)  
Спицын Сергей Николаевич ( 1923– 2014). Ученик В. Стерлигова  
Стародубцев Борис Митрофанович (р. 1938)  
Столярова Зоя Петровна (р. 1948)  
Страдин А.  
Стрельников Владимир Леонидович (р. 1939)  
Стрельникова Елена  
Сухоруков Владислав Сергеевич (р. 1950). Входил в ТЭИИ. Группа «Остров»  
Сысоев Александр Антонович (1946 – 1988)

Тагер Аркадий Маратович (р. 1955). Эмигрировал в 1990 г. Жил в Германии, США  
Таджили А.  
Тарантул Борис Абрамович (р. 1946). Входил в ТЭИИ  
Титов Виталий  
Тихомиров Виктор Иванович (р. 1951). Группа «Митьки»  
Тихомиров Владимир Иванович (р. 1951). Группа «Митьки»  
Тихомиров Илья Алексеевич (р. 1955)  
Тищенко Антон Владимирович (р. 1949)  
Томский И. Б.  
Тореева Наталья Григорьевна (р. 1941). Ученица О. Сидлина. Эмигрировала в 1977 г.  
Живет в США  
Троицкий Константин Александрович (р. 1953)  
Троицкая Елена Константиновна (р. 1957)  
Трофимов Виктор Евгеньевич (р. 1953). Входил в ТЭИИ. Группа «Алипий»  
Трубаков Владимир Александрович (1947– 2009)  
Трушина Маргарита Леонидовна (р. 1941). Ученица О. Сидлина

Уваров Андрей Геннадиевич (р. 1964)  
Угринович Виталий Белович ( 1949– 2011)  
Уконин Сергей Александрович (р. 1953)  
Уланова Тамара Александровна (Васильева, р. 1940)  
Утехина Маргарита (р. 1957)  
Уфлянд Владимир Иосифович (1937– 2007)  
Ушаков Константин Павлович (р. 1934)

Федоров А. Л. (р. 1954)  
Федоров Леонид Петрович (р. 1956). Входил в ТЭИИ  
Федотова Нина Владимировна (р. 1925? 1927?). Ученица О. Сидлина  
Филимонов Николай Ф. (р. 1946)

Хазанович Кирилл (1963–1990). Группа «Новые художники»  
Ханан Владимир (Бабинский Ханан Иосифович, р. 1945)  
Хелин Н. В. (р. 1948)  
Хромин Виктор Иванович (р. 1948)

Цилиакус Виталий Борисович (р. 1947)  
Циссельский Борис

Чернобай Святослав Александрович (р. 1949). Входил в ТЭИИ  
Чернобрисов Виталий Феодосьевич (р. 1941). Минск.  
Четков Борис Александрович (1926 –2010)  
Чигаркин Михаил Михайлович (р. 1951)  
Чистяков Алексей Валентинович ( 1962–2012)  
Чупов Борис Васильевич (р. 1946)  
Чуркин Владимир Михайлович (р. 1947). Входил в ТЭИИ. Группа «Остров»

Шабалина Н.  
Шагова Татьяна Михайловна (1948–1993)Входила в ТЭИИ  
Шапиро Гарик (р. 1939). Группа «Алеф»

Шварц Е.  
Шевчик Юрий Дмитриевич (р. 1949)  
Шестаков -Барков Анатолий  
Шмагин Вячеслав (р. 1950). Входил в ТЭИИ  
Шматко Т.  
Штопова Елена Евгеньевна (1960 – 2011)

Эльская Надежда Всеволодовна (1947–1978)

Юзько Василий Дмитриевич (р. 1938). Ученик О. Сидлина  
Юпп Михаил Евсеевич (Таранов, р. 1938). Живет в США  
Юхвец Гарри Михайлович (р. 1946). Живет в Израиле

Яблоков Андрей Евгеньевич (р. 1949). Входил в ТЭИИ  
Яковишин Игорь (р. 1937)  
Якунина Н.  
Ярусскин Игорь Анатольевич (р. 1947)  
Ясеницкий Игорь Михайлович (р. 1951). Входил в ТЭИИ. Живет в Белоруссии