



Народный художник России, действительный член РАХ

ВАСИЛИЙ НЕСТЕРЕНКО



«О России с любовью»

Произведения, созданные за последние 5 лет

Картины из цикла "Рубежи": Камчатка, Приэльбрусье, Якутия, Белое море, Арктика

Цикл произведений "Сирийская земля"

Проекты мозаик Главного храма Вооружённых сил России

15 февраля — 6 марта 2022 года





ПОДПИСКА

НА ЖУРНАЛ «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ

ГАЛЕРЕЯ»

ПО КАТАЛОГУ «УРАЛ-ПРЕСС ОКРУГ»

84112

ОК «ПРЕССА РОССИИ» ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС

88285



УЧРЕДИТЕЛИ Государственная Третьяковская галерея Фонд «Развитие народного творчества «ГРАНИ» Виталий Львович Мащицкий

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ 3.И. Трегулова – председатель Н И Войскунская Т.Л. Карпова В.Л. Мащицкий И.В. Мащицкая П.В. Мащицкий А.И. Рожин Е.Л. Селезнева В.З. Церетели К.Г. Шахназаров М.Э. Эльзессер

FOUNDERS The State Tretyakov Gallery Foundation "GRANY ART-CRYSTAL-BRUT" Mr. Vitaly Machitski

EDITORIAL BOARD Zelfira Tregulova -Chairman Marina Elzesser Tatiana Karpova Irina Machitski Pavel Machitski Vitaly Machitski Alexander Rozhin Yekaterina Selezneva Karen Shakhnazarov Vasily Tsereteli Natella Voiskounski Tatiana Yudenkova

НА ОБЛОЖКЕ / COVER

И.Э. ГРАБАРЬ Мартовский снег. 1904 Холст, масло. 80 × 62 © LIL

Igor GRABAR March Snow, 1904 Oil on canvas. 80 × 62 cm © Tretvakov Gallerv



ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР

В.Л. Мащицкий

Т.В. Юденкова

ИЗДАТЕЛЬ Фонд «ГРАНИ» Учредитель Фонда и Президент И.В. Машицкая Директор Фонда Н.И. Войскунская

ГЛ. РЕДАКТОР А.И. Рожин ГЛ. ХУДОЖНИК Д.Г. Мельник ОТВ. СЕКРЕТАРЬ Н.И. Войскунская

ВЕРСТКА Т.Э. Лапина КОРРЕКТОР Н.В. Трушанова

ПЕРЕВОДЫ Тим О'Коннор, Филипп Паркер, Мария Соловьева, Татьяна Граблевская, Майкл Хьюз, Дэвид Моссоп, Джейн Уоткинс, Татьяна Глазкова, Юлия Тулинова 000 «Априори»

РАЗРАБОТКА САЙТА Татьяна Успенская

GENERAL SPONSOR Vitaly Machitski

PUBLISHER Foundation "GRANY. ART-CRYSTAL-BRUT" Founder and President - Irina Machitski Director - Natella Voiskounski

EDITOR-IN-CHIEF Alexander Rozhin CO-EDITOR Natella Voiskounski CHIEF DESIGNER Dmitry Melnik РЕДАКТОРЫ А.А. Ильина, Т.А. Лыкова EDITORS Anna Ilina, Tatiana Lykova

> LAYOUT Tatiana Lapina PROOFREADER Natalya Trushanova

TRANSLATORS AND EDITORS Tim O'Connor, Philip Parker Maria Solovieva, Tatiana Grablevskaya, Michael Hughes, David Mossop, Jane Watkins, Tatiana Glazkova Yulia Tulinova, APriori Translation Company

WERSITE DESIGNER Tatiana Uspenskaya

ВЫСТАВОЧНАЯ ПАНОРАМА / EXHIBITION OVERVIEW

 $04-29 \rightarrow$

Вера Лагутенкова

Всероссийский молодежный арт-фестиваль «Молодость России» «CXP:стаж//сегодня/завтра»

Vera Lagutenkova

"The Youth of Russia" Russian National Youth Art Festival "Union of Russia's Artists: Probation//Today/Tomorrow"



Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации СМИ ПИ N° ФС77-32787 от 11 августа 2008 г.



GET THE APP

МОБИЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ ЖУРНАЛА «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ» ДЛЯ IOS И ANDROID АДРЕС

Москва, 119021, ул. Тимура Фрунзе, д. 24, помещение 3

24 Timura Frunze St., room 3, Moscow 119021

E-mail: art4cb@gmail.com www.tretyakovgallerymagazine.com

© Журнал «Третьяковская галерея», 2022 © The Tretyakov Gallery Magazine, 2022

Отпечатано в типографии ООО «Буки Веди» www.bukivedi.com

Printed by Buki Vedi, LLC www.bukivedi.com

Тираж 2000 экз. / 2000 copies

ISSN 1729-7621

ВЫСТАВОЧНАЯ ПАНОРАМА / EXHIBITION OVERVIEW

30—41 →

Ольга Стекольщикова Оптимистическая палитра Виктора Глухова

Olga Stekolshchikova The Optimistic Palette of Viktor Glukhov



42—**5**3 →

Александр Рожин Верность призванию

Alexander Rozhin Loyalty to One's Calling



ВЫСТАВОЧНАЯ ПАНОРАМА / EXHIBITION OVERVIEW

54**−**69 →

Нина Циммер

Мерет Оппенгейм «Mon exposition» 22.10.2021 – 13.02.2022 Художественный музей Берна

Nina Zimmer

Meret Oppenheim: Mon Exposition



70—85 →

Каи-Инга Дост

Габриеле Мюнтер и художественный авангард искусства XX века

Kai-Inga Dost

Gabriele Münter Not Just "the Lady Painter of the Dozen"



ВЫСТАВОЧНАЯ ПАНОРАМА / EXHIBITION OVERVIEW

ФОНД «ГРАНИ» ПРЕДСТАВЛЯЕТ / "GRANY" FOUNDATION PRESENTS

86—101 →

Василий Церетели, Мария Доронина

Маркус Люперц Об одной иррациональной авторской ретроспективе в ММОМА

Vasili Tsereteli, Maria Doronina

Markus Lüpertz Notes on an Irrational Retrospective at MMOMA



102—111 →

Софья Чапкина

Реставрация: открытие нового произведения Юрия Пименова

Sofia Chapkina

Restoration: the Discovery of a New Artwork by Yuri Pimenov





Всероссийский молодежный арт-фестиваль «Молодость России»

«СХР:стаж//сегодня/завтра»

Вера Лагутенкова

Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России» (СХР), старейшее и одно из наиболее многочисленных объединений мастеров изобразительного искусства в нашей стране, регулярно проводит молодежные выставки-смотры. Благодаря обширной и разветвленной географии (отделения Союза работают во всех субъектах Российской Федерации) и всесторонней профессиональной экспертизе СХР обладает интеллектуальным ресурсом для выявления и поддержки новых имен, популяризируя в том числе молодое современное отечественное искусство во всех его проявлениях.

В профессиональном сообществе СХР воспринимается как объединение, следующее традициям, уходящим своими корнями к середине XIX века, а также эпохе возникновения передвижничества в России в последней трети XIX века. Однако традиция понимается Союзом не как веками установленный и незыблемый канон, вознесенный на пьедестал академической школы, а как парадигма постоянного обновления художественно-пластического языка искусства в контексте времени. В ее структуре, которая не исключает творческий эксперимент, заложен конструктивный баланс эстетических, этических и профессиональных приоритетов.

Всероссийская выставка «СХР:стаж//сегодня/ завтра» 2021 года прозвучала как один из наиболее заметных проектов Союза, не уступающий по

своим качествам уровню крупных международных выставок и биеннале. Это завершающий этап двухгодичной выставочно-просветительской программы в рамках Всероссийского молодежного арт-фестиваля «Молодость России», проходящего при поддержке Фонда президентских грантов в рамках Национального проекта «Культура» при поддержке Министерства культуры РФ с использованием гранта, предоставленного Общероссийской общественно-государственной организацией «Российский фонд культуры». Итоги предыдущих двух этапов выставки-конкурса «Новое время» и Всероссийской молодежной выставки «Новое время 2.0», также ориентированных на участие молодых художников в возрасте от 18 до 35 лет и показывающих срез отечественного молодого искусства, - экспонировались в 2020 году в залах Союза, в Новой Третьяковке на Крымском валу.

«Новое время», «Новое время 2.0» и «СХР:стаж// сегодня/завтра» заметно отличаются от традиционных периодических молодежных выставок СХР – у них принципиально иная концепция. Главная задача

5

← КАТИКА

Нефть. 2021

Триптих, левая часть

Шерсть, холст, вязание
крючком. 150 × 250

Фрагмент

← КАТИКА

Фрагмент

Фрагмент

Нефть. 2021

Фрагмент

Нефть. 2021

Фрагмент

Маркан Варкан Варкан

Нефть. 2021

← KATIKA
Oil. 2021
Triptych, left part
Wool, canvas, crochet.
150 × 250 cm
Detail

"The Youth of Russia" Russian National Youth Art Festival

"Union of Russia's Artists: Probation//Today/Tomorrow"

Vera Lagutenkova

The Union of Russia's Artists (URA), one of Russia's oldest and largest alliances of visual artists and a Russian national non-profit, regularly holds exhibitions of young artists. Thanks to its expansive geographical reach (the URA has chapters in every Russian region) and pool of experts in every field of art, the URA has the intellectual resources necessary to spot and support new talent, and the Union's efforts to popularise art include promoting young Russian artists exploring a wide range of creative practices.

The professional community considers the URA to be an organisation that carries the torch for the traditions that originated in the mid 19th century and also the in the "Peredvizhniki" ("Wanderers") movement of the last third of the 19th century. However, the URA understands these traditions not as centuries-old canon lifted by the academic school to the top of the hierarchy and never to be challenged, but as a paradigm of continuous reinvention of art idioms in the context of different time periods. The URA is not opposed to artistic experimentation and its structure is based on a constructive balance of aesthetic, ethical and professional priorities.

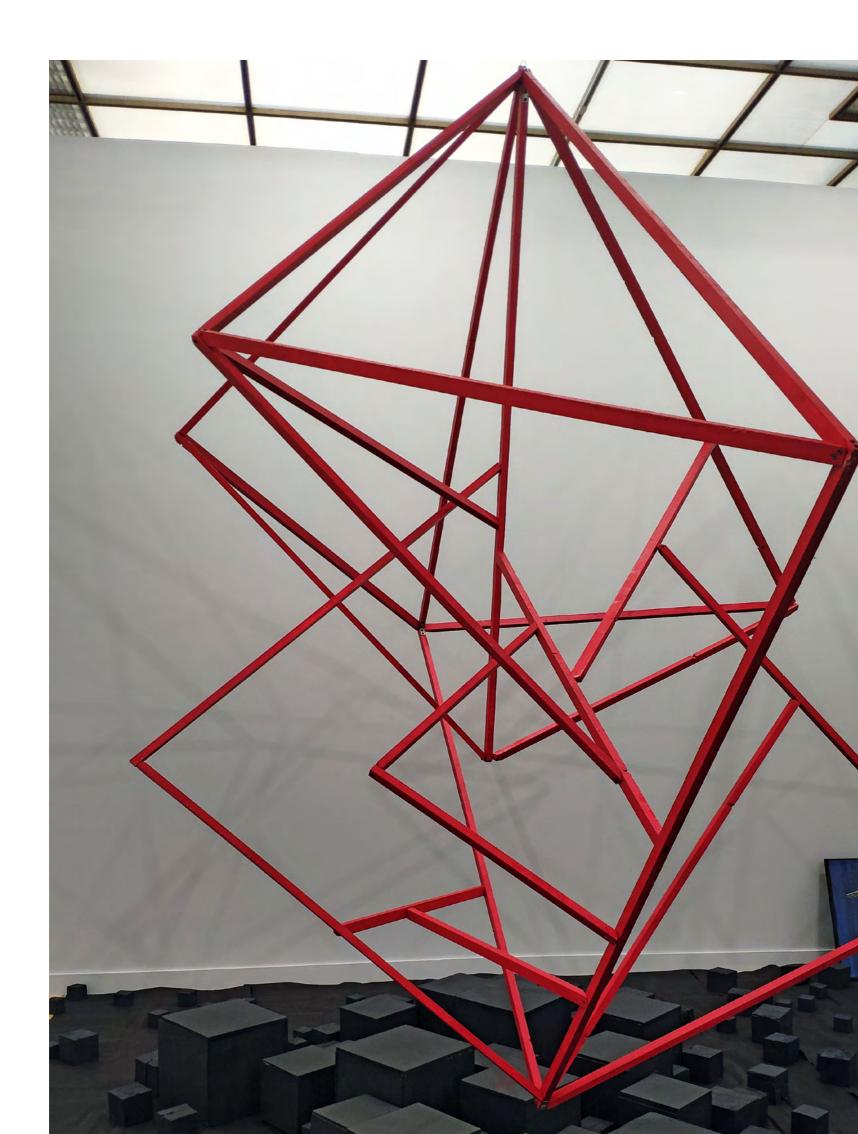
The 2021 Russian national exhibition "URA:Probation//Today/Tomorrow" was one of the URA's most noteworthy projects, on a par with the world's biggest international art shows and biennales. This exhibition rounded off a two-year educational exhibition programme that was part of the Russian national youth art festival "The Youth of Russia": the festival was spon-

sored by the Fund of Presidential Grants under the auspices of the National Culture Project, supported by Russia's Ministry of Culture. Another source of support was a grant from the Russian Culture Fund. In 2020, the URA, at its exhibition space at the New Tretyakov Gallery on Krymsky Val, hosted an exhibition showcasing the best works featured in two previous shows – the exhibition and competition "New Times" and the Russian national show of young artists "New Times 2.0", both of which featured young artists aged 18-35 and highlighted a particular aspect of the artwork produced by young Russian artists.

"New Times", "New Times 2.0" and "URA:Probation//Today/Tomorrow" are unlike the regular traditional shows of young artists organised by the URA –

Елена КОРНЕЕВА → **Элементаль.** 2021 Дерево, инсталляция

Elena KORNEEVA → Elemental. 2021
Wood, installation





Ольга СЕМЧЕНКО **Светлый день.** 2021 Холст, акрил 80 × 60

Ольга СЕМЧЕНКО Я укрою тебя крылом и молитвой. 2021 Холст, темпера 127 × 109

Ксения СОПОВА → **Primavera**. 2021 Холст, масло Olga SEMCHENKO Joyful Day. 2021 Acrylic on canvas 80 × 60 cm

Olga SEMCHENKO
I will Cover You with a Wing
and a Prayer. 2021
Tempera on canvas
127 × 109 cm

Ksenia SOPOVA → **Primavera.** 2021 Oil on canvas

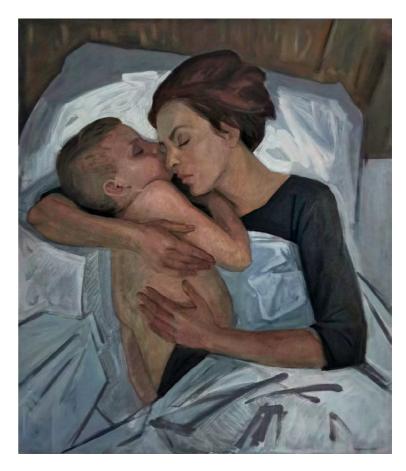
Centre for Artists (in the town of Solnechnogorsk), the Visual Arts Centre Cheluskinskaya (in Moscow Region), and the Baikal Arts Centre (in the city of Irkutsk) were turned into artist residencies offering, on a daily basis, experimental artistic labs, *plein air* sessions, portfolio revues, artist talks, masterclasses, lectures, reading groups, performances, exhibition selection panels, discussions and themed training sessions.

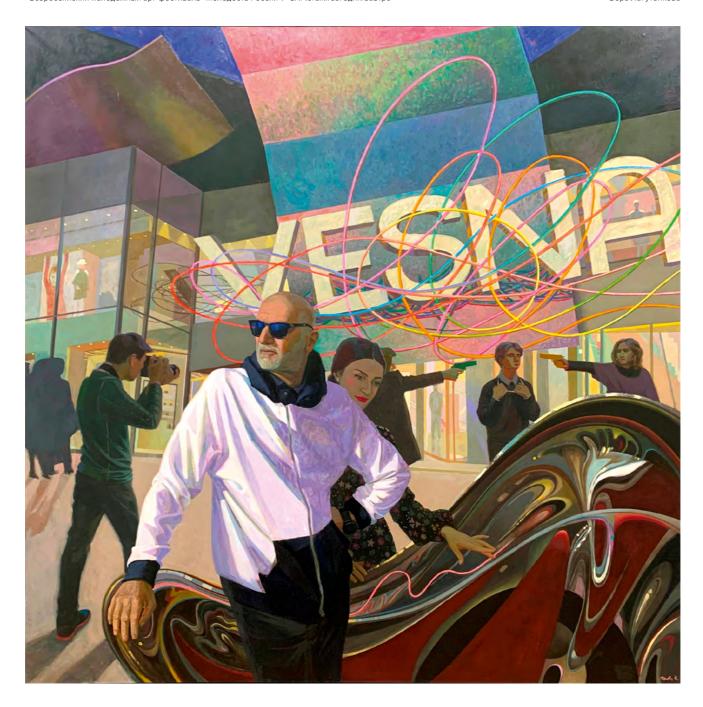
These activities generated a wide variety of artworks in different genres and forms in five key media – painting, drawing, sculpture, applied arts and "new forms" – which provided a comprehensive understanding of present-day youth art.

the concept of these events is cardinally different. The main goal of the Russian youth art festival "The Youth of Russia" is to start a dialogue between classic views on art and "new forms". The show's organisers pursued an ambitious goal - bringing together a variety of forms, practices and trends in contemporary art and, in doing so, promoting a dialogue between practitioners of different aesthetic formats. Until quite recently, proponents of these different creative methods were confrontational towards each other, but, today, this confrontation is being replaced by the necessity of working in cooperation with each other and engaging with the same historical, sociocultural, philosophical and professional problems that all thoughtful modern artists are faced with. That was why the festival was designed as a multi-stage event: an open-call competitive admission, then probation, then the culmination: a large-scale Russian national exhibition.

Within the framework of the project in 2021, the URA administered a one-month program of artistic internships for 100 young artists from all over the country, which took place at various art centres, with experienced artists acting as mentors. During that period. the Kardovsky Arts Centre (in the town of Pereslavl-Zalessky), the Repin Academic Summer House (in the town of Vyshny Volochyok), the Senezh Work and Recreation

8





Всероссийского молодежного арт-фестиваля «Молодость России» - создание диалога между классическим пониманием искусства и «новыми формами». Организаторы ставят перед собой амбициозную задачу: преодолеть разобщенность разного рода направлений, видов и форм современного искусства, а именно: осуществить диалог между представителями различных эстетических платформ. Еще недавнее время взаимного неприятия разномастных методов творческой практики сменяется сегодня необходимостью сообща трудиться в поле единой исторической, социокультурной, философской и ремесленно-профессиональной проблематики, которая стоит перед мыслящими художниками-современниками. Именно для этого и создавалась многочастная структура фестиваля - от open-call-заявок на участие через конкурсный отбор и систему стажировок к итоговой части масштабной Всероссийской выставки.

В рамках проекта в 2021 году в течение месяца СХР проводил единовременно творческие стажировки для 100 молодых художников со всей страны на площадках Домов творчества под руководством опытных наставников. На это время Дом творчества имени Д.Н. Кардовского (город Переславль-Залесский), Академическая дача имени И.Е. Репина (город Вышний Волочек), Дом творчества и отдыха художников «Сенеж» (город Солнечногорск), Дом графики «Челюскинская» (Московская область), Дом творчества «Байкал» (город Иркутск) стали активными арт-резиденциями, где ежедневно проходили экспериментальные творческие лаборатории, пленэры, портфолио-ревю, артист-токи, мастер-классы, лекции, ридинг-группы, перформансы, выставкомы, критические обсуждения и тематические тренинги.

Результат этой работы — широкий спектр различных видов и форм художественного высказывания

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022 9

Борислава ВОРОТИЛО **Время пришло.** 2021 Холст. масло. 93 × 193

10

Borislava VOROTILO **The Time Has Come.** 2021 Oil on canvas. 93 × 193 cm Диана ВАДИМОВА → **Байкал. Хамар-дабан.** 2021 Холст. масло. 80 × 100 Diana VADIMOVA → The Baikal. Khamar-Daban. 2021 Oil on canvas. 80 × 100 cm

In line with the leading current trends of the international arts scene, when preparing this multi-stage project, the URA enlisted young curators and coordinators (A. Grumbina, V. Gorbacheva, A. Guseva, L. Levandovskaya) and exhibition designers (A. Vilches-Nogerol, Vera Lagutenkova) to organise and carry out the internships and the subsequent exhibition of the young artists. This had an impact on the tonality of the pieces on view, on their manner of presentation and on the thematic and architectural dimensions – what is usually called the artistic arrangement of the exhibition spaces – of the show's overall concept.

In keeping with the spirit of the times, when a whirl-wind of news sweeps across the digital space non-stop, even the show's name – "URA: Probation//Today/Tomorrow" – evokes http addresses and the habitual form of the notation of periodicals, with its hierarchy of colons, slashes and hashtags. The period of the young artists' involvement with the URA, and of their artistic internships arranged by the URA, is indeed brief. Young people are working today in order to understand themselves and the times they live in – and anxiously waiting for a new day when they can make new artistic discoveries.

Anticipating the visitors' questions about the show's visual zoning, the team of curators and coordinators

rejected the customary didactic approach in explication on principle. The propaedeutics for the show – an assemblage of texts at the entrance to the exhibition – were in a Q&A format. The composition resembled a chat in a messenger, with questions and answers – a format thoroughly familiar to young people, in whose lives today this form of digital communication is often substituted for face-to-face contact.

The traditional principle of checking off artwork grouped in separate rooms by form and genre was discarded in favour of an arrangement based on nodes of semantic strength, drawing around them special areas of attention to specific themes: "love – loneliness", "urban environment – zones of natural escapism", "living online – the tactile experience of existence", and "memory of ancestors – evidence of the transitoriness of fleeting moments". And all of this was captured in paintings, bronze, stone, chamotte, glass, clay, on paper, in installations, embroidery over *objets trouvés*, video art, and "the artist's books".

The fired, unpainted ceramic letters of Daria lukkanen (Moscow) in her piece "Who Needs This Art" were a key to understanding the exhibition's concept and contemporary views on art in general. This sentence did not feature punctuation: the viewer was given the





по пяти основным направлениям: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, «новые формы», — отвечающий на вопрос, каково молодое искусство сегодня.

Соотносясь с ведущими трендами интернационального арт-комьюнити, при подготовке этого многоэтапного проекта СХР подтвердил тенденцию международной практики — доверять ответственность организации и проведения стажировок и последующей выставки молодого искусства молодым кураторам, координаторам (А. Грумбиной, В. Горбачевой, А. Гусевой, Л. Левандовской) и авторам экспозиции (А. Вильчес-Ногеролу, В. Лагутенковой). Это сказывается и на интонации представленных произведений, и на способе их экспонирования, и на общей концепции выставки в их тематической и архитектурной подаче, в том, что принято понимать как режиссуру художественно-пространственной образности залов.

Даже название «СХР:стаж//сегодня/завтра» апеллирует к ссылкам электронных http-адресов и к привычным обозначениям периодических из-

даний с иерархически соответствующими двоеточиями, слэшами и хештегами, согласуясь с эпохой стремительно меняющихся в электронно-информационном поле новостей. Стаж, как и время творческих стажировок, у молодых художников под крылом СХР действительно невелик. Молодые ребята работают сегодня, чтобы понять себя и свое время, и с искренним нетерпением ждут завтрашнего дня, чтобы совершать новые творческие открытия.

Предваряя зрительские вопросы относительно пластических зон выставки, кураторско-координаторская команда принципиально отказывается от привычной дидактики в экспликации. Пропедевтическая текстовая группа, предваряющая вход в экспозицию, звучит в формате вопросов и ответов. Она выглядит как привычный для молодежи чат в мессенджере с вопросами и ответами, многим на сегодняшний день заменяющий онлайн-присутствием фактор живого общения.

Вместо традиционного принципа считывания локализованных по залам произведений, собранных

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022 **11**

Дарья ЖУЛЕВА Серия «Тишина». 2021 Листы 1, 2, 3 Бумага, пастель, карандаш. 60 × 84 Daria ZHULYOVA **The "Silence" series.** 2021

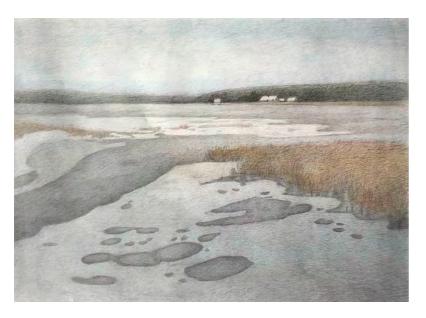
Sheets 1, 2, 3

Pastel, pencil on paper

60 × 84 cm







12

chance to interpret the multiple-choice presentation of an artistic statement.

In his series of paintings "Rostov Contrasts" (Rostov-on-Don, oil on canvas), using nearly movie-like closeups, Aleksander Savelenko unsparingly singled out, amid the mundanity, fragments perceivable as inevitable axioms, with the irony and genuine warmth of an observing philosopher.

The stern, poster-like iconic visages in Yelizaveta Netreba's "Legends of Lake Baikal" swapped places with the viewers, as if inquiring who had the real knowledge of life – rushed contemporary urbanites or these nearly shamanistic sculpted masks of idols.

Kirill Stryukov (Stavropol, "Red Evening, White Snow"; "Taganskaya Subway Station"; oil on canvas), Borislava Vorotilo (Moscow, "The Time Has Come", oil on canvas), Ksenia Sopova (Moscow, "Primavera", oil on canvas), Rena Averina (Krasnoyarsk, "Fluidly" triptych, street art in acrylic), Veronika Akopyan (Moscow, "100% Fur", installation, digital art) and many other featured artists broached issues of self-identification and the choice of vectors to live by in the new, post-industrial, urban frame of reference. And the side-by-side display of works of different formats, executed with different media and techniques, played up the inner conflict of the artist working in the internally contradictory present-day realities, where borders between inner and external selves are blurred.

Many artists engaged with themes of perception of historical contexts and self-adaptation to them through intimate emotions stemming from their personal experiences and family chronicles. Murat Anayev's painting (Moscow, "Kyiiz [felted cloth]", oil on canvas) featured three generations of women carefully rolling up a handmade rug still warm from the women's skilled and patient hands. Julia Mortiis's project "Freedom/Penal Labour" (St. Petersburg, installation, second-hand textiles, mixed media) addressed the difficult question of the status of people whose lives society labels as criminal.

Young people often become an object of criticism — they are faulted for their supposed lack of respect for the elderly and abundance of emotions not backed up by experience; they are reprimanded for their lack of professionalism, the one-sided nature of their statements, the effrontery of their self-expression, their lack of taste. Nonetheless, a careful viewer would see through the ornateness of forms and behold the eternal eschatological questions: behind affected brutality, solid training and behind provocative subjects, a mature wisdom.

The exhibition "URA:Probation//Today/Tomorrow" was an act of artistic self-diagnosis in the here and

Марина ДЕМИДОВА Из серии «Шум листвы». 2021 Листы 1, 2, 3, 4 Цветная ксилография 40×50 Marina DEMIDOVA From the "Leaves Rustle" series. 2021 Sheets 1, 2, 3, 4 Colour xylography. 40 × 50 cm









по отдельным видам искусства, – композиционные смысло-силовые узлы, концентрирующие вокруг себя особые ареалы внимания по темам: «любовь – одиночество», «городская среда – зоны природного эскапизма», «жизнь онлайн – тактильный опыт существования», «память предков – свидетельство стремительности проходящего мгновения». И все эти аспекты воплощены в живописи, бронзе, камне, шамоте, стекле, глине, на бумаге, в инсталляции, вышивке поверх objets trouvés, видеоарте и «книге художника».

Обожженные неокрашенные керамические буквы Дарьи Иукканен (Москва) — «Кому нужно это искусство» — ключ к трактовке выставки и к пониманию современного взгляда на искусство в целом.

В этой сентенции нет знаков препинания — зрителю предоставлена возможность быть интерпретатором поливариантной трактовки художественного высказывания.

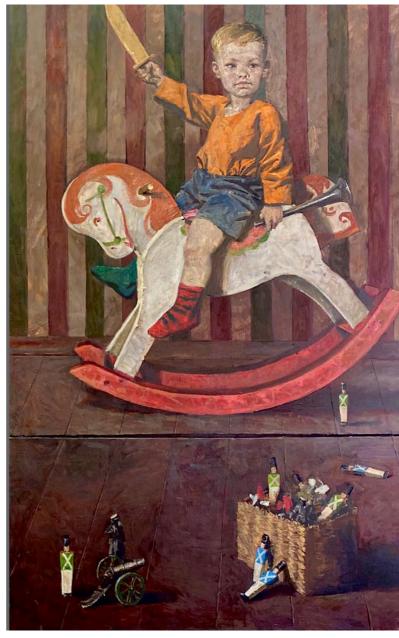
Живописная серия «Ростовские контрасты» Александра Савеленко (Ростов-на-Дону; холст, масло) беспощадно вычленяет из обыденности почти кинематографическим крупным планом фрагменты, воспринимаемые как неизбежная данность, с иронией и искренней теплотой философа-наблюдателя.

Суровые плакатные портреты-лики серии «Легенды Байкала» Елизаветы Нетреба меняются со зрителем местами, будто вопрошая, кто же истинный носитель знания о жизни — торопливые жители

13

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022





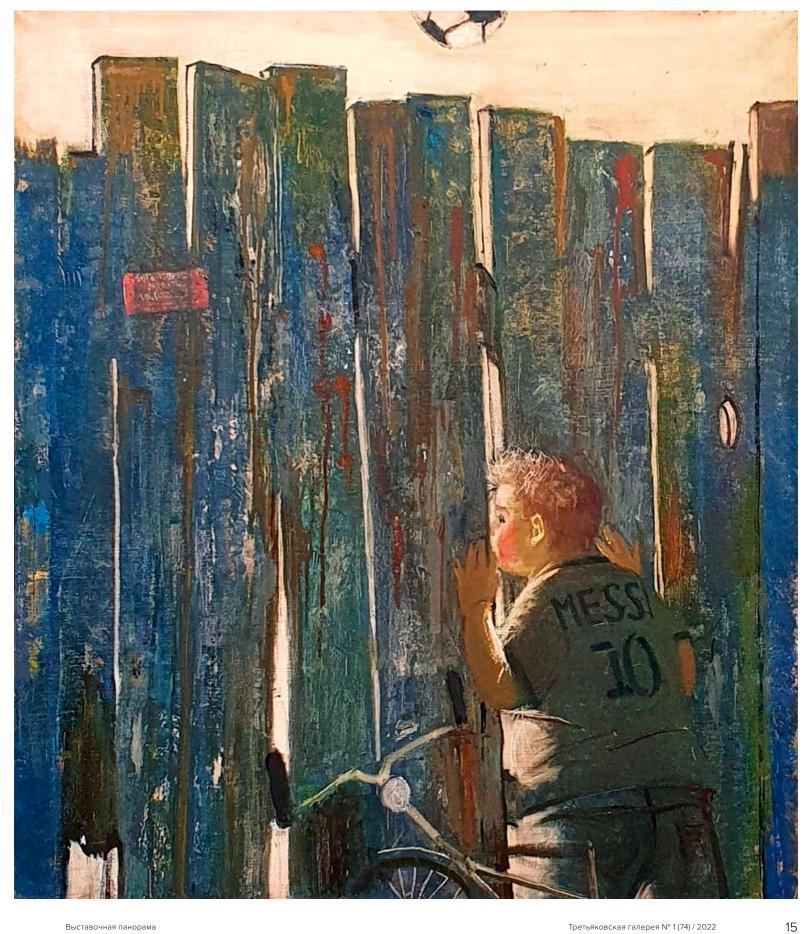
Анна СИНЕЛЬЩИКОВА Под мирным небом. 2021 Да будет бой. 2021 Диптих Холст, масло. 122 × 197 (обе части)

Дарья РУМЯНЦЕВА \rightarrow Тайный болельщик. 2021 Холст, масло. 90 × 80

Anna SINELSHCHIKOVA Under a Peaceful Sky. 2021 Let There Be a Fight. 2021 Dyptich Oil on canvas. 122 × 197 cm (both parts)

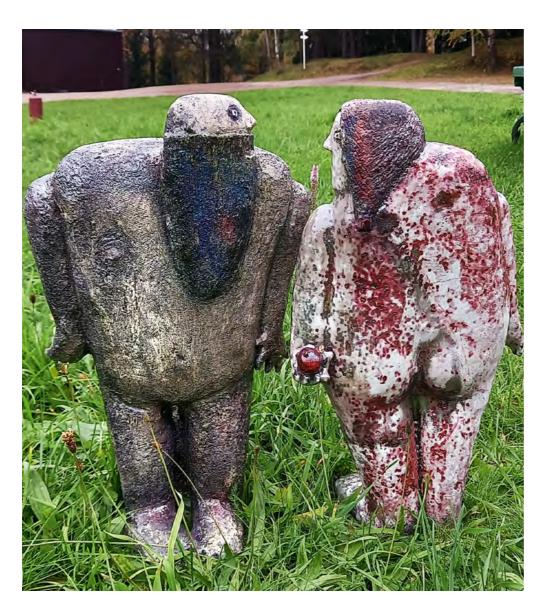
Daria RUMYANTSEVA → **Secret Fan.** 2021
Oil on canvas. 90 × 80 cm

now. The exhibition accommodated a variety of young artists' works, which included large-scale knitted "slaves bursting asunder their chains" (Katika, Moscow, "Oil", crocheted wool and canvas), a piece highlighting a global ecological catastrophe; an exploration of the issue of accepting one's own physicality via integration of visual glitches into painting (Polina Suvorova, Moscow, "Russian Beauty", oil on canvas); classical compositions focused on the sacrament of prayerful intercession in a church (Oleg Ozhogin, Moscow, "Little Flock", oil on canvas); observations of a world perennially in flux but also invariably full of vital force (Veronika Vologzhannikova. Murmansk, "How I Met Your Mother or



Выставочная панорама Третьяковская галерея N° 1 (74) / 2022 Вероника ВОЛОГЖАННИКОВА Как я встретил вашу маму, или одна очень известная история. 2021 Шамот, оксиды, глазури, редукция. 44 × 30 × 37 Veronika
VOLOGZHANNIKOVA
How I Met Your Mother
or One Very Famous Story. 2021
Chamotte, oxides, glazes,
reduction firing.
44 × 30 × 37 cm

Вероника ВОЛОГЖАННИКОВА Как я встретил вашу маму, или одна очень известная история. 2021 Шамот, оксиды, глазури, редукция. Фрагменты Veronika VOLOGZHANNIKOVA How I Met Your Mother or One Very Famous Story. 2021 Chamotte, oxides, glazes, reduction firing. Details







One Very Famous Story", chamotte, reduction by firing; Arina Obukh, St. Petersburg, "Pilgrims", chamotte, glazes; Klim Senev, Stavropol. "Fitness", chamotte, reduction firing, glazes) and many others. Visitors could leaf through the menu of Dasha Purpurnaya's installation "Open Heart Bar" (Veliky Novgorod) and choose from among the cocktails of emotions, which were described in terms of their aftertaste and price tags for broken glassware. For visitors with a preference for graphic art, the exhibition's offerings included drawings full of harsh contrasts by Viktor Poletayev (Irkutsk), as well as the most finely executed pieces of Yelena Mashkarina (St. Petersburg).

A distinctive sign of the times is the prevalence of women among visual artists. They explore all avenues of creativity and this, of course, was reflected in the

16

themes of a large number of their works. Many artists featured at the show addressed themes of love, family life and family values, thanks to which this exhibition had more optimistic, cheerful paintings, sculptures, and graphic pieces than previous events. An original vision distinguished the works of Daria Rumyantseva, Olga Semchenko, Anna Sinelshchikova, Margarita Gornostayeva, Olga Stenyayeva, Anna Lupenticheva and many other artists showcased at the exhibition. Yelena Korneyeva philosophically and visually interpreted "Loneliness" and "Love" (glass, mirror, metal, welding) as two forms of the same reality. In one work, fragments of broken glass were scattered all over the place; in another, they came together to form a shining crown. It was important to the artist that viewers could see themselves reflected in the fragments of glass.

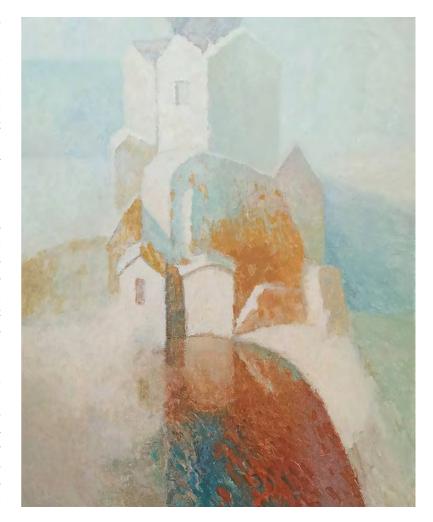
- → Руслан ФАТХИСЛАМОВ Таврический сад. 2021 Из серии «Белые ночи» Цветная автолитография 40 × 40 Летний сад. 2021 Из серии «Белые ночи» Цветная автолитография 40 × 40
- ↓ Ruslan FATKHISLAMOV
 The Tauride Garden. 2021
 From the "White Nights" series
 Colour autolithography
 40 × 40 cm
 The Summer Garden. 2021
 From the "White Nights" series
 Colour autolithography
 40 × 40 cm

Владимир МАКОВЕНКО **Башня из слоновой кости.** 2021 Холст, масло. 100 × 80 Vladimir MAKOVENKO Ivory Tower. 2021 Oil on canvas 100 × 80 cm

современных городов или они, почти шаманские рельефные маски идолов.

Кирилл Стрюков (Ставрополь; «Красный вечер, белый снег»; «Станция "Таганская"»; холст, масло), Борислава Воротило (Москва; «Время пришло»; холст, масло), Ксения Сопова (Москва; «Primavera»; холст, масло), Рена Аверина (Красноярск; триптих «Подвижно»; стрит-арт, акрил), Вероника Акопян (Москва; «100% мех»; инсталляция, digital art) и многие другие экспоненты выставки ставят вопросы самоидентификации, возможных векторов жизни в новой, постиндустриальной, урбанистической системе координат. При этом экспозиционное соседство произведений, принадлежащих разным видам искусства, исполненных с применением разнообразных техник и материалов, усиливает демонстрацию внутреннего конфликта человека-творца, функционирующего в противоречивых условиях современных реалий, в которых трудно определить границы внутреннего и внешнего «Я».

Многие авторы работают с темами восприятия и самоадаптации к историческому контексту через личные переживания, связанные с собственным опытом и летописью семьи. На живописном полотне Мурата Анаева (Москва; «Кийиз»; холст, масло) – женщины трех поколений, они бережно сворачивают свиток тканного вручную ковра, сохранившего тепло умелых и терпеливых женских рук. В проекте «Вольное / каторжное» Юли Мортиис (Санкт-Петербург;







17

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022

Олег ОЖОГИН **Девы.** 2021 Холст, масло. 104 × 171 Oleg OZHOGIN **Maidens.** 2021 Oil on canvas. 104 × 171 cm Мурат АНАЕВ **Кийиз.** 2021 Холст, масло. 115 × 215 Murat ANAYEV **Kyiiz [Felted Cloth].** 2021 Oil on canvas. 115 × 215 cm





18

19

Александр САВЕЛЕНКО Тачки. 2021. Из серии «Ростовские контрасты» Холст, масло. 90 × 80 Aleksander SAVELENKO Buggies. 2021 From the "Rostov Contrasts" series Oil on canvas. 90 × 80 cm Александр САВЕЛЕНКО Опять ремонт. 2021. Из серии «Автолюбители» Холст, масло. 65 × 130 Aleksander SAVELENKO **Maintenance Again.** 2021 From the "Car Enthusiasts" series Oil on canvas. 65 × 130 cm







Анастасия НЕСТЕРОВА **На паромной переправе.** 2021 Холст, масло. 110 × 120

Anastasia NESTEROVA Ferry Crossing. 2021 Oil on canvas. 110 × 120 cm

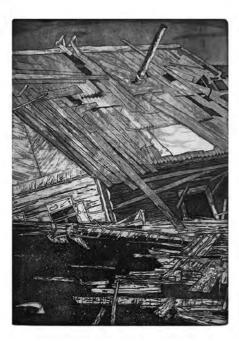
Выставочная панорама Третьяковская галерея N° 1 (74) / 2022



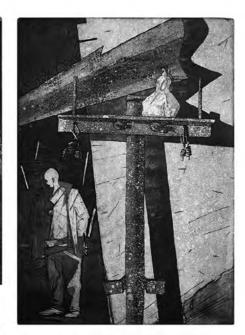


Елена МАШКАРИНА Поле Куликово. 2021 Триптих Гравюра на металле 44 × 29,5; 49,5 × 31,5; 44 × 29,5 Yelena MASHKARINA **The Kulikovo Field.** 2021 Triptych Engraving 44 × 29.5 cm; 49.5 × 31.5 cm; 44 × 29.5 cm

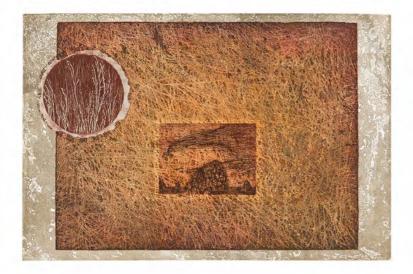
Виктор ПОЛЕТАЕВ Впечатление о лете. 2021 Триптих Крест-акватинта, тр. штрих, резерваж Viktor POLETAYEV **Summer Impression.** 2021 Triptych Cross aquatint, stroke, reservage Дарья ИУККАНЕН → **Ребус.** 2021 Шамот, аногбы, костровой обжиг Daria IUKKANEN → **Puzzle.** 2021 Chamotte, engobe coating, fire baking







20



инсталляция, найденный текстиль, смешанная техника) поднимается непростой вопрос о статусе людей, чья жизнь в глазах общества несет на себе клеймо преступника.

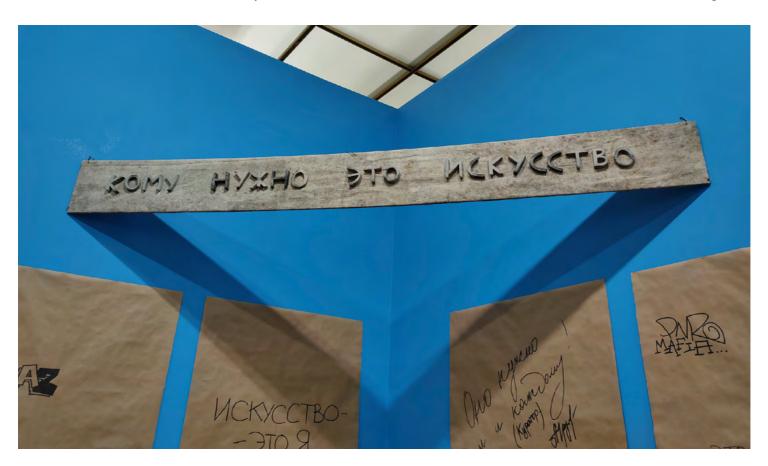
Молодежь нередко упрекают: ей вменяется недостаточное почтение к старшим, избыток неподкрепленных опытом эмоций; ее укоряют в отсутствии профессионализма, в односторонности высказываний, дерзости самовыражения, отсутствии вкуса. Тем не менее внимательный зритель увидит за вычурностью форм извечные эсхатологические вопросы, за нарочитой брутальностью материала – добротную школу, а за провокационностью сюжета – недетскую мудрость.

Выставка «СХР:стаж//сегодня/завтра» – творческая самодиагностика осознания себя в текущий

момент времени, то есть здесь и сейчас. В экспозиции нашлось место разным проявлениям искусства молодежи: и крупномасштабным вязаным «рабам, рвущим путы» (Катика; Москва; «Нефть»; шерсть, холст, вязание крючком), раскрывающим экологическую трагедию мирового масштаба; и вопросам принятия собственной телесности через интеграцию глитча (помех в изображении) в живописные медиа (Полина Суровова; Москва; «Russian beauty»; холст, масло); и классическим полотнам, посвященным таинству предстояния в храме (Олег Ожогин; Москва; «Малое стадо»; холст, масло); и наблюдению за вечно меняющимся, но неизменным в своей витальности миром (Вероника Вологжанникова; Мурманск; «Как я встретил вашу маму, или одна очень известная история»; шамот, редукция; Арина Обух; Санкт-Петербург; «Пилигримы»; шамот, глазури; Клим Сенев; Ставрополь; «Фитнес»; шамот, редукция, глазури), и многому другому. Можно полистать меню в инсталляции Даши Пурпурной (Великий Новгород) «Бар у открытого сердца» и выбрать в нем понравившиеся коктейли-эмоции с описанием их послевкусия и ценой за бой посуды. Перед любителями графики предстанут наполненные суровыми контрастами листы Виктора Полетаева (Иркутск), а также тончайшие по технике работы Елены Машкариной (Санкт-Петербург).



Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022 21



Дарья ИУККАНЕН Кому нужно это искусство. 2021 Шамот, ямный обжиг, найденный объект

22

Daria IUKKANEN **Who Needs This Art.** 2021 Chamotte, pit firing, found object Дарья ПУРПУРНАЯ **Место ожидания мотивации.** 2021

Daria PURPURNAYA Incentive Expectation Spot. 2021





Арина ОБУХ Пилигримы. 2021 Декоративное панно Триптих Шамот, глазури. 48 × 100 Arina OBUKH
Pilgrims. 2021
Decorative panel
Triptych
Chamotte, glaze. 48 × 100 cm

Дарья ПУРПУРНАЯ Бар у открытого сердца. 2021 Инсталляция Смешанная техника Daria PURPURNAYA Open Heart Bar. 2021 Installation Mixed media





Выставочная панорама Третьяковская галерея N° 1 (74) / 2022 23

Кирилл СТРЮКОВ **Станция «Таганская».** 2021 Холст, масло, акрил 110 × 135 Kirill STRYUKOV Taganskaya Subway Station. 2021 Oil, acrylic on canvas 110 × 135 cm Кирилл СТРЮКОВ Метро «Перово». Полночь. 2021 Холст, масло, акрил 110 × 135 Kirill STRYUKOV Perovo Subway Station. Midnight. 2021 Oil, acrylic on canvas 110 × 135 cm





НИКОЛАЙ МОРГУНОВ **Лошадка**. 2021 Из серии «Детская игровая площадка» Цветная автолитография 43 × 48 Nikolai MORGUNOV Toy Horse. 2021 From the series "Children's Playground" Colour autolithography 43 × 48 cm



Painting has updated its palette, focusing predominantly on delicate translucent tones, and using colours in conjunction with meticulously wrought forms. Large-scale thematic, subject-oriented compositions were replaced with small-scale series focused on the nuances of the everyday routines of apartment dwellers — the so-called small pleasures of life. The exhibition became not so much a reflection of an era as a kaleidoscope of non-accidental accidents.

The backstage section, on a separate wall of the exhibition space, featured behind-the-scenes correspondence of the artists groups during their internships. The messages were presented in the form of screenshots: in their letters, the young artists shared their plans, settled professional disputes and simply exchanged daily news. The printouts of the in-group correspondence formed what might be called a collective artistic diary, bringing to the mind Akhmatova's line about secrets of the trade: "If you could know what gibberish empowers / The verse that grows, from all abashment freed." 1

Perhaps one of the most common misperceptions is the view, held by many

Translated by Evgenia Sarkisyants, https://ruverses.com/ anna-akhmatova/i-have-no-usefor-regimental-odes/4881/ Полина СУРОВОВА Russian Beauty Russian Beauty 1 Russian Beauty 5 2021 Холст, масло 40 × 50 (каждая часть) Polina SUROVOVA Russian Beauty Russian Beauty 1 Russian Beauty 5 2021 Oil on canvas 40 × 50 cm (each part)

Отличительный знак времени – преобладание в изобразительном искусстве женщин; они проявляют себя во всех областях творческой практики, и это, конечно же, сказывается на тематике большого числа произведений. Многие авторы обращаются к темам любви, дома, семейных ценностей, что добавляет, по сравнению со многими предыдущими молодежными выставками, оптимистичных, радостных полотен, скульптур, графических листов. Самобытным видением отличаются на выставке работы Дарьи Румянцевой, Ольги Семченко, Анны Синельщиковой, Маргариты Горностаевой, Ольги Стеняевой, Анны Лупентичевой и многих других авторов. Елена Корнеева философски и пластически трактует «Одиночество» и «Любовь» (стекло, зеркало, металл, сварка) как две формы одного и того же явления: битое стекло в одном случае разлетается на разрозненные элементы, а в другом - собирается в сверкающий венец. Важным для художника аспектом является то, что на осколках зритель может увидеть свое отражение.

Живопись обновляет красочную палитру, ориентируясь преимущественно на деликатную лессировочную тональность и использование открытых цветов вкупе со скрупулезной проработкой формы. Масштабные сюжетно-тематические картины уступают место камерным по формату сериям, посвященным нюансам каждодневного квартирного быта – так называемым маленьким радостям жизни. Выставка приобретает значение не столько зеркала эпохи, сколько калейдоскопа неслучайных случайностей.

Зона бэкстейджа на отдельной стене выставочной экспозиции — закулисная переписка творческих групп во время их стажировки, распечатанная со скриншотов, в ней молодые художники делились своими творческими планами, разрешали профессиональные споры и просто обменивались ежедневными новостями. Распечатанные листы общей переписки помогают создать у зрителя образ своеобразного коллективного творческого дневника, вызывая в памяти ахматовские строки о тайнах ремесла: «Когда б вы знали, из какого сора...».

Пожалуй, одним из наиболее распространенных заблуждений является бытующее в культурной среде мнение, будто у молодого современного







25

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022

Анастасия СИЛЬЯНОВА **Они там были.** 2021 Инсталляция

Anastasia SILYANOVA **They Were There.** 2021 Installation Анастасия СИЛЬЯНОВА **Они там были.** 2021 Фрагмент инсталляции

Anastasia SILYANOVA **They Were There.** 2021 Detail of installation







in artistic communities, that young Russian art has no individuality. Only an incurious mind can think that. But the issues inherent in the relations between "fathers and sons" are still pertinent, and it will be only after some time that the works on display will be fully appreciated.

After every turn of the tide of history, the art of the young is faced with the dichotomy between "training and individuality". Will I be noticed if I continue doing something that has been done for decades and centuries before I was born? And if I master the professional skills better than anyone, will my name become known? What should an artist do to become popular?

Participants in the show and visitors left their comments in the feedback book: "Well, and so what? Who won in this battle of so-called 'modern classical art' and so-called 'new art': the realists or the one-hit wonders?" Time will tell...

КАТИКА \rightarrow **Нефть.** 2021 Триптих Шерсть, холст, вязание крючком. 150 × 250

Oil. 2021 Triptych Wool, canvas, crochet. 150 × 250 cm

KATIKA

Юля МОРТИИС \rightarrow Проигравший. 2021 Найденный текстиль, вышивка. 30 × 30

Julia MORTIIS → Loser. 2021
Found textile, embroidery. 30 × 30 cm

26



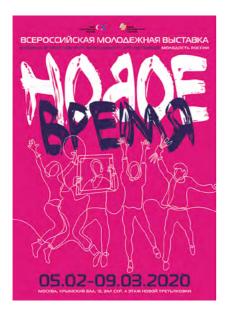
отечественного искусства нет своего лица. Так может показаться лишь невнимательному зрителю. Тем не менее вопросы «отцов и детей» по-прежнему актуальны, и по достоинству оценить значимость представленных произведений удастся лишь с исторического расстояния.

В каждую новую эпоху молодое искусство стоит перед дихотомией «школа — индивидуальность». Заметят ли меня, если я буду делать то же, что и десятки, сотни лет до моего появления на свет? А если я выучусь профессиональной технике лучше всех, мое имя станет известным? Что нужно сделать, чтобы стать востребованным художником?

В книге отзывов участники выставки и зрители оставили свои комментарии: «Ну и...? Кто? Кто же победил в этой битве так называемого "современного классического искусства" и так называемого "нового", реалисты или сиюминутные?» Время покажет...



Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022 27







Афиша Всероссийской молодежной выставки «Новое время», состоявшейся 05.02–09.03.2020 в Москве, в Новой Третьяковке

Billboard of the Russian National Youth Exhibition "New Times" held at the New Tretyakov Gallery in Moscow from February 5 to March 9, 2020 Афиша Всероссийской молодежной выставки «Новое время 2.0», состоявшейся 29.10–29.11.2020 в Москве, в Новой Третьяковке

Billboard of the Russian National Youth Exhibition "New Times 2.0" held at the New Tretyakov Gallery in Moscow from October 29 to November 29, 2020 Афиша выставки «СХР:стаж//сегодня/завтра», состоявшейся 05.11.05—05.12.2021 в Москве, в Новой Третьяковке

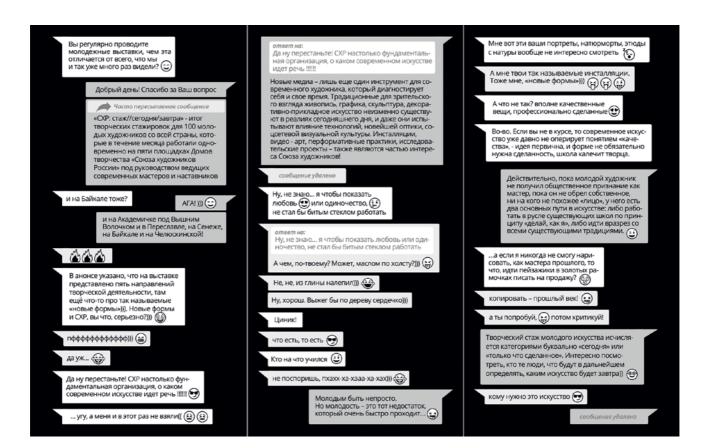
Billboard of the exhibition "URA:Probation//
Today/Tomorrow" held at the New Tretyakov Gallery
in Moscow from November 5 to December 5, 2021

Выставка «СХР:стаж//сегодня/завтра», → состоявшаяся 05.11.05–05.12.2021 в Москве, в Новой Третьяковке. Фотографии залов

Exhibition "URA:Probation//Today/Tomorrow" → held at the New Tretyakov Gallery in Moscow from November 5 to December 5, 2021 Photographs of exhibition halls

Зона бэкстейджа на выставке «СХР:стаж// сегодня/завтра». Панель 3000 × 2000

Backstage zone at the exhibition "URA:Probation//Today/Tomorrow". Panel 3,000 × 2,000 cm

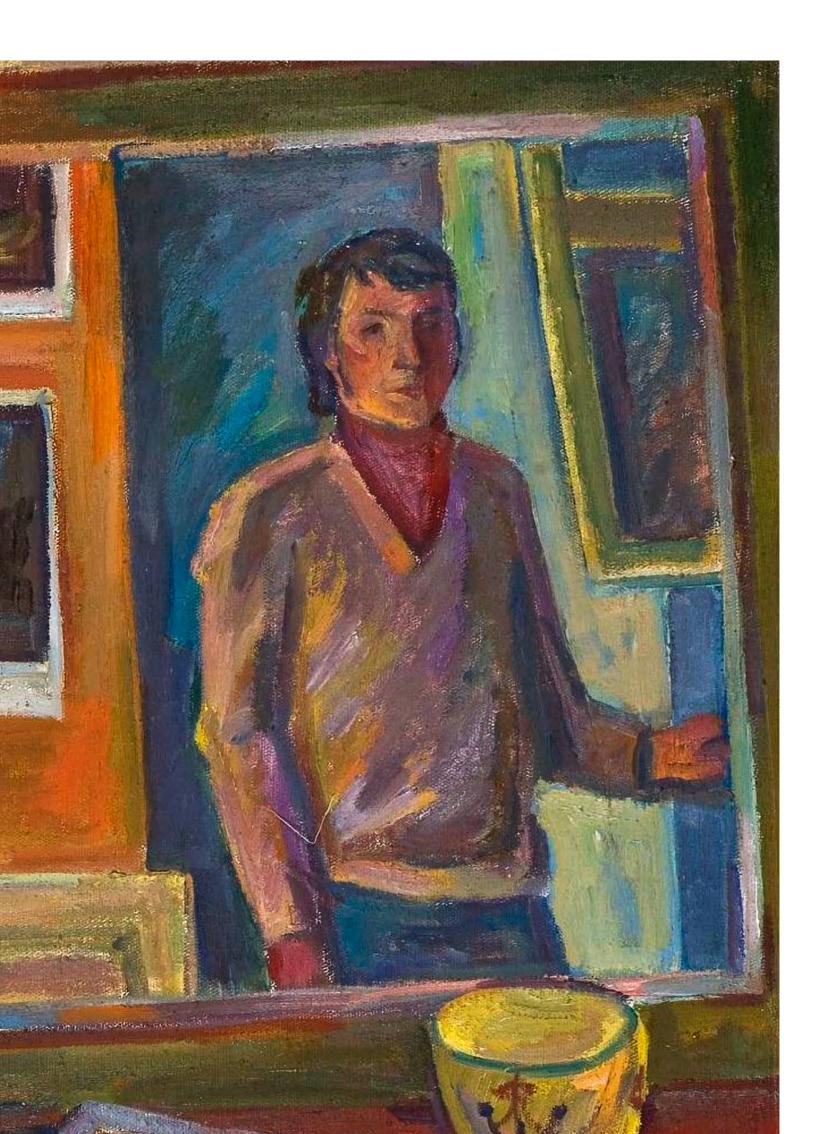








Выставочная панорама Третьяковская галерея N° 1 (74) / 2022 29



Оптимистическая палитра Виктора Глухова

Ольга Стекольщикова

Государственная Третьяковская галерея представила расширенную экспозицию живописи народного художника Российской Федерации Виктора Александровича Глухова (род. 1946). Он много лет возглавляет Московский Союз художников, входит в состав президиума Российской академии художеств. Являясь одним из близких друзей Третьяковской галереи, Виктор Глухов неоднократно способствовал успешной реализации ее проектов, оказывая всестороннюю помощь и поддержку порой в трудноразрешимых ситуациях.

Творчество художника очень личностное по своему характеру, во многом автобиографичное, далекое от внешней патетики, суеты и драматизма сегодняшнего бытия, хотя и отражает реалии современной действительности. Дом-мастерская Виктора Глухова находится в маленьком подмосковном городе Сходне, где он живет и работает уже много лет и куда неизменно возвращается из шумной столицы. Он отдает предпочтение портретам близких людей, пейзажам ставшей родной Сходни, натюрмортам, составленным из окружающих его предметов. Сохраняет он приверженность и избранным темам, одна из которых — тема детства — заняла ведущее место в его творчестве на протяжении последних пяти лет и частично представлена в Третьяковской галерее.

Открывают расширенную экспозицию Виктора Глухова две работы из собрания ГТГ – «Автопортрет. Зеркало» (1985) и «Зима на Сходне» (2009). Автопортрет – самая ранняя из представленных работ, в ней уже проявились особые черты пластического

языка художника: внимание к сложному, многоплановому построению пространства, интерес к колористическим поискам, любовь к натюрморту. «Зима на Сходне», как и многие другие пейзажи мастера, свидетельство плодотворности многолетнего слияния души художника с местом жизни и творчества, когда открывается genius loci (лат. «гений места»), что ложится в основу и новых художественных откровений.

Большую часть экспозиции заняли произведения детского цикла. Формальным поводом для его создания стал указ Президента РФ об объявлении в нашей стране Десятилетия детства в 2018-2027 годах. Московский Союз художников, возглавляемый Виктором Глуховым, откликнулся на это событие серией выставок, связанных с темой детства, которые прошли в Москве и продолжаются в региональных выставочных залах. Детская тема прочно вошла в творчество самого мастера и не оставляет его по сей день. По словам художника, для него важно показать, каким светлым, радостным, наполненным игрушками должен быть мир детства. И таким непохожим на те трудные послевоенные годы, которые пришлись на детство самого Виктора, когда принесенное отцом яблоко было лучшим подарком.

31

← Автопортрет. Зеркало. 1985
 Холст, масло. 85 × 120
 ГТГ
 Фрагмент

← Self-Portrait. Mirror. 1985 Oil on canvas. 85 × 120 cm Tretyakov Gallery, Moscow

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022

The Optimistic Palette of Viktor Glukhov

Olga Stekolshchikova

The Tretyakov Gallery is proud to present an expanded exhibition of paintings by Viktor Glukhov, People's Artist of the Russian Federation (b. 1946), long-time head of the Moscow Union of Artists and a member of the Presidium of the Russian Academy of Arts. Glukhov has always been a good friend to the Tretyakov Gallery and has helped with the successful development of its programmes on many occasions, lending a helping hand and support in sometimes complex situations.

The artist's work is very personal and, in many ways, even autobiographical. It is far from the external pathos, commotion and drama of the modern world, although it does reflect the realities of contemporary life. The home-studio in which Glukhov has lived and worked for many years and in which he constantly seeks refuge from the bustling capital is located in the small town of Skhodnya, not far from Moscow. Most of all, he prefers to paint portraits of those close to him, landscapes of Skhodnya, his adopted hometown, and still lifes of the objects that surround him. He is loyal to these chosen themes, one of which – the theme of childhood – has occupied the leading place in his *oeuvre* over the last five years and has been partially exhibited at the Tretyakov Gallery.

Glukhov's extended exhibition is opened by two works from the Tretyakov Gallery: "Self-portrait. Mirror" (1985) and "Winter in Skhodnya" (2009). The self-portrait is the earliest work included in the exhibition and, in it, we can already see the special characteristics of the artist's figurative language: attention to the complex, multidimensional structure of space, an interest in colouristic experimentation and a love of still lifes. "Winter in Skhodnya", like many of Glukhov's other landscapes, demonstrates the fruitful blending of the artist's soul with the place in which he lives and works, revealing a *genius loci*

32

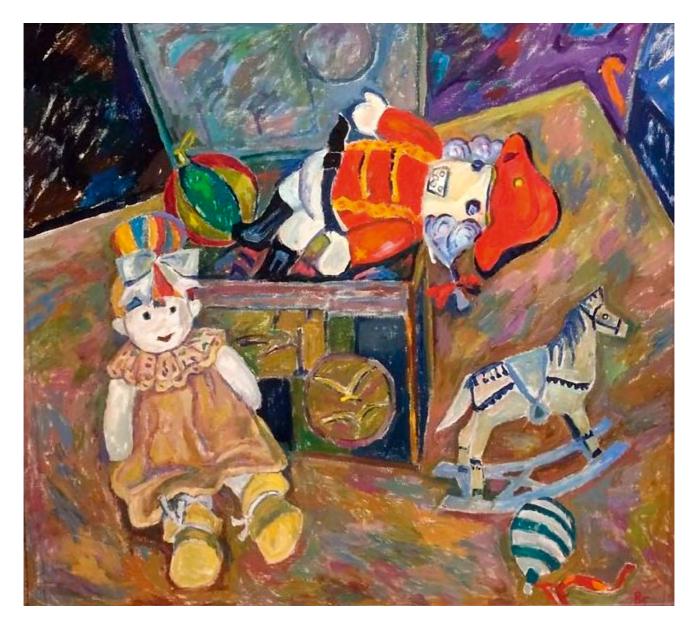
(lat. "genius of place") which in turn forms the basis for new artistic discoveries.

The majority of the exhibition is given over to pieces from his childhood cycle, the formal reason for this being the President's declaration of the Decade of Childhood in our country from 2018 to 2027. The Moscow Union of Artists, led by Glukhov, responded to this event with a series of exhibitions around the theme of childhood, which were held in Moscow and are currently continuing in regional exhibition spaces. The theme of childhood has been firmly incorporated in the master's work and remains a crucial feature of it to this day. According to the artist himself, it is important for him to show how bright, joyful and filled with toys the world of childhood should be - so different from the difficult postwar years in which Viktor's own childhood passed, when the best present he could receive was an apple brought by his father.

Initially, Glukhov's childhood cycle was comprised of depictions of his grandson, Makar, and children of the artist's friends and acquaintances, but, with time, it developed until it became a generalised reflection of a world that is close to us all, understandable and remembered. In his art, Glukhov embodies adults' memories of the past – memories of childhood dreams and hopes for the future, of beloved holidays and toys. It is no coincidence



The Optimistic Palette of Viktor Glukhov Olga Stekolshchikova



that he has tackled, more than once, the theme of New Year and the image of the Nutcracker.

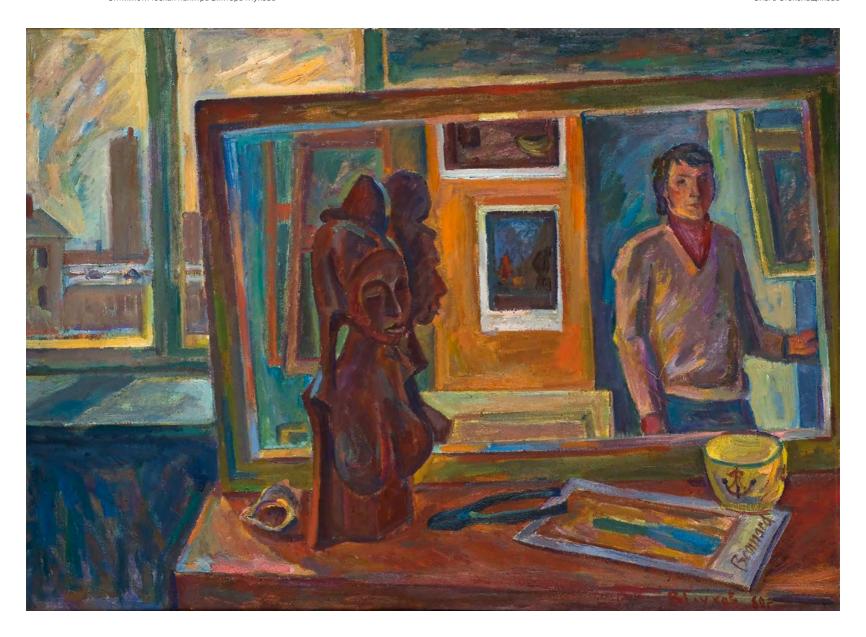
The genres represented in the artist's works on childhood are very diverse. Most are portraits. In his sketches of children's heads, you can feel their delicacy and softness, purity and defencelessness, their sometimes dolllike beauty and, at the same time, the vulnerability and fragility of a child's world ("Nika", 2021). His large-format portraits in an indoor setting ("New Year Approaches", 2020; "I Love my Little Horse", 2018) strike one with their decorativeness and monumentality. The artist leaves behind the chamber elements that are characteristic of classic infant portraits and creates a modern painting, filled with bold experiments in colour and compositional space within the bounds of figurative painting. His depictions of children often develop into ceremonial, representative portraits. An example of this is "The Little Red Flower" (2021), in which the intensified colour of the background, reminiscent of enlarged patterns of coloured glass like those found in a child's kaleidoscope, acts as support for the little girl's bright costume and, of course, her luxurious satin ribbons. This open decorativeness serves as yet another reminder of the wonderful fusion

34

that has taken place in Russian graphic art of the distinctive elements of Eastern and Western cultures.

Glukhov has his own manner of conveying a child's image. He not only uses large-sized canvases, but also enlarges the figures themselves, putting them in the foreground, as close to the viewer as possible. As a consequence, Glukhov's childhood images garner a certain monumentality, significance and unmistakeable recognisability.

Glukhov also explores the theme of childhood in his many still lifes, which form a constituent part of his portraits of children, as well as being independent works of art. They are filled with simple objects such as uncomplicated childhood toys, often acquired at the flea market in Skhodnya. A rag doll and the Nutcracker, painted toy soldiers and wooden horses, all kinds of balls and Christmas-tree decorations, music boxes and books, musical instruments and coloured fabrics all shift from one painting to another, acquiring a new emotional colouring each time. The artist creates a calculated compositional structure from the combination of these various objects and their relations in terms of space and colour. They are imbued with expressiveness and dynamism by the complex



Первоначально произведения детского цикла Виктора Глухова – изображения внука Макара, детей знакомых и друзей художника; но постепенно эти работы стали обобщающим отражением мира, который близок, понятен и памятен каждому. Виктор воплотил в живописи воспоминания взрослых о прошлом: о детских мечтах и надеждах на будущее, о любимых праздниках и игрушках. Недаром он неоднократно обращается к теме Нового года и образу Щелкунчика.

Работы художника, посвященные детству, разнообразны по жанру. Это прежде всего портреты. В этюдах детских головок ощущаются хрупкость и нежность, чистота и беззащитность, порой их кукольная красота и в то же время ранимость и уязвимость мира ребенка («Ника», 2021). Крупноформатные портретные композиции в интерьере («Скоро Новый год», 2020; «Я люблю свою лошадку», 2018) поражают своей декоративностью и монументаль-

ностью. В них художник выходит за рамки камерности, характерной для классического детского портрета, и создает современную картину, наполненную смелыми экспериментами с цветом и композиционным пространством в границах фигуративности. Его изображения детей нередко перерастают в парадные, репрезентативные портреты. Примером может служить картина «Аленький цветочек» (2021), где интенсифицированный цвет фона, напоминающего укрупненные узоры цветных стеклышек в детском калейдоскопе, служит поддержкой для яркого наряда девочки и, конечно же, ее роскошных атласных бантов. Такая открытая декоративность свидетельствует в очередной раз об удивительном сплаве в русском изобразительном искусстве своеобразия культур Востока и Запада.

У Виктора Глухова своя манера подачи образа ребенка. Он не только использует холсты больших размеров, но и укрупняет сами фигуры, выносит их

35

[←] **Игрушки.** 2021 Холст, масло. 110 × 120

[←] **Toys.** 2021 Oil on canvas. 110 × 120 cm

[↑] **Автопортрет. Зеркало.** 1985 Холст, масло. 85 × 120 ГТГ

[↑] Self-Portrait. Mirror. 1985 Oil on canvas. 85 × 120 cm Tretyakov Gallery, Moscow



perspectives adopted within the spatial construct and the use of different points of view simultaneously – from above and from the side.

The main characteristic feature of the artist's creativity and the works within his childhood cycle is his fixed interest in exploring colour. It is the variety of colour, its accentuated sonority and fanciful harmony, that comprises the lynchpin and basis of the artist's *oeuvre*. The wealth of dynamic and scintillating colour tones and gra-

dations that flow from one object to another create a unified luminous setting. The nine canvases of Viktor Glukhov that are presented in the collection of the Tretyakov Gallery, among works of late-20th-century art, are distinguished by their vivid, open colours, filled with a sense of expectation for the New Year celebrations, and charged with joyful emotions and festive feelings. At first, they might seem unexpected counterparts to the art of the generation of the 1960s, which is exhibited in the neigh-

37

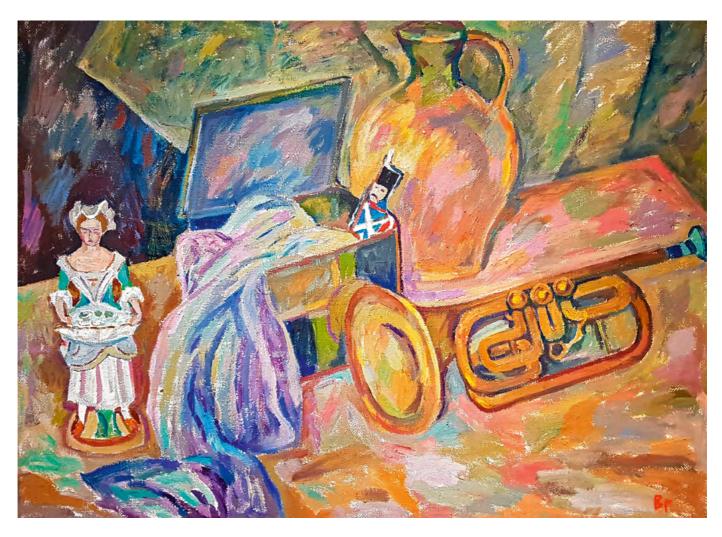
Ника. 2021 Картон, масло. 74 × 60

↓ Вспоминая сказки Андерсена. 2020 Холст, масло. 70 × 105 **Nika.** 2021 Oil on cardboard. 74 × 60 cm

на передний план, максимально приближая к зрителю. В результате детские образы Виктора Глухова приобретают монументальность, значительность и безусловную узнаваемость.

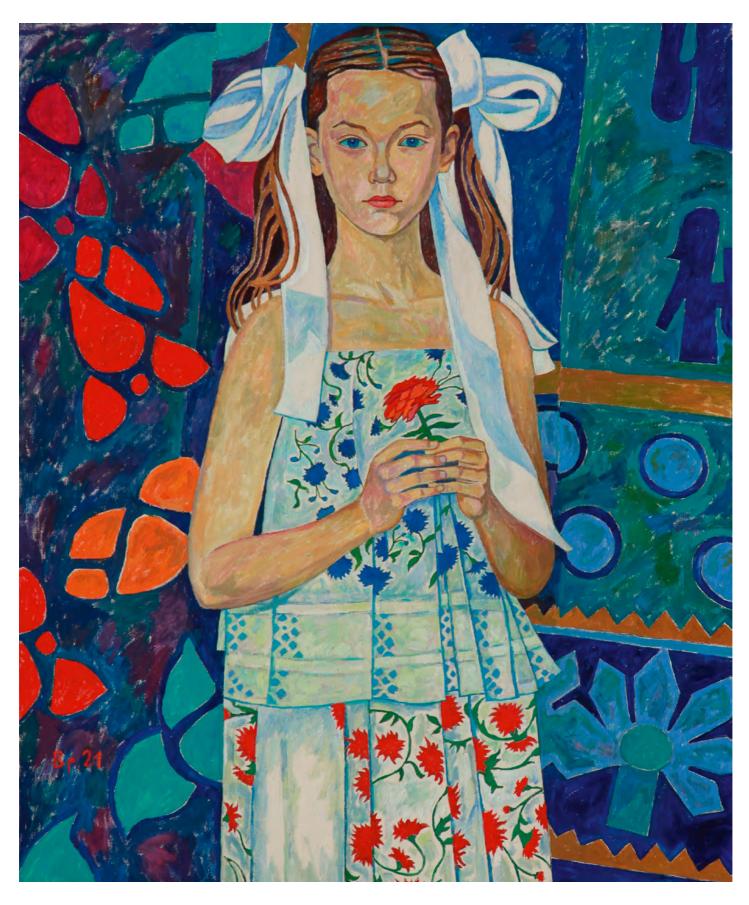
Тема детства раскрывается Виктором Глуховым в многочисленных натюрмортах, ставших как составной частью детских портретов, так и самостоятельными произведениями. Они наполнены простыми предметами, незамысловатыми детскими игрушками, зачастую приобретенными на блошином рынке Сходни. Тряпичная кукла и Щелкунчик, раскрашенные фигурки игрушечных солдатиков и деревянных лошадок, всевозможные мячики и елочные новогодние украшения, шкатулки и книги, музыкальные инструменты и цветные ткани перемещаются из одной работы в другую, каждый раз приобретая новую эмоциональную окраску. Из сочетания множества разнообразных предметов, их пространственного и цветового соотношения





The Optimistic Palette of Viktor Glukhov

Olga Stekolshchikova





Выставочная панорама

The Optimistic Palette of Viktor Glukhov Olga Stekolshchikova



bouring halls with its severe "truth of life", its restrained colouring and vividly expressed social and ethical orientation. Glukhov was personally acquainted with many of those artists and they exerted an important influence on his creative path. Notional, compositional and colouristic intersections between the works of artists of different generations are also obvious: an invisible dialogue arises between artistic images that are semantically close and all of their own time, refracted via individual creative journeys, visions and interpretations.

Such an interchange is experienced between the two portraits of children depicted astride toy horses: one, by Tahir Salahov, is a portrait of the artist's daughter ("Aidan", 1967, Tretyakov Gallery) and the other, by Viktor Glukhov, is a portrait of his grandson ("I Love my Little Horse"). For all their similarity in terms of spatial composition and the expressed monumentality of these two pieces, the unique features of each approach are also apparent: the extreme economy of Salahov's almost monochromatic

40

image, and the open decorativeness and wealth of detail in that of Glukhov.

If we turn to the works of Pavel Nikonov and Nikolai Andronov, "Geologists" (1962) and "Rafters" (1960-1961, both at the Tretyakov Gallery), which are executed in a pathos-filled manner, with an emphasis on hyperbole and the coarse, brutal nature of the subjects, and compare them with those of Viktor Glukhov, one notices the different emotional intonations of lyrical content revealed by the latter, intonations which lead the viewer's gaze away from social acuteness towards a more buoyant view of reality.

Leaving behind the problematic and openly social engagement, even dramatism, which is apparent in the paintings of the generation of the 1960s, Glukhov lends his works an optimistic, life-affirming character that reflects the main creative principle of the artist: "To see the miracle and beauty of life in simple and even banal things is one of the artist's most important tasks."

41

Холст, масло, 200 × 200

- ↓ Виктор Глухов Фотография
- ↓ Viktor Glukhov Photograph

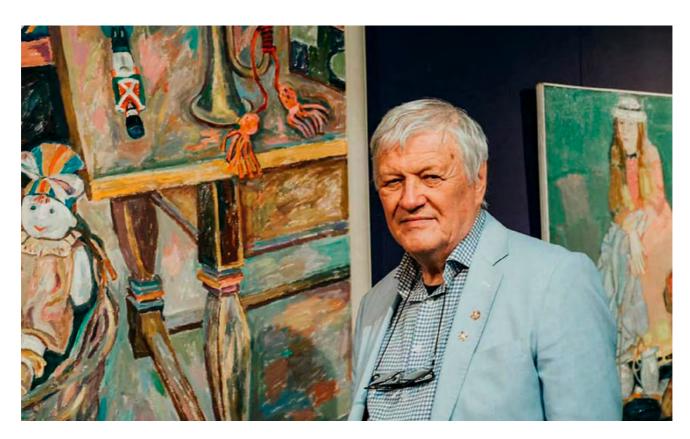
художник создает замысловатые композиционные структуры. Выразительность и динамичность им придают сложные ракурсы пространственных построений.

Главное же, что характеризует творчество художника и работы его детского цикла, – это пристальный интерес к колористическим исканиям. Разнообразие цвета, его акцентированная звонкость и затейливые созвучия составляют основу, стержень работ живописца. Изобилие мерцающих и динамичных цветовых оттенков и градаций, переходящих с одного предмета на другой, создает единую светоносную среду. Девять полотен Виктора Глухова, представленных в экспозиции Третьяковской галереи, где экспонируется искусство второй половины XX века, отличаются ярким открытым цветом, наполнены чувством ожидания Нового года, заряжены радостными эмоциями и праздничным настроением. Они кажутся на первый взгляд неожиданными среди выставленных в соседних залах произведений шестидесятников с их суровой «правдой жизни», сдержанным колоритом, ярко выраженной социально-нравственной направленностью. Со многими из них Виктор Глухов был знаком лично, они оказали большое влияние на его творческую судьбу. Очевидны также пересечения смысловых, композиционных и цветовых решений у мастеров разных поколений: возникает незримый диалог близких по смыслу художественных образов, живущих во времени и преломляющихся в индивидуальных творческих поиске, видении и трактовке.

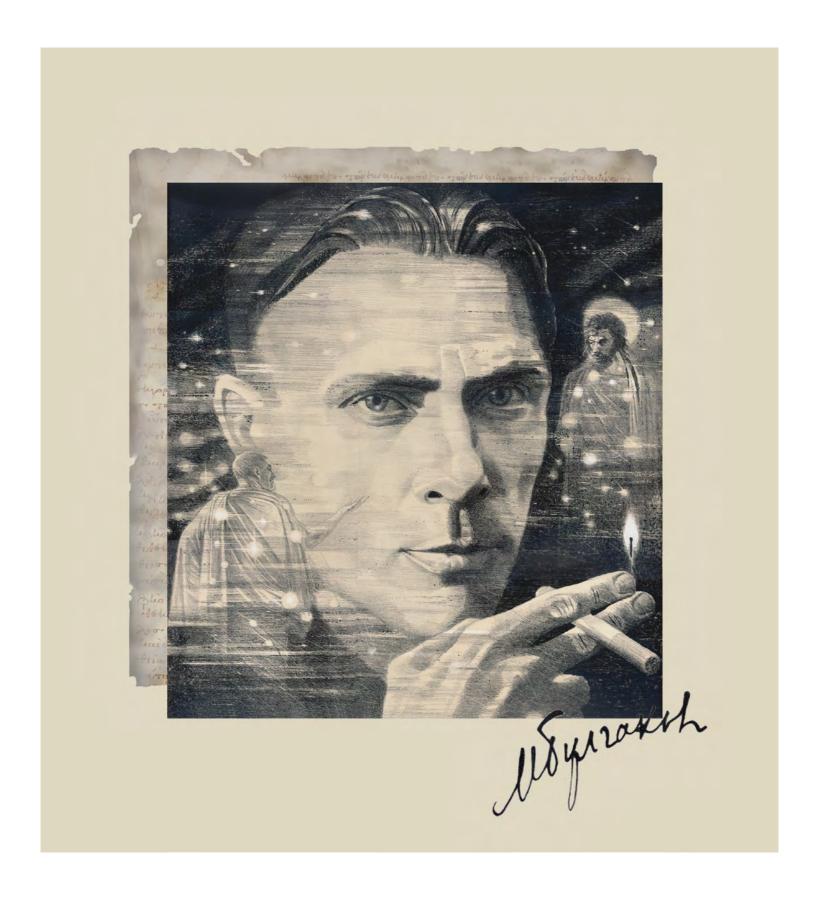
Подобной перекличкой воспринимаются два портрета детей, изображенных верхом на игрушечных лошадках. Один – портрет дочери, исполненный Таиром Салаховым («Айдан», 1967, ГТГ), и другой – портрет внука, написанный Виктором Глуховым («Я люблю свою лошадку»). При сходстве композиционного построения и выраженной монументальности этих работ очевидны и особенности индивидуального подхода: предельная лаконичность, почти монохромность образа Таира Салахова и открытая декоративность, наполненность деталями у Виктора Глухова.

Если сравнить работы Павла Никонова «Геологи» (1962, ГТГ) и Николая Андронова «Плотогоны» (1960-1961, ГТГ), которые выполнены в патетической манере с акцентом на гиперболизацию и огрубленный брутальный характер героев, с произведениями Виктора Глухова, то можно увидеть, что последний находит иные эмоциональные интонации лирического смысла, которые уводят зрителя от социальной остроты в сторону мажорного представления о действительности.

Уходя от проблемности, открытой социальности, а порой и драматизма, звучащих в произведениях шестидесятников, Виктор Глухов придает своим работам оптимистичный, жизнеутверждающий характер, словно отражающий главный творческий принцип автора: «увидеть за простыми, порой банальными вещами чудо и красоту жизни – одна из основных задач художника».



Третьяковская галерея Nº 1 (74) / 2022 Выставочная панорама



The Tretyakov Gallery Magazine #1 (74) / 2022 Exhibition overview

42

Верность призванию

Александр Рожин

В историографии «закатного», по выражению Константина Симонова, романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова, несмотря на широчайший интерес к этому произведению читателей во всем мире, создано лишь несколько заметных в отечественной художественной культуре творческих работ, в том числе постановка Юрия Любимова в Театре на Таганке с концептуальными декорациями Давида Боровского, киносериал Владимира Бортко (художники Владимир Светозаров и Марина Николаева), фильм Юрия Кары с блестящим актерским составом, уникальный анимационный опыт Сергея Алимова, а также ряд авторских произведений книжной и станковой графики.

При всем разнообразии прочтения и восприятия одного из самых загадочных, фантасмагорических в литературе трудов «Мастер и Маргарита» вбирает в себя многослойные ракурсы философских размышлений автора о вымышленных и реальных явлениях нашего бытия.

Наиболее выразительное проявление интереса к роману, его образной интерпретации и стремление рассматривать суть и взаимосвязь персонажей и времени воплотились в иллюстрациях народного художника России, академика Российской академии художеств, профессора Вячеслава Желвакова к изданию романа Культурно-просветительным Фондом имени народного артиста Сергея Столярова в 2006 году, а также выправленному и дополненному изданию издательского дома Верже (Москва, 2017).

Не каждому дано взять на себя смелость и ответственность стать «соавтором» писателя и драматурга такого уровня, как Булгаков.

Вячеслав Желваков обратился к изучению и прочтению романа в конце 1980-х — начале 1990-х годов. Конечно, он уже видел опыты иллюстрирования про-

 ← М.А. Булгаков. 1997
 Иллюстрация к роману «Мастер и Маргарита»
 М.А. Булгакова
 Автолитография. 57 × 53 ← Mikhail Bulgakov. 1997
 Illustration to the novel
 "The Master and Margarita"
 by Mikhail Bulgakov
 Autolithography. 57 × 53 cm

изведения, вошедшего в классику нашей литературы. Однако, при всем уважении к коллегам по цеху, он искал собственную версию его прочтения, исследовал персонажей как бы изнутри, примеряя на себя обличия и натуру противоречивых характеристик действующих лиц.

В отличие от сценических решений и экранизации этого до сих пор не понятого до конца произведения Булгакова, где коллективное творчество почти всегда играет господствующую роль, Желваков берется за непостижимую, казалось бы, задачу изобразительного воплощения собственного представления о романтической мистике драматических коллизий романа, где от сатиры и иронии до сарказма и гротеска Булгаков словно воспроизводит свой личный жизненный и творческий опыт, связанный с судьбой самого мастера, то есть себя, и Маргариты, его музы и жены. Конечно, Желваков искал новое прочтение романа. Неоднократно перечитывая главы романа, обращался и к ранним произведениям писателя - «Роковые яйца», «Дьяволиада», «Собачье сердце», – и к более позднему «Театральному роману». В них он находил те движущие силы, импульсы и истоки, которые трансформировались в финальном романе жизни и смерти во взаимозависимости добра и зла, в незаконченную притчу о недостижимой истине. В мировой литературе было немало предшественников Михаила

43

Loyalty to One's Calling

Alexander Rozhin

In the historiography of Mikhail Bulgakov's "crepuscular" – in the words of Konstantin Simonov – novel "The Master and Margarita", we can identify only a handful of creative works based on it within Russian artistic culture, despite the widespread interest it continues to attract from readers across the world. Among these few are Yuri Lyubimov's production at the Taganka Theatre (with conceptual decorations by David Borovsky), Vladimir Bortko's television series (with the artists Vladimir Svetozarov and Marina Nikolaeva), Yuri Kara's film with its outstanding cast, and the unique animation experiment by Sergei Alimov, as well as a range of works in the genres of book illustration and easel painting.

"The Master and Margarita" is one of the most mysterious and phantasmagorical novels in world literature and has been subject to an incredible variety of readings and interpretations. It captures multi-layered perspectives of the author's philosophical reflections on the fictional and real phenomena of human existence.

The most empathetic expression of an artist's interest in the novel and in its figurative interpretation, alongside a striving to examine the essence of and interactions between its characters and times, is embodied in the illustrations of Professor Vyacheslav Zhelvakov, a member of the Russian Academy of Arts and a People's Artist of Russia. They were created for the edition of the novel published by People's Artist Sergei Stolyarov Cultural and Education Fund in 2006, and were also used in the amended and extended edition published by Verget (Moscow 2017).

Not everyone possesses the courage and sense of responsibility necessary to become a "co-author" to a writer and dramatist of Bulgakov's stature.

Zhelvakov began reading and studying the novel in the late 1980s and early 1990s. He had, of course, previously encountered other illustrations of the work, which was then already considered a classic of Russian literature. Nevertheless, and with all respect for his colleagues in the art world, he was searching for his own individual reading of the novel and investigated its characters as if from the inside – trying out for size the like-

nesses and contradictory personalities of the protagonists.

Unlike adaptations for the stage and screen of Bulgakov's novel - itself not fully understood to this day - in which a collective creative process is nearly always dominant, Zhelvakov took on the seemingly inconceivable task of graphically embodying his own personal ideas about the romantic mysticism of the novel's dramatic collisions. It is as if Bulgakov - using everything from satire and irony to sarcasm and the grotesque - reproduces his own personal life and creative experience, linked with his own fate as 'The Master' and that of his 'Margarita', his muse and wife. Zhelvakov naturally sought out a new and original reading of the novel. While repeatedly re-reading the novel's chapters, he also turned his attention to the author's early work ("The Fatal Eggs", "Diaboliad", "Heart of a Dog") and to the later "Theatrical Novel". There, he found the very driving forces, impulses and motivations that were transformed – in Bulgakov's final novel of life and death - into a co-dependency of good and evil, into an unfinished parable about the unattainability of absolute truth. We can identify more than a few forerunners of Mikhail Bulgakov in world literature: from Dante and Boccaccio, Jonathan Swift and Cervantes, Goethe and Hoffman to Gogol and Dostoevsky.

The triad of irony, sarcasm and the grotesque – as the highest form of artistic self-expression – has always been an inherent element of the greatest works of world literature.

Верность призванию Александр Рожин



Погоня. 2014 Иллюстрация к роману «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова Бумага, карандаш. 32 × 32 Chase. 2014 Illustration to the novel "The Master and Margarita" by Mikhail Bulgakov Pencil on paper. 32 × 32 cm

45

Loyalty to One's Calling Alexander Rozhin



Первосвященник Каифа, Иешуа. 2004

Иллюстрация к роману «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова Смешаннная техника. 32×32 (обе части)

High priest Caiaphas, Yeshua. 2004

Illustration to the novel "The Master and Margarita" by Mikhail Bulgakov Mixed media. 32×32 cm (both)

Zhelvakov researched and unified the creative experience of illustrating major philosophical conclusions as embodied in the work of such masters of Russian literary art as Andrei Goncharov, Vladimir Favorsky, Mikhail Verkholantsev, Sergei Kharlamov, Igor Makarevich, Sergei Alimov, Andrei Kostin, Garif Basyrov and Dmitry Sandzhiev.

Artists such as Boris Markevich, Gennady Kilinovsky, Sergei Tyunin, Yuri Smirnov and others have all engaged directly with Bulgakov's work, and each, in my opinion, revealed in their own way various facets of the writer's talent while creating literal visualisations of Bulgakov's texts.

Returning to cinematographic adaptations, and in particular to Bortko's series, we can consider, for example, the ball scene. The production designers staged it in an effective and original way, yet at the same time, it follows literally word for word every element, from entrances made through hellish fires to the captives emerging from their coffins and visually reacquiring the flesh of long-dead villains. The scene looks persuasively groundless. In contrast, Zhelvakov's more than 50 illustrations – including fly-leaves and headpieces for the novel – are not so cut and dry. In his graphic productions, reality often looks more threateningly dramatic than any phantasmagorical visions: we are left with a singular switching of the real for the imaginary and vice versa. Such transformations, however, in no way prevent a properly accurate reflection of textual

characterisations or descriptions of the appearance and motivations of Bulgakov's characters.

The tragic polyphony contained within the novel is reflected not simply by the formal stylistic rhythm of the illustrations accompanying various chapters, but also by the technique in which they are rendered and the visualisation of the images: from classically executed realist headpieces illustrating the locations in which the plot unfolds to unreal paintings resembling dreams and presentiments, created with the use of chromatic scores reminiscent of Scriabin's *clavier à lumières*.

The cast of characters in Bulgakov's novel – Berlioz and Ivan Bezdomny, Professor Stravinsky, the Master and Margarita, the cat Behemoth and Mark Ratkiller, Pontius Pilate, Yeshua and Caiaphas, along with Woland – are all illustrated in Zhelvakov's graphic productions with the artist's own orchestration, rather than literally reflecting the text. This affords the reader-viewers the opportunity of formulating their own images of the characters in their own way.

The book's physical structure is defined by an astonishing logic and significance: the two flyleaves that open and close the book are like mirror images. Between those two flyleaves, we find the endless content-space of the great writer's thoughts and feelings.

The artist's previous treatment of the classics of world literature such as Hoffman and Goethe, Gogol and Dostoevsky anticipated in many ways his interest in Bulgakov's legacy and have permitted him to portray this magical world in such a multifaceted manner, to prise open the secret of the author's moral striving after an abstract absolute truth "the far side of good and evil", which gives his

Верность призванию Александр Рожин



Гроза над Ершалаимом, Кентурион Крысобой. 2004 Иллюстрация к роману «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова Смешанная техника. 32×32 (обе части)

Thunderstorm over Yerushaláyim, Centurion Ratkiller. 2004 Illustration to the novel "The Master and Margarita" by Mikhail Bulgakov Mixed media. 32 × 32 cm (both)

Булгакова: от Данте и Боккаччо, Джонатана Свифта и Сервантеса, Гете и Гофмана до Гоголя и Достоевского.

Триада ирония—сарказм—гротеск как высшая форма художественного самовыражения всегда была присуща выдающимся произведениям мировой классики.

Желваков исследовал и обобщал творческий опыт иллюстрирования масштабных философских решений таких мастеров отечественной книжной графики, как Андрей Гончаров, Владимир Фаворский, Михаил Верхоланцев, Сергей Харламов, Игорь Макаревич, Сергей Алимов, Андрей Костин, Гариф Басыров, Дмитрий Санджиев.

Непосредственно к творчеству Булгакова обращались Борис Маркевич, Геннадий Калиновский, Сергей Тюнин, Юрий Смирнов и еще немало других авторов, творчество которых, на мой взгляд, по-своему высвечивает отдельные грани таланта писателя и следует буквальной визуализации текстов Булгакова.

Еще раз вспомним и кинематографические опыты, прежде всего сериал Бортко, в котором, например, сцену бала художники-постановщики эффектно и оригинально, но буквально подстрочно воспроизводят как пришествие из адского огня и плена встающих из гробов и обретающих визуальную плоть мерзавцев-мертвецов. Сцена выглядит убеждающе

бездоказательно. Напротив, более чем в 50 иллюстрациях – форзацах и заставках к роману Булгакова – у Желвакова не все так однозначно. Реальность в его графических листах нередко видится угрожающе драматичнее, чем фантасмагорические видения: происходит своеобразная замена реального на воображаемое и наоборот. Подобные метаморфозы не отменяют достаточно точного отображения текстовых характеристик, описаний внешности и мотиваций поступков булгаковских персонажей.

На трагическую содержательную полифонию романа откликается не только формально стилистическая пластика иллюстративного сопровождения отдельных глав, но и техника исполнения, приемы визуализации образов: от классически завершенных реалистических заставок, определяющих место действия, до ирреальных картин, подобных сновидениям и предчувствиям, выполненных с использованием цветовой партитуры, подобной свето- и цветомузыке Скрябина.

Действующие лица романа Михаила Булгакова – Берлиоз и Иван Бездомный, профессор Стравинский, Мастер и Маргарита, Кот Бегемот и Марк Крысобой, Понтий Пилат, Иешуа и Каифа, Воланд – отображены в графике Желвакова не буквально по тексту, а в авторской аранжировке, что дает возможность читателю-зрителю варьировать представление о них на свой лад.

Структура макета книги отмечена удивительной логикой и смыслом: два форзаца, открывающий и закрывающий книгу, подобны зеркальному отображению. Между этими форзацами вмещается бесконечное

Loyalty to One's Calling Alexander Rozhin



Волшебный крем. 2004

Иллюстрация к роману «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова Бумага, карандаш. 32×32

Magical Skin Ointment. 2004

Illustration to the novel "The Master and Margarita" by Mikhail Bulgakov Pencil on paper. $32\times32~\text{cm}$

magnum opus the character of a parable contained in a novel.

Only a great master in possession of the remarkable talents, creative vision and practical experience of Vyacheslav Zhelvakov could reasonably attempt to create a graphic scheme worthy of the magic of Bulgakov's prose. These are precisely the character traits of the artist that are exemplified by Zhelvakov's graphic works that

were exhibited at the Sergey Andriaka Academy of Watercolour and Fine Arts from November 2021 to February 2022. Around 200 pieces were included in the exhibition, all of which

strike one with the mastery of their execution, the virtuosity of the draughtsmanship, the sensitive awareness of colour and the composition of space, the flawless choice of tools and materials and, in the final analysis, the sense of taste they display. The exhibition represents a certain resume of many years of work that has benefited from the artist's impressions and thoughts upon his travels around this country and the wider world as well as conversations with colleagues and students, specifically students of the llya Glazunov Academy¹ and the Sergey Andriaka Academy, at which he has taught for many years.

Zhelvakov is generous when it comes to sharing his knowledge and experience with his students, always conscious of his own teachers and mentors. He is, naturally, above all grateful to fate and to his father – Yuri Andreevich, an Honoured Artist of Russia – who spent his whole life in Yaransk and dedicated himself to his art. Among Zhelvakov's more well-known teachers at the Surikov Moscow

 The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture,

The Tretyakov Gallery Magazine #1 (74) / 2022

Верность призванию Александр Рожин



Степа Лиходеев. 2004

Иллюстрация к роману «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова Бумага, карандаш. 32×32

Styopa Likhodeev. 2004

Illustration to the novel "The Master and Margarita" by Mikhail Bulgakov Pencil on paper. $32\times32~\text{cm}$

содержательное пространство чувств и мыслей великого писателя.

Обращение к мировой классике – произведениям Гофмана и Гете, Гоголя и Достоевского – во многом предвосхитило интерес художника к наследию Булгакова, позволило ему так многогранно изобразить волшебный мир, приоткрыть тайну нравственного поиска писателя абстрактной истины «по ту сторону добра и зла», придавшего его главному произведению характер романа-притчи.

Только такой большой мастер, обладающий незаурядным талантом, творческим воображением

и практическим опытом, как Вячеслав Желваков, вправе взяться за изобразительное решение, которое было бы адекватным магии булгаковского слова. Именно об этих качествах личности художника свидетельствует персональная выставка графических произведений Вячеслава Желвакова в стенах Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки в ноябре 2021 – феврале 2022 года. На ней было представлено около 200 работ, которые поражают мастерством исполнения, виртуозностью рисунка, тонким чувством цвета, композиционного пространства, безукоризненным выбором техники и материала, наконец, вкусом. Выставка стала итогом многолетней работы, впитавшей в себя впечатления и раздумья – результаты поездок по стране и миру, общения с коллегами и учениками, а именно студентами академий Ильи Глазунова и Сергея Андрияки, где он преподает многие годы.

Loyalty to One's Calling Alexander Rozhin



Свидание Маргариты с Азазелло в Александровском саду. 2015 Иллюстрация к роману «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова Бумага, карандаш. 32×57

Rendezvous of Margarita and Azazello in the Alexander Garden. 2015 Illustration to the novel "The Master and Margarita" by Mikhail Bulgakov Pencil on paper. 32×57 cm

Art Institute were Nikolai Ponomarev, Boris Uspensky and Anatoly Yakushin and, at the Drawing Studio Workshop of the USSR Academy of Arts, Orest Vereisky. Each of them imbued their student with an understanding of the foundations of professional culture and Zhelvakov now does the same for his students. All this enriched his natural gifts and erudition and laid the basis for the emergence of his own unique and original intonation, the independence of his graphic thought and the freedom of his self-expression.

The range of the artist's work presented is so broad that it resembles a kind of historical encyclopaedia, which has formed the basis for his investigation of life in modern society.

This exhibition of the artist's work gives us a remarkable understanding of the many-sided nature of his talent, experience and mastery. In his capacity as a member of the Ministry of Internal Affairs' Vereshchagin Artistic Studio, he has created several series of work dedicated to the Soviet Militsiya and the Russian Federation's Police. These include "Maslenitsa", "Policemen", the graphic series "Chronicle of the Gendarme and Traffic Police", as well as the triptych of works: "Black Cat", "Zheglov (Vladimir Vysotsky)", "Sharapov", "History of the Ministry of Internal Affairs in Images of the Police" and the graphic series "The History of the Militia is the History of Our Country".

Each of these pieces demonstrates the artist's strong link to the spirit of the time and his engagement with the history of our country, although they represent only a small part of the full spectrum of Zhelvakov's historical and patriotic works. The most important element in his art is his relation not only to the re-creation of realities (past and present) and the appearances of their inhabitants, but his approach to the graphic resources of artistic expression. On each and every occasion, he strives to make the best possible use of the opportunities afforded by each particular technique or material, taking into account the graphic approach selected for the subject or event in question. One of the very best graphic works - in terms of its figurative dramatism and artistry - from the cycles mentioned above is the piece "Khitrov Market", in which historical truth and its creative interpretation chime in many ways with the works of Vladimir Gilyarovsky, the author of criminal news reports and the book "Moscow and Muscovites". In this work, the artist offers the viewer his personal feelings and unique intonation, based not only on literary texts and news reports from the time, but also on his own actual experience of the authentic atmosphere within Moscow's criminal world.

The formalist and stylistic features of this and other pieces are paired with a selection of materials and techniques that somehow convey the patina of time via the lines, strokes and texture of the artwork, in the same way as the nuances of light and darkness interact to create the impression of a three-dimensional image on a two-dimensional surface.

The artist's interest in our country's history, and his idea of restoring the achievements of its heroes to popular memory, was realised in the cycle of graphic pieces "Military Commanders of Russia". In it, Zhelvakov manages to reflect and bring to life the heroic pages of our ancestors' deeds: Alexander Nevsky and Dmitry Donskoy, Dmitry Pozharsky and Kuzma Minin, Alexander Suvorov

Верность призванию Александр Рожин



Встреча Мастера и Маргариты. 1997

Иллюстрация к роману «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова Автолитография. 32×57

Meeting of the Master and Margarita. 1997

Illustration to the novel "The Master and Margarita" by Mikhail Bulgakov Autolithography. $32\times57~\text{cm}$

Желваков щедро делится своими знаниями и опытом с учениками, всегда помня о своих наставниках и учителях. Конечно, в первую очередь он благодарен судьбе и своему отцу Юрию Андреевичу, заслуженному художнику России, который всю жизнь провел в Яранске и посвятил себя творчеству. Среди наиболее известных его педагогов в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова были Николай Пономарев, Борис Успенский, Анатолий Якушин, а в мастерской графики студии Академии художеств СССР – Орест Верейский. Каждый из них дал своему воспитаннику понимание основ профессиональной культуры, то же самое Желваков передает своим студентам. Все это обогатило его природный дар, эрудицию, обеспечило предпосылки к появлению неповторимой авторской интонации, самостоятельности образного мышления, свободы самовыражения.

Диапазон произведений художника столь обширен, что подобен особого рода исторической энциклопедии, ставшей фундаментом исследования художником сегодняшней жизни общества.

Экспозиция его произведений дает удивительное представление о многогранности таланта, опыта и мастерства. Будучи членом Студии художников имени В.В. Верещагина Министерства внутренних дел Российской Федерации, он выполнил несколько серий работ, посвященных советской милиции и полиции России. В их числе «Масленица», «Городовые»,

графическая серия «Хроники жандармской и транспортной полиции», а также работы: триптих «Черная кошка», «Жеглов (В. Высоцкий)», «Шарапов»; «История МВД в образах городовых»; графическая серия «История милиции – история страны».

В каждой из этих работ проявилась искренняя связь мастера с духом времени, его причастность к истории Отечества, но это лишь часть спектра историко-патриотических произведений художника. Главное – это отношение Желвакова не только к воссозданию реалий прошлого и настоящего, к облику их участников, но и к избирательности средств художественной выразительности. В каждом отдельном случае он стремится к использованию особенностей той или иной техники и материала, которые наиболее соответствуют изобразительным решениям конкретного сюжета или факта. В ряду лучших графических работ названных циклов по образной драматургии и художественности назовем лист «Хитров рынок», в котором историческая правда, ее творческая интерпретация во многом созвучны криминальным хроникам и книге «Москва и москвичи» В.А. Гиляровского. Мастер привносит личные ощущения и собственную интонацию в данную работу, в основе которой не просто литературные тексты и хроники той поры, но и опыт вхождения в саму атмосферу московского криминального мира.

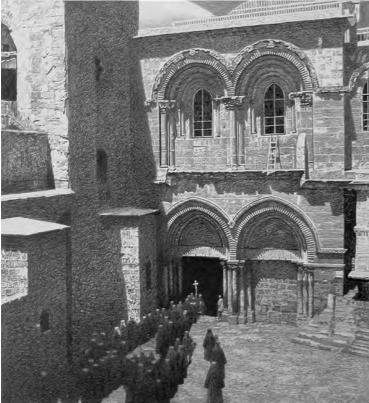
Формально-стилистические особенности этого и других листов сопряжены с выбором материала и техники исполнения, где патина времени неким образом передается линией, штрихом и фактурой, как взаимозависимости нюансов света и тени, создающих впечатление трехмерного изображения на двухмерной плоскости.

Loyalty to One's Calling

Alexander Rozhin







52

Колонна коринфского ордера. 1995. Из серии «Осколки античной цивилизации». Автолитография. 60 × 60

Corinthian Column. 1995. From the series "Fragments of Ancient Civilization". Autolithography. 60×60 cm

Храм Гроба Господня. 2006. Из серии «Жаркое лето 2006. Иерусалим». Бумага, карандаш. 80 × 60

Church of the Holy Sepulchre. 2006. From the series "Hot Summer of 2006. Jerusalem". Pencil on paper. 80×60 cm

and Mikhail Kutuzov, Mikhail Skobelev and Georgy Zhukov. Each image is complemented by a concrete historical symbolism introduced via a unique cartouche, each one framing the figures of Russia's most glorious sons.

Zhelvakov is also a formidable connoisseur of global art history and, in his work, constantly brings to bear his own creative research, based not only on archival data and information, but also on his personal impressions, garnered during his many trips to the cradles of civilisation. Testimony to humanity's long history, the ruins of antiquity, the early Christian holy sites of Mount Athos and Meteora and, of course, the Holy Land, Jerusalem and everywhere linked with the name of Jesus Christ are all places that form a special part of the artist's creative world. Everything he saw and drew at those sites - shrouded in myths and legends and described in countless tracts and investigations – have since formed an important part of his spiritual fate and the artist has dedicated dozens of his works to them. Among many such drawings and lithographs, there is one sheet that stands out, conveying the feelings and impressions of the artist as a witness to the sacred powers of inspiration found in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. The portrayal of this Christian holy site appears before the viewer as if from some unreal environment. For all the exactitude with which the architectural details and ensemble as a whole are re-created, the artist avoids presenting us with scenes of solemn liturgies or pilgrims and clerics. Instead, the church is presented to us in its own aura of mysterious and impenetrable spiritual beauty and greatness.

Zhelvakov often also turns to landscape painting in which yet another aspect of his talent is apparent. We can find this in both the fine colouring of his Russian landscapes as well as in the pieces inspired by trips to China, which are executed in a completely different colour range.

Coloured sheets that simultaneously represent with special acuteness a heroic or patriotic theme and a series of tragic events in our own time are presented at the exhibition in the form of an installation dedicated to the heroes and victims of the Budyonnovsk Hospital Hostage Crisis.

This retrospective exhibition of the works of Vyacheslav Zhelvakov gives us a convincing account of the artist's loyalty to his calling, the breadth of his creative worldview, his dedication to the great traditions of world art and the gift for teaching that he inherited from his elder colleagues and mentors.

His art is possessed of independent style, aesthetic, philosophical insight and an openness to dialogue with its viewers.

Верность призванию Александр Рожин

Сухаревка. 2001 Бумага, карандаш. 60 × 63

Sukharev Square. 2001 Pencil on paper. 60 × 63 cm

Хозяин Хитровки. 2001 Бумага, карандаш. 60 × 63

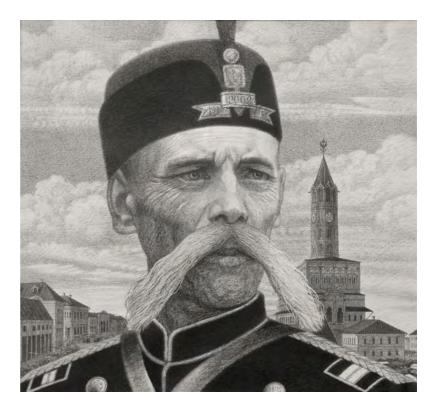
Master of Khitrov Market. 2001 Pencil on paper. 60 × 63 cm

Интерес к истории Отечества, идея воссоздания в народной памяти подвигов его героев нашла воплощение в цикле графических листов «Полководцы России», где автору удалось отразить и воссоздать героические страницы подвигов наших предков: Александра Невского и Дмитрия Донского, Дмитрия Пожарского и Кузьмы Минина, Александра Суворова и Михаила Кутузова, Михаила Скобелева и Георгия Жукова... Каждому образу соответствует конкретная историческая символика, представленная в своеобразных картушах, обрамляющих изображения славных сынов Отечества.

Желваков - серьезный знаток мировой художественной культуры, всегда опирающийся в своих творческих исследованиях не только на архивные источники и свидетельства, но и на личные впечатления, которые почерпнул в многочисленных поездках к колыбелям цивилизаций. Свидетели многовековой истории человечества: античные руины, древнехристианские святыни Афона, Метеоров, наконец, Земля Обетованная, Иерусалим и все, что связано с именем Христа, – это особая часть творческого мира художника; все увиденное и изображенное им в этих местах, овеянных легендами и мифами, описанных во многих трактатах и исследованиях, стало частью его духовной судьбы. Им художник посвятил десятки своих работ. Среди множества рисунков, литографий выделяется лист, передающий ощущение и восприятие автором сакральной силы воздействия храма Гроба Господня в Иерусалиме. Изображение христианской святыни возникает перед зрителем словно из некой ирреальной среды; при всей точности воспроизведения целостного ансамбля и деталей архитектурного убранства художник отказывается от сцен праздничных богослужений и сцен с участием паломников и священнослужителей. Храм предстает перед нами в своей таинственной и непостижимой духовной красоте и величии.

Желваков нередко обращается к пейзажной живописи, в которой проявляется еще одна грань его таланта. Это выразилось и в изысканном колорите российских пейзажей, и в работах, написанных в иной цветовой гамме под впечатлением от поездок в Китай.

Героико-патриотическая тема, трагические события нашего времени с особой остротой воплощены в цветных листах, представленных на выставке как инсталляция, посвященная героям и жертвам Буденновска.





Ретроспективная экспозиция произведений Вячеслава Желвакова дает убедительное представление о верности мастера своему призванию, о широте творческого кругозора, приверженности великим традициям мирового искусства, о педагогическом даре, который он воспринял от своих старших коллег и наставников.

Его искусство обладает самостоятельной стилистикой, эстетикой, философской познавательностью и открытостью к диалогу со зрителем.

53



Meper Оппенгейм «Mon exposition»

22.10.2021 – 13.02.2022 Художественный музей Берна

Нина Циммер

Мерет Оппенгейм известна прежде всего как художник-сюрреалист. На персональной выставке в Художественном музее Берна ее творчество представлено в более широком контексте. В период своей максимальной активности, в 1950–1980-е годы, она была тесно связана со швейцарской художественной сценой и актуальными международными тенденциями в искусстве того времени. Об этом свидетельствуют такие произведения Оппенгейм, как «Октавия», «Женевьева» или «Цветок тумана».

Мерет Оппенгейм (1913—1985) прославилась как художник-сюрреалист в юном возрасте. Позднее она страдала от этого, как и другие художники, чья карьера развивалась в течение длительного времени и творческие результаты выходили за пределы тех концептуальных границ, в которые искусствоведы успели отнести их ранние произведения. Такая характерная для истории искусств классификационная проблема оказала огромное влияние на восприятие творчества Мерет Оппенгейм. Многие его этапы воспринимались и по сей день воспринимаются исключительно в рамках сюрреализма, несмотря на то, что художница плодотворно работала почти пять десятилетий.

← Мерет ОППЕНГЕЙМ
 Дальняя родственница. 1966
 Пластик, металлическая рама, бронзовая краска
 27 × 33 × 16
 Собрание Клевана, Галерея Бельведер, Вена Фото: Петер Фрезе
 © 2021, ProLitteris, Zurich

← Meret OPPENHEIM

A Distant Relative
1966

Plastic in bronzed iron frame
27 × 33 × 16 cm

The Klewan Collection,
Belvedere Museum, Vienna
Photo: Peter Frese

© 2021. ProLitteris, Zurich

Мерет Оппенгейм была категорически против какой бы то ни было односторонней интерпретации. Если кто-то пытался свести все ее творчество ко времени, когда она показала зрителям меховую чашку («Объект (Меховой чайный прибор)», МОМА, Нью-Йорк), Мерет приводила в пример свои произведения, бесконечно далеко ушедшие от ранних работ. Из ее переписки, а также из материалов интервью и текстов, которые она сама редактировала, становится ясно, что вдумчиво и критично относилась она к восприятию своего искусства и пыталась побудить зрителей избавиться от стереотипов.

К работам художницы идеально подходит клише, которое часто встречается в литературе в связи с ее творчеством 1950-х годов и позже, – «неклассифицируемость». Жан-Кристоф Амман называл это «внешней непоследовательностью». «Работы Оппенгейм многослойны и <...> ускользают от какой-либо общепринятой категоризации. Это то, что

55

* Фр. – «Моя выставка».

Meret Oppenheim: Mon Exposition

Nina Zimmer

To this day, Meret Oppenheim is best known as a Surrealist artist, however, the exhibition at the Kunstmuseum Bern also shows her as a contemporary artist from the 1950s to 1980s – always closely connected to the Swiss art scene and current international trends. This is evident in works such as "Octavia", "Genoveva" or "Flower of the Fog".



Meret Oppenheim became famous as a very young artist in the context of Surrealism. She was to suffer from this later, like many other artists whose oeuvre developed over a long period of time and who went beyond the conceptual framework within which their first works were received and established in the context of art history. This structural problem in art history had an extreme impact on Oppenheim's reception. As she was already on the radar of the art critics as a very young woman in the context of Surrealism, this early work became the benchmark

for an artistic practice that, however, spanned almost five more decades until her death in 1985. Many phases of her work were – and, in some cases, still are – received exclusively under the banner of Surrealism.

Oppenheim herself vehemently opposed any one-sided appropriation. She responded to the reduction of her *oeuvre* to her "Breakfast in Fur" ("Le Déjeuner en fourrure") with inflationary self-quotations. Her correspondence, including in interviews and texts she edited herself, makes clear that she was very conscious and critical of her reception and tried to steer it away from clichés.

The other perfectly corresponding cliché that is often found in literature is that of "unclassifiability", especial-

Мерет Оппенгейм в своей мастерской, 1982 Фотография, печать на баритовой бумаге, тонирование селеном. 18,4 × 27,7 Фото: Маргрит Бауман © Margrit Baumann Художественный музей Берна, Бернский фонд фотографии, кино и видео

Мерет ОППЕНГЕЙМ → Октавия. 1969 Дерево, масло, гипс, пила $187 \times 47 \times 4$ Частное собрание, Берн © 2021, ProLitteris, Цюрих Meret Oppenheim in her studio, 1982 Photograph, selenium toned baryta paper print 18.4 × 27.7 cm Photo: Margrit Baumann © Margrit Baumann Kunstmuseum Bern, Bern Foundation for Photography, Film and Video

Meret OPPENHEIM →
Octavia (Oktavia). 1969
Oil on wood and molded substance
with saw. 187 × 47 × 4 cm
Private collection, Bern
© 2021, ProLitteris, Zurich



Meret Oppenheim: Mon Exposition Nina Zimmer

Мерет ОППЕНГЕЙМ Хоп-хоп, опустошается самая красивая гласная. М[аксу].9[рнсту]. от М[ерет].0[ппенгейм]. 1934 Холст, масло. $45,5 \times 65$ Собрание Бюрги, Берн Фото: Роланд Эллиг, Берн © 2021, ProLitteris, Цюрих

58

Meret OPPENHEIM
Quick, Quick, the Most
Beautiful Vowel is Voiding,
M[ax].E[rnst]. by M[eret].
O[ppenheim]. 1934
Oil on canvas. 45.5 × 65 cm
Bürgi Collection, Bern
Photo: Roland Aellig, Bern
© 2021, ProLitteris, Zurich

Красная голова, синее тело 1936 Холст, масло. 80,2 × 80,3 Музей современного искусства, Нью-Йорк, дар по завещанию Мерет Оппенгейм Фото: Джонатан Музикар © 2021, ProLitteris, Цюрих

Мерет ОППЕНГЕЙМ →

Meret OPPENHEIM → Red Head, Blue Body. 1936
Oil on canvas. 80.2 × 80.3 cm
The Museum of Modern Art,
New York, Meret Oppenheim
Bequest
Photo: Jonathan Muzikar
© 2021, ProLitteris, Zurich

ly with regard to her work since the 1950s. Jean-Christophe Ammann called it "discontinuity in appearance". "Oppenheim's work is multi-layered and (...) eludes any conventional categorization. That is what makes it so appealing, but it also poses a problem," Ammann said back in 1982. From today's perspective, it is difficult to see the problematic nature of qualities such as "complexity" and "discontinuity". What qualities of Oppenheim's artistic work were described by this? Is it, put quite simply, the abundance of non-art materials and everyday objects used by Meret Oppenheim? Are they references to different formal languages that critics read as incompatible or asynchronous? Or do these attributions manifest themselves rather as a stubborn remnant of an autonomous Modernist concept of work, the edges of which have become dissolved from a postmodern perspective? Is it because of our familiarity with contemporary artistic strategies that we now readily accept that artistic languages elude the pressures of recognition and branding and that artistic languages can hide behind a mimicry of quoted and collaged stylistic affinities? Can we contrast

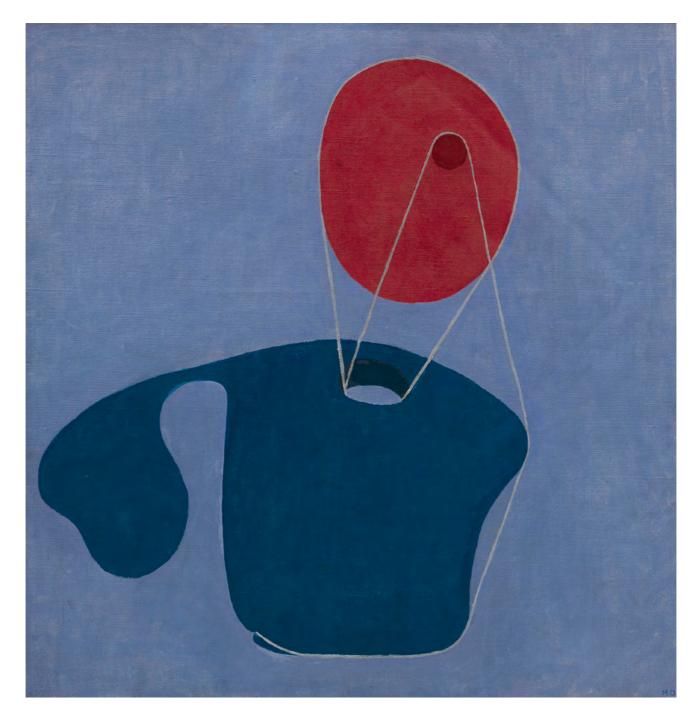
the historicist-chronological model of art history of "who comes first" with the qualities of a simultaneity of the non-simultaneous?

Individual analyses of Oppenheim's postwar works demonstrate very well how Oppenheim formulated her own artistic language in the context of the respective contemporary trends.

After marrying Wolfgang La Roche, Oppenheim moved to Bern in 1949. She took on a studio and was soon immersing herself intensively in the diverse Swiss scene of those years. Important works such as "Octavia" (1969) were created — a life-size pictorial object consisting of a painted wooden panel and a commercially available hand saw with two handles, known in German as a "fox tail". The model was so popular that you can still buy it on auction sites like Ricardo. The saw is applied on the left-hand side of the wooden panel. Oppenheim sawed the panel in such a way that the shape of the saw blade is inscribed in an idol-like figure. She transferred the curved shape of the handle to the panel for the design of the head shape. The second, flexible handle at the



Мерет Оппенгейм. «Mon exposition» Нина Циммер



делает их такими привлекательными, но это также порождает сложности», - отмечал Амман в 1982 году. С сегодняшней точки зрения считать проблематичными такие характеристики, как «сложность» и «непоследовательность», было бы затруднительно. Какие же особенности произведений Оппенгейм описывались с их помощью? Имелось ли в виду разнообразие материалов (в том числе нехудожественных) и предметов быта, использованных ею. Или это относилось к разным формам художественного выражения, которые критики считали несовместимыми или асинхронными? А может быть, в этих характеристиках проявляются упрямые отголоски автономной модернистской концепции творчества, грани которой - с постмодернистской точки зрения - растворились? Сегодня мы, благодаря знакомству с современными художественными стратегиями, с большей готовностью согласились бы с тем, что художественный язык и стилистические предпочтения могут ускользать от узнаваемости и не вписываться в шаблоны, могут как бы скрываться за внешним подражанием (в виде прямого цитирования или, например, коллажей) тем или иным стилистическим особенностям. Возникает вопрос: можно ли, используя хронологическую модель истории художественных исканий, при исследовании творческого пути пионеров современного искусства опираться на «одновременность неодновременного», а именно: применять свойства, характерные для некоего момента их творчества, при анализе произведений, созданных в последующие периоды?

Анализ послевоенных работ Мерет Оппенгейм в полной мере показывает, как она создавала собственный художественный язык в контексте современных актуальных тенденций. В 1949 году Мерет вышла замуж за Вольфганга Ла Роша и переехала

Meret Oppenheim: Mon Exposition Nina Zimmer



other end of the saw blade was straightened by her and, as a dangling stick, marks the transition to the stele-like foot of the figure, characterised by an imitation tree bark surface. The outlines of the saw were transferred by Oppenheim to the right-hand side of the panel and painted in a metallic colour. In the place of the hole in the handle, she placed a large eye, resulting in an axisymmetric pair of eyes. She added a smooth little nose in plaster of Paris and applied a pink-coloured tongue, the tip of which licks at the precise point on the saw where the handle merges into the blunt upper side of the saw blade.

It is striking that Oppenheim blends different forms of wood and, each time, it was sawn: from the false tree trunk to the panel itself shaped by the sawing to the wooden handles of the saw. This semantic space is broken by the artist's illusionistic interventions, which develop the structure as a human-like figure and charge it with various sexual images. The literature talks of a fear of castration, as embodied by the saw. However, the Italian linguistic image, in which saws stand for male masturbation, is more evident. In concrete terms, licking the "fox tail" could also have an impact on the dangling piece of wood, whose wing-nut screw would at least allow other positions.

60

On the one hand, what we are dealing with here is a bachelor machine; on the other hand – given the female name Octavia – the character combines the male and female in itself, following Oppenheim's philosophy of the androgyny of the sexes. The use of the everyday object of a "saw" can be located in the Dadaist-Surrealist tradition of newly interpreting and reinterpreting everyday objects. However, the chronology and lines of influence are not nearly as straightforward. Duchamp produced various new versions of his "Readymades" in the 1960s, including a version of the snow shovel in 1964 based on the lost original from 1915. This happened in the context of the French Neo-avant-garde and Nouveau Réalisme.

Metal objects such as tools were the preferred materials of this artistic group. Their members had set themselves the goal of exploding the sublime aura of the fine arts. By turning away from the abstract, informal painting of postwar Modernism, which they found too self-centred, and towards adhesive and collage techniques as well as found materials, they sought to integrate the reality of everyday life into art. This tied in with the *objets trouvés* tradition of Dadaism. The group consisted mostly of French and Swiss artists. Oppenheim was right

Мерет Оппенгейм. «Mon exposition» Нина Циммер

← Мерет ОППЕНГЕЙМ
Колдовство. 1962
Дерево, окрашенный картон,
масло. 76,5 × 84,5 × 11,1
Художественный музей Берна,
дар по завещанию Мерет
Оппенгейм
Фото: Петер Лаури, Берн
©2021, ProLitteris, Цюрих

← Meret OPPENHEIM
Enchantment. 1962
Painted cardboard and oil on wood
76.5 × 84.5 × 11.1 cm
Kunstmuseum Bern, Meret
Oppenheim Bequest
Photo: Peter Lauri, Bern
© 2021, ProLitteris, Zurich

Мерет ОППЕНГЕЙМ
Некоторые из бесчисленных ликов красоты. 1942
Холст, масло. 81 × 54
Частное собрание
Фото: Герхард Ховальд,
Кирхлиндах, Берн
© 2021, ProLitteris, Цюрих

Meret OPPENHEIM

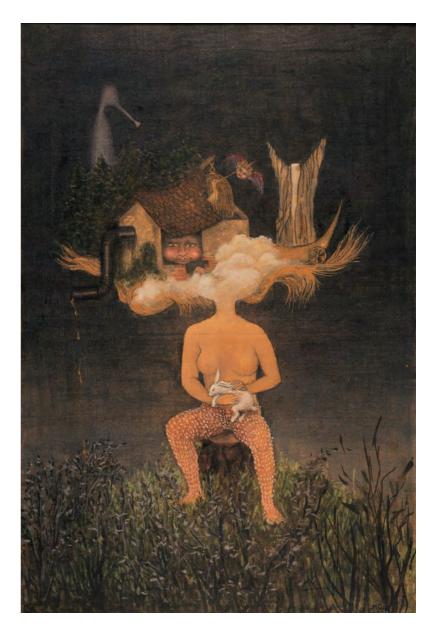
Some of the Uncounted Faces
of Beauty. 1942
Oil on canvas. 81 × 54 cm
Private collection
Photo: Gerhard Howald.

Kirchlindach Bern

© 2021, ProLitteris, Zurich

в Берн. Здесь она нашла студию для работы и вскоре стала заметной фигурой на разноплановой швейцарской художественной сцене. В Берне появляется такая значимая работа художницы, как «Октавия» (1969). Это художественный объект в человеческий рост, сделанный из раскрашенной деревянной панели и обычной пилы, которую по-немецки часто называют «лисий хвост». Эта модель пилы была настолько популярна, что ее до сих пор можно купить на онлайн-аукционах (таких, например, как ricardo). Пилу художница расположила на левой стороне деревянной панели. Она выпилила деревянную панель в соответствии с контурами пилы таким образом, чтобы рабочее полотно инструмента вписалось в получившийся силуэт идолоподобной фигуры, а изогнутая ручка изображала часть головы. Вторую ручку, сделанную ею, Оппенгейм разместила вертикально, словно висящую палку; ручка соединяет фигуру со стеллообразным основанием, имитирующим ствол дерева с шероховатой корой. Очертания пилы художница симметрично перенесла на правую сторону панели, закрасив ее металлизированной краской. На месте отверстия в ручке, справа, она изобразила большой глаз: в результате на зрителя смотрят симметрично расположенные глаза фигуры. Образ дополняется гладким носиком и розовым языком, вылепленными из гипса. Кончик языка облизывает то место на пиле, где ручка соприкасается с неострым верхним краем рабочего полотна пилы.

Обращаясь в работе к теме «распила», Оппенгейм соединяет разные деревянные формы (от имитации древесного ствола и выпиленной по заданной форме доски до деревянных ручек пилы). Это смысловое пространство прорывается иллюзионистскими вмешательствами художницы, которая выстраивает получившийся образ как человекоподобную фигуру и наполняет его разнообразными сексуальными ассоциациями. В литературе встречаются упоминания о страхе кастрации, воплощением чего является пила. Еще ближе к рассматриваемой разновидности ассоциаций оказывается итальянская фигура речи, в которой пила обозначает мужскую мастурбацию. Говоря конкретнее, облизывание «лисьего хвоста» можно трактовать как возмож-



ность повлиять на висящую внизу деревянную палку – ручку пилы, барашковая гайка которой позволяет менять ее положение.

С одной стороны, мы имеем здесь дело с образом холостяка, с другой — персонаж, получивший женское имя Октавия, совмещает в себе мужское и женское начала, полностью следуя оппенгеймовской философии андрогинности. Использование такого бытового предмета, как пила, можно отнести к дадаистско-сюрреалистической традиции по-новому интерпретировать бытовые предметы. Однако исторические отсылки и направления влияния далеко не так однозначны. Так, в 1960-е годы Марсель Дюшан выпустил новые версии своих реди-мейдов, в том числе в 1964 году появилась версия лопаты для снега (оригинал 1915 года утерян). Это обновление произошло в контексте французского движения неоавангарда и нового реализма.

Такие металлические предметы, как рабочие инструменты, часто встречаются в произведениях представителей художественного направления, поставившего перед собой цель лишить изобразительное искусство ореола возвышенности. Они

61

Meret Oppenheim: Mon Exposition Nina Zimmer

Мерет ОППЕНГЕЙМ \rightarrow Весенний день. 1961 Гипс, дерево, масло, проволочная корзина. 50×34 Частное собрание ©2021, ProLitteris, Цюрих

Meret OPPENHEIM →

Spring Day. 1961

Oil on plaster and wood with wire basket. 50 × 34 cm Private collection

© 2021, ProLitteris, Zurich

Мерет ОППЕНГЕЙМ \rightarrow Маска с вытянутым языком Без даты Проволочная сетка, пластик, бархат. $9 \times 30 \times 20$ Частное собрание, Швейцария © 2021, ProLitteris, Цюрих

Meret OPPENHEIM →
Mask with "Bäh" Tongue
Undated
Wire mesh, plastic and velvet
9 × 30 × 20 cm
Private collection, Switzerland
© 2021, ProLitteris, Zurich

in the middle of this context. She was close friends with key representatives such as Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely and Daniel Spoerri. From Oppenheim's correspondence we learn that that her friendship with Tinguely went back to the war years in Basel, when Tinguely was not yet 20 years old. The friendship with Spoerri developed in 1956 when they were working together on a play in Bern. The venue was an old town cellar in the small theatre at Kramgasse 6 and the work performed was the German-language premiere of "Desire Caught by the Tail". It was written by Pablo Picasso and staged by Isaac Tarot, actually a pseudonym of Spoerri, who had come to Bern from Paris as a dancer and was now trying his hand at the stage before making a name for himself in the art world.

Мерет ОППЕНГЕЙМ Моя гувернантка. 1936/1967 Металлическое блюдо, туфли, веревка, бумага 14 × 33 × 21 Музей современного искусства, Стокгольм Фото: Альбин Дальстрём © 2021, ProLitteris, Цюрих

62

Meret OPPENHEIM

Ma Gouvernante – My Nurse –

Mein Kindermädchen
1936/1967

Metal plate, shoes, string and paper. 14 × 33 × 21 cm

Moderna Museet, Stockholm Photo: Albin Dahlström

© 2021, ProLitteris, Zurich

A film documenting the rehearsals shows Meret Oppenheim and Lilly Keller in the role of the curtains from the play. In 1959, Spoerri moved to Paris, where he also met Tinguely. The correspondence between Spoerri and Oppenheim was extensive and their exchanges particularly intense in the 1960s. From 1972, in addition to her studio in Bern, Meret Oppenheim took on a studio in Paris again and moved here and there in her circles of artist friends.

The sculpture "Genoveva" was created in 1971. The

The sculpture "Genoveva" was created in 1971. The starting point is a found rough wooden panel, or rather a board, the contours of which have been modified with just a few interventions, in such a way that the outlines of a body versus the shape of a head become visible. Oppenheim inserted wooden poles into the notches, which can be interpreted as being the figure's arms. The work is based on a preliminary drawing from 1942, which is inscribed on the reverse with "Tombeau Geneviève" (Genevieve's grave).

She chose the title "Genoveva" for the work and explicitly referred to the mythological figure of Genoveva, a legend from the High Middle Ages that was primarily taken up again by 19th-century German Romanticism. Genoveva was unjustly accused of infidelity by her



Мерет Оппенгейм. «Mon exposition» Нина Циммер





уходят от абстрактной, неформальной живописи послевоенного модернизма (считают ее слишком эгоцентричной) и с помощью техники коллажа или аппликации, пользуясь случайными материалами, интегрируют в искусство реальность повседневной жизни. В этом можно усмотреть продолжение дадаистской традиции «обже труве» (фр. objets trouvés – «найденные предметы»). Группа последователей данного движения состояла в основном из французских и швейцарских художников. Мерет Оппенгейм вращалась в их среде, она дружила с такими ключевыми представителями группы, как Ники де Сен-Фалль, Жан Тэнгли (Тенгели) и Даниэль Шпёрри. Из переписки Оппенгейм известно, что она начала общаться с Тэнгли еще в Базеле, в годы войны; тогда ему еще не было и двадцати лет. Дружба художницы со Шпёрри завязалась в 1956 году, во время совместной работы над театральной постановкой в Берне. В подвалах театра «Кляйнтеатер Крамгассе 6» в старом городе состоялась немецкоязычная премьера спектакля по пьесе Пабло Пикассо «Желание, пойманное за хвост». Пьесу поставил Исаак Таро (псевдоним Даниэля Шпёрри). Шпёрри приехал в Берн из Парижа в качестве танцора и пробовал свои силы на сцене; но в скором будущем ему предстояло сделать себе имя в мире изобразительного искусства. В документальном фильме, запечатлевшем репетиции спектакля, Мерет Оппенгейм и Лилли Келлер играют роль гардин.

В 1959 году Шпёрри переехал в Париж, где, в свою очередь, познакомился с Тэнгли. Шпёрри и Оппенгейм активно переписывались, особенно интенсивно в 1960-х годах. С 1972 года, помимо студии в Берне, Мерет Оппенгейм снова работала в мастерской в Париже, вращаясь в кругах своих друзей-художников в обоих городах.

Скульптура «Женевьева» была создана в 1971 году. Ее основой является случайно попавшаяся на глаза художнице грубая деревянная панель, контуры которой были немного изменены таким образом, чтобы появились очертания головы и тела. Оппенгейм вставила в выемки деревянные жерди, которые воспринимаются как руки. Работа восходит к наброску 1942 года, на оборотной стороне которого написано «Tombeau Geneviève» («Могила Женевьевы»).

Мерет выбрала название «Женевьева», явно намекая на одноименный персонаж средневековой легенды, сюжет которой вновь приобрел популярность в XIX веке благодаря представителям немецкого романтизма. Женевьева была несправедливо обвинена своим мужем, пфальцграфом Зигфридом, в неверности, и, прежде чем справедливость восторжествовала, ей пришлось несколько лет прожить в лесу. В многочисленных интервью Оппенгейм неоднократно объясняла свою личную связь с историей Женевьевы: подобно тому, как юная супруга пфальцграфа была безвинно изгнана из дворца,

63

Meret Oppenheim: Mon Exposition Nina Zimmer



Мерет ОППЕНГЕЙМ Сад осьминога. 1971 Коллаж, голубая прозрачная пленка 55,5 × 55,5 Галерея Циглер, Цюрих Фото: П. Шельхли, Цюрих © 2021, ProLitteris, Цюрих Meret OPPENHEIM
Octopus's Garden. 1971
Collage and blue
transparent foil
55.5 × 55.5 cm
Galerie Ziegler SA, Zurich
Photo: P. Schälchli, Zurich
© 2021, ProLitteris, Zurich

Мерет ОППЕНГЕЙМ → Меховые перчатки. 1936/1984 Мех, дерево, лак для ногтей 5 × 21 × 10 Собрание Урсулы Хаузер, Швейцария Фото: Фотостудия Штефана Альтенбургера, Цюрих © 2021, ProLitteris, Цюрих

Мерет ОППЕНГЕЙМ → Белка. 1960/1969
Стеклянная пивная кружка, поролон, мех. 21,5 × 13 × 7,5
Художественный музей Берна Фото: Петер Лаури, Берн
© 2021, ProLitteris, Цюрих

Meret OPPENHEIM → Fur Gloves. 1936/1984
Fur, wood and nail polish 5 × 21 × 10 cm
Ursula Hauser Collection, Switzerland
Photo: Stefan Altenburger
Photography, Zürich
© 2021, ProLitteris, Zurich

Meret OPPENHEIM → Squirrel. 1960/1969
Beer glass, plastic foam and fur 21.5 × 13 × 7.5 cm
Kunstmuseum Bern
Photo: Peter Lauri, Bern
© 2021, ProLitteris, Zurich

husband, who was a Count Palatine, and was abandoned in the forest for years, then later rehabilitated. In interviews, Oppenheim repeatedly explained her personal identification with the Genoveva myth. Just as the young Countess Palatine was chased out of the palace through no fault of her own, she herself had to leave Paris and her circle of friends there because of the approaching Second World War and found herself stranded in the "forest", in the comparatively provincial Basel, where her artistic productivity was severely restricted by depression. The rough-hewn board blotted with grey oil paint symbolises the exposure of the Countess Palatine and the artist.

Oppenheim used the Genoveva material for a number of works. However, for none of these works did she use such obviously "poor" materials. Although she often opulently mixed materials for other objects, adding plaster of Paris and painting them, she here restricts herself to the lightly worked wood she has found. This and other works from the 1970s testify to a proximity to Italian Arte Povera. Oppenheim was particularly interested in Marisa Merz, who exhibited in the context of Arte Povera in 1982 at Rudi Fuchs's "Documenta 7," where Oppenheim was also represented. In an interview, Oppenheim emphasised her appreciation for Merz. If you compare a work by Merz, such as "Untitled, 1977," with "Genoveva," there are definitely similarities: the wooden door that Merz chose for her work, like the piece of wood that Oppenheim uses, is staged with all its signs of age and use. In the case of Merz, these are the remains of newspaper, rust, stains and metal fittings; in that of Oppenheim, dents and scratches as well as traces of paint. Both works not only display the atmospheric qualities of the found material,

64

but also clearly show the act of artistic intervention that triggers the poetic transformation. The chessboard-like organised copper wire mesh in Merz, the contouring of the panel in the sense of a figure and the attachment of arms in Oppenheim.

The "Flower of the Fog" from 1974 belongs to another important group of works by Oppenheim, created in Bern. In these, she strives for the greatest possible reduction of her painterly expression and approaches monochrome painting languages. It is above all the non-colour white that she approaches with minimal tonal differences. The vegetal figuration called for in the title appears in white, contrasting with the negative forms of shaded-off grey and white. In each case, Oppenheim uses an associative bridge to immerse herself in these increasingly abstract colour spaces. A whole group of works therefore bears titles such as "Nebelkopf" ("Mist Head"), "Verborgenes im Nebel" ("Hidden in the Fog"), "Nebelgebilde" ("Fog Shapes"), "Mann im Nebel" ("Man in the Fog") or just "Nebelblume" ("Flower of Fog"). The literature mainly refers to the symbolic levels of meaning of these images, their structural similarity to dream images and other ephemeral images. It is striking that Oppenheim sometimes chooses the largest formats for these works that she will ever choose for her paintings. This may be related to the strong presence of American abstract painting in Bern and Basel in those years, for which the large format was a matter of course. Arnold Rüdlinger, director of the Kunsthalle Bern, showed contemporary American paintings in a series of exhibitions in the 1950s, some of them for the first time in Europe. Rüdlinger and Oppenheim were close friends. In 1956, Rüdlinger moved to the Kunsthalle Basel, where

Мерет Оппенгейм. «Mon exposition» Нина Циммер



художнице пришлось покинуть Париж и друзей из-за приближавшейся Второй мировой войны. Застряв в относительно провинциальном Базеле и будучи не в состоянии плодотворно работать из-за депрессии, Оппенгейм чувствовала себя брошенной «в лесу». Грубая доска, испачканная серой масляной краской, символизирует одиночество и бессилие перед внешними обстоятельствами обеих женщин: пфальцграфини и художницы.

Такие же материалы, как для «Женевьевы», Оппенгейм использовала в ряде своих работ, но ни в одной из них она не ограничивалась столь скупым их набором. В других объектах Мерет, как правило, сочетала различные материалы, добавляла гипс и раскрашивала разные элементы, здесь же она ограничилась минимально обработанной доской. Эта и другие работы 1970-х годов свидетельствуют о близости художницы к итальянскому арте повера (итал. arte povera – «бедное искусство»). Известно, что Оппенгейм интересовало творчество Марисы Мерц, представлявшей это художественное течение в 1982 году на выставке «documenta 7» (организатор и руководитель Руди Фукс), где также были выставлены работы Оппенгейм. В одном из интервью Оппенгейм подчеркивала свою признательность Мерц. Если сравнить произведение Мерц «Без названия» (1977) со скульптурой «Женевьева», то определенно можно увидеть сходство. Деревянная дверь, которую выбрала для своей работы Мерц, как и доска, взятая Оппенгейм, сохранили все признаки своего возраста и использования: у Мерц – это остатки газетной бумаги, ржавчина, пятна и металлическая фурнитура, у Оппенгейм - вмятины и царапины,



Meret Oppenheim: Mon Exposition Nina Zimmer





Мерет ОППЕНГЕЙМ Женевьева. 1942 Бумага, карандаш, акварель 27 × 21 Художественный музей Берна, дар по завещанию Мерет Оппенгейм © 2021, ProLitteris, Цюрих Фотография: Художественный музей Берна, recom Art Berlin

Мерет ОППЕНГЕЙМ Женевьева. 1971 Дерево, масло, жерди 127 × 123 × 74 Музей современного искусства Фонда Людвига, Вена Предоставлено Австрийским фондом Людвига © 2021, ProLitteris, Цюрих Meret OPPENHEIM
Genoveva (Genevieve). 1942
Pencil, watercolour on paper
27 × 21 cm
Kunstmuseum Bern, Meret
Oppenheim Bequest
© 2021, ProLitteris, Zurich,
Photo: Kunstmuseum Bern,
recom Art Berlin

Meret OPPENHEIM
Genoveva (Genevieve). 1971
Oil on wood with two poles
127 × 123 × 74 cm
Museum of Modern Art, Ludwig
Foundation, Vienna
On loan from the Austrian Ludwig
Foundation
©2021, ProLitteris, Zurich

he again showed important exhibitions of American postwar art. During this period, while on a famous journey, he bought works by Barnett Newman and Mark Rothko, among others, directly from the studios in New York for the Kunstmuseum Basel. Correspondence with Oppenheim shows that he invited her to his exhibition openings with detailed personal letters and exchanged closely with her on issues related to art and theory. He names a painting by Sam Francis, as if returning to a common joke about a monochrome picture, as "Sams Gebirgsinfanterie im Nebel" ("Sam's Mountain Infantry in the Fog"), which has now stepped into the brightest light in the exhibition. Rüdlinger's successor as director of the Kunsthalle Bern was Franz Meyer, with whom Oppenheim became close friends after an initial romance.

Meyer also gave American postwar art a lot of space in his exhibition programme. Among other things, in 1960, he held a solo exhibition by Francis, who lived in Bern for a year in about 1961 due to lengthy medical treatment. Francis had created entire groups of works of white monochromes and many of these paintings were on display in his exhibition at the Kunsthalle Bern. Meyer's successor, Harald Szeemann, continued the US program in Bern. For example, the radically reduced white works by Robert Ryman were first seen in Europe at the Kunsthalle in Bern, in Szeemann's renowned exhibition "When Attitudes Become Form" from 1969.

Even though Oppenheim was connected to the Bern art scene in many ways, she was long regarded as a special case. She was well known, she was a friend, but her art was not easily digestible by many of her contemporaries. Her exhibitions were extremely rare in Bern. A highlight for Oppenheim was therefore her retrospective, organised for her by the Kunsthalle Bern in 1984. She chose "Mon exposition" as the title, which can certainly be read as a self-confident statement in which she is asserting her own access to her artistic development. This is reason enough for us to place her retrospective at the Kunstmuseum Bern under the same sign.

Мерет Оппенгейм. «Mon exposition» Нина Циммер

Мерет ОППЕНГЕЙМ
Зеленый зритель. 1959
Древесина липы, масло,
листовая медь
166 × 49 × 15
Художественный музей Берна
Фото: Петер Лаури, Берн
© 2021. ProLitteris. Цюрих

Meret OPPENHEIM

The Green Spectator. 1959
Oil on lime wood with
copper sheet
166 × 49 × 15 cm
Kunstmuseum Bern
Photo: Peter Lauri, Bern
© 2021. ProLitteris. Zurich

а также следы краски. Обе работы не просто отображают особенности найденного материала, но и явно демонстрируют акт художественного вмешательства, запускающий поэтическую трансформацию: Мерц дополняет произведение сеткой из медной проволоки в виде шахматной доски; Оппенгейм обрабатывает контуры панели, превращая ее в фигуру, и присоединяет деревянные «руки».

«Цветок тумана» (1974) – существенный элемент другого значимого для творческого пути Мерет Оппенгейм цикла работ, созданных в Берне. В них она стремится к максимальной лаконичности своего художественного языка и приближается к монохромной живописи. Художница обыгрывает ахроматический белый цвет, прибегая к минимальной тональной разработке. Заявленная в названии растительная форма – цветок – написана белой краской и контрастирует со светло-серыми фрагментами фона. Для погружения во все более абстрактные цветовые пространства Оппенгейм всякий раз использует своеобразную ассоциативную цепочку. Вот почему целая группа ее работ носит такие названия, как «Голова тумана», «Скрытое в тумане», «Творение тумана», «Человек в тумане» или упомянутый «Цветок тумана». В литературе говорится в основном о символических основах этих произведений, их структурном сходстве со сновидениями и другими эфемерными образами. Интересно, что Оппенгейм иногда выбирает для таких работ самые большие из когда-либо использованных ею форматов. Это может быть связано с активным присутствием в Берне и Базеле тех лет американской абстрактной живописи, для которой большой формат был программным элементом. В 1950-х годах глава Кунстхалле в Берне Арнольд Рюдлингер показал серию выставок современной американской живописи, часть произведений впервые демонстрировалась в Европе. Рюдлингер и Оппенгейм были близкими друзьями. В 1956 году Рюдлингер перешел в Кунстхалле Базеля, где также организовал значимые выставки американского послевоенного искусства. Во время своей (ставшей легендарной) поездки в США он приобрел для Художественного музея Базеля в нью-йоркских мастерских художников, среди прочего, работы Барнетта Ньюмана и Марка Ротко. Переписка с Оппенгейм показывает, что Рюдлингер лично приглашал ее на вернисажи и активно обменивался с ней идеями из области теории искусства. Произведение Сэма Фрэнсиса, привлекшее большое внимание публики на выставке, он называл



Meret Oppenheim: Mon Exposition Nina Zimmer



The Tretyakov Gallery Magazine #1 (74) / 2022

Мерет Оппенгейм. «Mon exposition» Нина Циммер

- ← Мерет ОППЕНГЕЙМ Цветок тумана. 1974 Холст, масло. 195 × 130 Собрание Даниэля Штаффельбаха, предоставлено Gerber Stauffer Fine Arts, Цюрих, и Krethlow Fine Art, Берн ©2021, ProLitteris, Цюрих Фотография: Петер Шельхли
- ← Meret OPPENHEIM
 Flower of Fog. 1974
 Oil on canvas. 195 × 130 cm
 Collection Daniel Staffelbach,
 Courtesy Gerber Stauffer Fine
 Arts, Zürich, and Krethlow Fine
 Art, Bern
 © 2021, ProLitteris, Zurich,
 Photo: Peter Schälchli

Шесть облаков над мостом 1975 Бронза. 46,8 × 61 × 15,5 Художественный музей Берна, дар по завещанию Мерет Оппенгейм Фото: Петер Лаури, Берн ©2021, ProLitteris, Цюрих

Мерет ОППЕНГЕЙМ

Meret OPPENHEIM
Six Clouds on a Bridge
1975
Bronze
46.8 × 61 × 15.5 cm
Kunstmuseum Bern, Meret
Oppenheim Bequest
Photo: Peter Lauri, Bern
© 2021, ProLitteris, Zurich



«горная пехота Сэма в тумане», словно возвращаясь к некой общей с Оппенгейм шутке о монохромной картине. Преемником Рюдлингера на посту директора Кунстхалле Берна стал Франц Мейер, с которым у Оппенгейм возник роман, перешедший в дружбу. В своей выставочной программе Мейер также уделял много внимания послевоенному искусству США, в 1960 году он организовал персональную выставку Сэма Фрэнсиса, который около года находился в Берне на лечении. Фрэнсис создавал целые серии белых монохромных работ, и многие из них были выставлены в Кунстхалле Берна. Преемник Мейера, Харальд Зееман, продолжил бернскую американскую программу. Так, минималистичные белые работы Роберта Римана европейцы впервые увидели именно в бернском Кунстхалле в 1969 году на легендарной выставке «Когда отношения становятся формой», организованной Зееманом.

Несмотря на то что Мерет Оппенгейм во многом была связана с художественными кругами Берна, она долгое время считалась особым автором, не вписывающимся в общую картину. Ее знали, с ней дружили, но многие современники не вполне воспринимали и принимали ее искусство, а выставки Мерет в Берне были редкостью. В связи с этим ретроспектива работ Мерет Оппенгейм, которую в 1984 году организовал бернский Кунстхалле, стала ярким событием для художницы. Название выставки «Mon exposition» было выбором Оппенгейм, и, безусловно, в нем можно усмотреть ее утверждение собственного подхода к творческому развитию. Это достаточное основание для того, чтобы в Художественном музее Берна была организована ретроспектива творчества Мерет Оппенгейм под таким же названием.



Габриеле Мюнтер

и художественный авангард искусства XX века

Каи-Инга Дост

Габриеле Мюнтер, согласно расхожему определению критиков, – всего лишь одна из немецких женщин-художниц. Но надо сказать, что за более чем шестидесятилетний период своего творчества Габриеле Мюнтер (1877–1962) стала автором огромного количества самых разных по стилю произведений. С неослабевающим любопытством она пробовала новые художественные техники, стремясь расширить диапазон выразительных средств, использованных ею ранее. Однако работы Мюнтер привлекают внимание независимо от сложившегося в среде критиков стереотипа, что единственный любопытный момент в ее творчестве – ореол «синей всадницы», участницы творческого объединения «Синий всадник» (нем. «Der Blaue Reiter») в Германии.

«Синий всадник» стал неотъемлемой частью истории искусства XX века. Да и участие Габриеле Мюнтер в этом объединении, просуществовавшем относительно недолго и оставившем немало не раскрытых до сих пор загадок, нередко трактуется слишком односторонне.

С одной стороны, обычно недооценивается ее роль в группе «Синий всадник». Имена обоих издателей одноименного альманаха — Василия

- ← Ольга Гартман (Ольга фон Гартман). Около 1910
 Холст, масло. 60,3 × 45
 Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен © 2021, ProLitteris, Zürich
- ← Olga von Hartmann. About 1910
 Oil on canvas. 60.3 × 45 cm
 Gabriele Münter and Johannes
 Eichner Foundation, Munich
 © 2021, ProLitteris, Zürich

Мюнтер с блокнотом на скале. Тунис. Весна 1905 Фото: Василий Кандинский Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен Münter with Sketchbook on a Rock. Tunisia. Spring 1905 Photograph by Wassily Kandinsky Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich



71

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022

Gabriele Münter:

Not Just "the Lady Painter of the Dozen"

Kai-Inga Dost

Over a period of more than six decades, Gabriele Münter (1877–1962) created a broad and multifaceted *oeuvre*. With unbridled curiosity, she continued to try new techniques and forms of representation, which would cause her work to shine even without the aura of the 'Blue Rider'.



72

The famous Blue Rider: the relationship between Gabriele Münter's work and this short but all the more mystifying episode of art history is ambivalent.

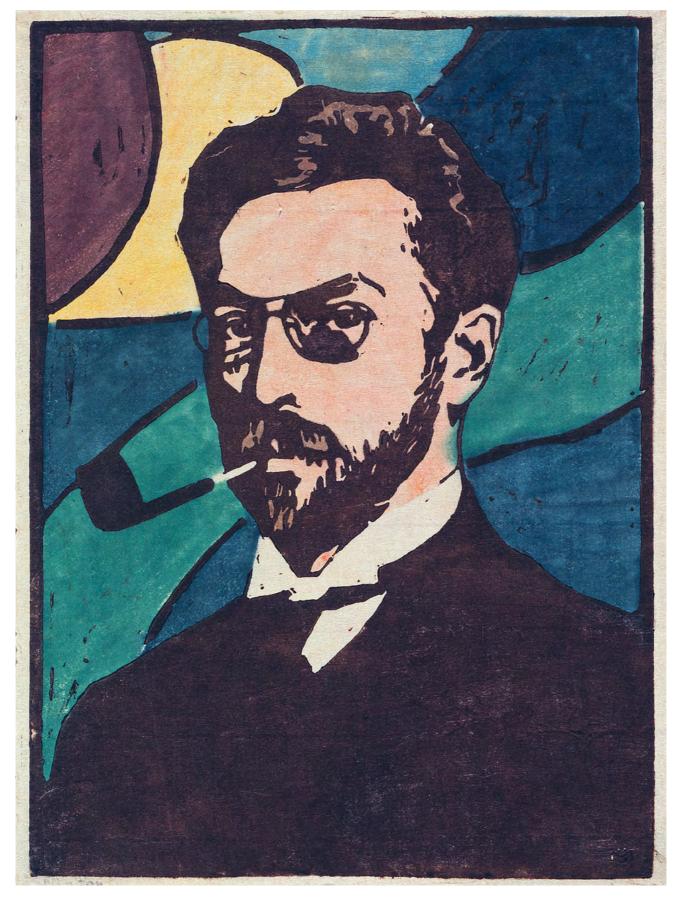
On the one hand, her participation in the group around Wassily Kandinsky and Franz Marc is generally underestimated. Everyone knows the names of the two editors, but what is less well known is that Münter significantly supported the Almanac with her work. However, you will not find her name in the imprint. Münter and Maria Marc, the wife of Franz Marc, were always present at the editorial meetings. "Marc and Kandinsky each with his Amazon," Elisabeth Macke, wife of the painter August Macke, would say mockingly about the presence of the partners at the meetings. They had a say in the choice of pictures and authors, performed valuable editorial work and dealt with the extensive correspondence. "The Blue

Cavalry is charging forward. [...] Join the storm so that the goal may be reached,"² Münter wrote to Arnold Schönberg a few weeks before the publication of the almanac to remind him to send in his contribution. "I imagine that nobody thought I had a say ... except for Kandinsky. Everyone saw me as the lady painter of the dozen,"³ Münter would sum up her role years later.

On the other hand, the Blue Rider and her long-time partner Kandinsky are given

- Elisabeth Erdmann-Macke, Remembering August Macke [Erinnerung an August Macke]. Stuttgart 1962, p. 187.
- Letter by Gabriele Münter to Arnold Schönberg, September 27, 1911.
- Gabriele Munter in her diary, October 27, 1926, in Kleine, Gisela: Gabriele Munter und Wassily Kandinsky, Frankfurt a. M., 1990, p. 406.

The Tretyakov Gallery Magazine #1 (74) / 2022 Exhibition overview



← Мюнтер на террасе отеля в Тунисе со своей вышивкой бисером «Корабли на Волге» по эскизу Василия Кандинского Весна 1905 Фото: Василий Кандинский Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен

← Münter on the Hotel Terrace in Tunisia with Her Beadwork "Volga Ships" based on a Sketch by Kandinsky Spring 1905 Photograph by Wassily Kandinsky Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich Кандинский. 1906 Японская бумага, цветная линогравюра 24,4 × 17,7 Городская галерея в доме Ленбаха и Кунстбау, Мюнхен, Дар Габриеле Мюнтер 1957 © 2021, ProLitteris, Zürich Kandinsky. 1906 Colour linocut on Japanese paper 24.4 × 17.7 cm The Städtische Galerie im Lenbachhaus and the Kunstbau, Munich, Gift of Gabriele Münter 1957 © 2021, ProLitteris, Zürich Маршалл, 1899. Элла. Техас. 1899 Фото: предположительно Эмми Мюнтер Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен Marshall, 1899. Ella. Texas. 1899 Photograph probably by Emmy Münter Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich Универмаг Доноху. Плейнвью, Техас. 1899 Фотография 46 × 34,5 Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен © 2021, ProLitteris, Zürich Donohoo's Warehouse.
Plainview, Texas. 1899
Photograph
46 × 34.5 cm
Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Munich
© 2021, ProLitteris, Zürich









Три женщины в воскресных платьях. Маршалл, Техас. 1899—1900 Фотография 46 × 34,5 Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен © 2021, ProLitteris, Zürich

Three women in their Sunday best. Marshall, Texas. 1899–1900 Photograph 46 × 34.5 cm Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich © 2021, ProLitteris, Zürich Две фигуры, закутанные в бурнусы, и осел перед кафе-магазином. Тунис 3има 1905 Фотография 46 × 34,5 Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен © 2021, ProLitteris, Zürich

Two figures in burnouses, with a donkey in front of a shop cafe. Tunisia Winter 1905.
Photograph 46 × 34.5 cm
Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich © 2021, ProLitteris, Zürich



Кандинского и Франца Марка — широко известны, но мало кто знает, насколько ценной была помощь Мюнтер в подготовке этого выпуска. Ее имени нет в выходных данных издания, однако Габриеле Мюнтер вместе с Марией Марк, супругой Франца Марка, всегда принимала участие в заседаниях редакции. «Марк и Кандинский, каждый со своей амазонкой»¹, —

Аурелия. 1906 Японская бумага, цветная линогравюра 18,7 × 17 см Городская галерея в доме Ленбаха и Кунстбау, Мюнхен, Дар Габриеле Мюнтер 1957 © 2021, ProLitteris, Zürich Aurélie. 1906
Colour linocut on Japanese paper. 18.7 × 17 cm
The Städtische Galerie im Lenbachhaus and the Kunstbau, Munich, Gift of Gabriele Münter 1957
© 2021, ProLitteris, Zürich

иронично комментировала ситуацию Элизабет Макке, жена живописца Августа Макке. Между тем, обе женщины действительно выполняли функцию редакторов, участвовали в подборе иллюстраций, работали с авторами и вели обширную переписку. «Синий всадник несется вперед. <...> Присоединяй-

тесь – и цель будет достигнута»², – писала Мюнтер за несколько недель до выхода альманаха Арнольду Шёнбергу, призывая его принять участие в издании. «Мой вклад, наверное, никто не замечал... кроме Кандинского. Все считали меня не более чем одной из дюжины рисующих женщин»³, – резюмирует годы спустя Мюнтер, оценивая свою роль.

- Эрдманн-Макке Э. «Воспоминание об Августе Макке». Штутгарт, 1962. С. 187.
- Письмо Габриеле Мюнтер Арнольду Шёнбергу от 27 сентября 1911 года.
- Запись в дневнике Габриеле Мюнтер, 27 октября 1926 г. // Кляйне Ж. Габриеле Мюнтер и Василий Кандинский. Франкфурт-на-Майне, 1990. С. 406.



76

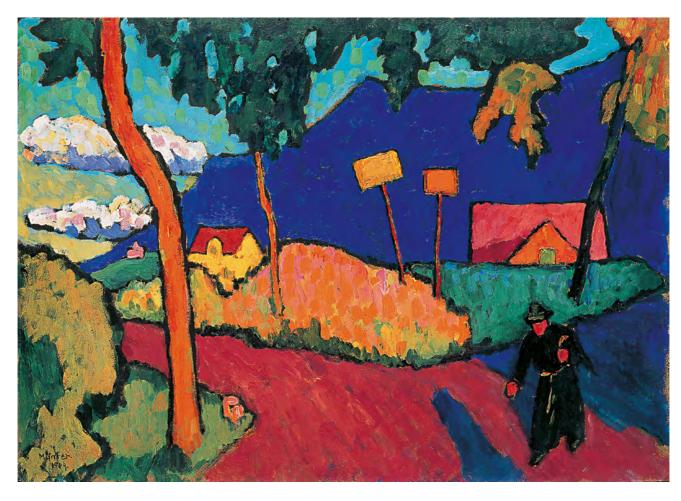
Натюрморт в трамвае (После похода за покупками) Около 1909 Картон, масло. 50,2 × 34,3 Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен © 2021, ProLitteris, Zürich

Still Life on the Tram (After Shopping). About 1909 Oil on cardboard. 50.2 × 34.3 cm Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich © 2021, ProLitteris, Zürich

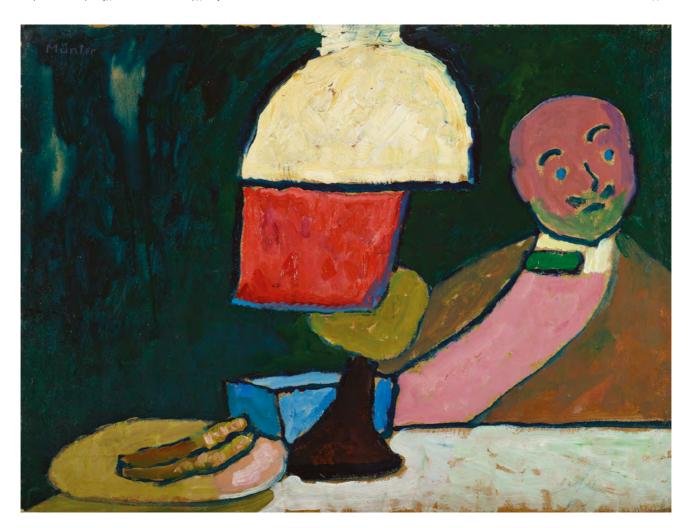
a status in her biographies and contributions on her work that overshadows her extensive *oeuvre*. Her independence and unconventional nature – both personal and artistic – is largely hidden.

Münter's courage in asserting her efforts against prevailing social norms and her constant curiosity that pushed her to learn new things and challenge herself are remarkable. The Münter family granted her freedoms that were by no means a matter of course for a single woman at the end of the 19th century. Swimming brought her great joy and she called a bicycle her greatest treasure. These sports activities were not exactly considered fitting for a lady. What is more, she was also attracted to drawing. At the age of 20, Münter finally went to Düsseldorf on her own to take drawing lessons at a private drawing school for women. At that time, the doors of the academies were still closed to ambitious women artists.

The death of her mother would interrupt this endeavour. The following year, Münter decided to accompany her sister Emmy on a trip to visit relatives in the USA. Together they embarked upon a two-year journey through various North American states from New York to



The Tretyakov Gallery Magazine #1 (74) / 2022 Exhibition overview



С другой стороны, периоду «Синего всадника» и многолетнему партнерству художницы с Василием Кандинским отводится так много внимания в биографии Мюнтер в попытках оценить ее наследие, что часто оказываются затенены ее самодостаточность и независимый характер как в личной жизни, так и в художественном плане.

Присущие Мюнтер смелость, стремление преодолевать установленные социальные нормы, ее неизменное желание осваивать новое и развиваться достойны отдельного внимания. Семья Мюнтер дала ей свободу жить, как нравится, что было необычно для незамужней женщины в конце XIX столетия. Габриеле любила плавать, называла велосипед своим главным сокровищем — и это тогда, когда занятия спортом считались не вполне пристойными для женщины. Но, в первую очередь, она рисовала. И в двадцатилетнем возрасте она уезжает в Дюссельдорф, чтобы поупражняться в рисовании в частной художественной школе для женщин. Двери академий в то время были еще закрыты даже для самых честолюбивых художниц.

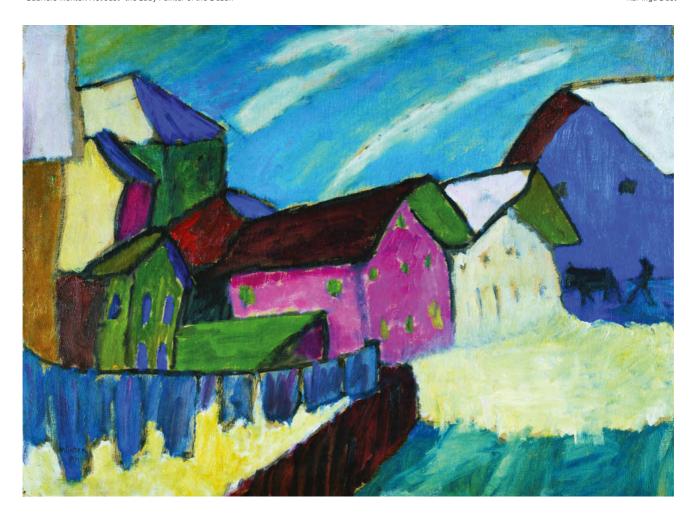
← Под вечер. 1909
 Картон, масло
 48 × 70
 Частное собрание
 © 2021, ProLitteris,
 Zurich

← Towards Evening. 1909
Oil on cardboard
48 × 70 cm
Private collection
© 2021, ProLitteris,
Zurich

Это смелое начинание прерывает смерть матери. На следующий год в 1898 году Мюнтер решает отправиться вместе с сестрой Эммой к родственникам в США. Они совершают двухлетнее путешествие по североамериканским штатам, проехав от Нью-Йорка до Техаса с остановками в Миссури и Арканзасе. Все это время Мюнтер не расстается с альбомом, в котором фиксирует образы своих родных, рассредоточенных по всему континенту. Ее взгляд постоянно, казалось, ищет интересные сюжеты. В 1899 году родственники дарят ей камеру «Bull's Eye No2» фирмы «Kodak». Более 400 фотографий, привезенных Мюнтер из американской поездки, свидетельствуют о ее способности быстро осваивать новую технику и ловить наметанным глазом удачные ракурсы. Кадры, сделанные Габриеле, нередко напоминают композиции ее поздних картин; изображения одного или нескольких человек на фотографиях отличает та же интимность, что присуща многим ее портретам – живописным, рисованным или гравированным на дереве.

Слушание (Портрет Явленского). 1909 Картон, масло. 49,8 × 66,4 Городская галерея в доме Ленбаха и Кунстбау, Мюнхен; Дар Габриеле Мюнтер 1957 © 2021, ProLitteris, Zürich

Listening (Portrait of Jawlensky). 1909 Oil on cardboard. 49.8 × 66.4 cm The Städtische Galerie im Lenbachhaus and the Kunstbau, Munich, Gift of Gabriele Münter 1957 © 2021, ProLitteris, Zürich



Texas, with stops along the way in Missouri and Arkansas. Münter's sketchbook, in which she kept portraits of her far-flung relatives, was always by her side. Her eyes were constantly wandering in search of an interesting subject. In 1899, her relatives gave her a Kodak Bull's Eye No2 camera. About 400 photographs of this journey testify to her ability to quickly master the technique and capture her surroundings in pictures with a trained eye. The selected image sections are often reminiscent of the compositions of her later paintings, just as the photographs of groups of people and individuals radiate precisely the intimacy of many of her painted, drawn or woodcut portraits.

"I'd been so used to drawing since childhood that later, when I came to painting, I had the impression that it was innate within me, whereas I first had to learn how to paint," Münter would say in retrospect about five decades later. She did indeed learn to paint.

After her return from America, Münter went to Munich and entered the Phalanx painting school. Her teacher was Wassily Kandinsky and they became close. The painting classes would often go on trips in the Munich area and paint outdoors, and soon Münter was able to

Деревенская улица зимой. 1911 Картон, наклеенный на дерево, масло. 53 × 70 Городская галерея в доме Ленбаха и Кунстбау, Мюнхен, Дар Габриеле Мюнтер 1957 © 2021. ProLitteris, Zürich

Village Street in Winter. 1911 Oil on cardboard mounted on wood. 53 × 70 cm The Städtische Galerie im Lenbachhaus and the Kunstbau, Munich, Gift of Gabriele Münter 1957 © 2021, ProLitteris, Zürich show considerable success in her painting. The trips with her married lover that would follow also offered ample opportunity to try out *plein-air* painting. Münter and Kandinsky travelled to the Netherlands, Switzerland, Italy and Tunis. Münter quickly gained confidence in mastering colour. The colour application of her early paintings is impasto style in keeping with the late-Impressionist style. The artist herself also seemed content and, in the spring of 1907, she exhibited six of her works for the first time in the Salon des Indépendants.

After years of wandering, Münter finally bought a house in Murnau in the Munich area. Here, she lived and worked with Kandinsky. The artists maintained close contacts with the Munich art scene. Meetings were held in Murnau, among others, those of the Blue Rider. The restless search by the artists for new forms of expression beyond the academic was to pave the way for Expressionism, Cubism, Constructivism and much more. The Blue Riders with Münter, Kandinsky and their friends Marianne von Werefkin, Alexej Jawlensky, Maria and Franz Marc, August Macke, Paul Klee and others at the forefront, caused a sensation. The fruitful art theoretical discours-

es and the stimulating artistic exchange among friends helped Münter to liberate her style of painting. The brightly coloured pictures from the years between 1908 and 1914 continue to determine how her versatile work is perceived today. Despite her proximity to Kandinsky, who was moving

 Gabriele Münter, "Confessions and Memories" ["Bekenntnisse und Erinnerungen"] in Gustav Friedrich Hartlaub (ed.), Gabriele Münter: People's Images in Drawings [Gabriele Münter. Menschenbilder in Zeichnungen]. Berlin 1952, p. 23.



«Я так привыкла с детства рисовать, что позже, когда я пришла к живописи... мне казалось, что умение рисовать у меня врожденное, а живописи мне нужно учиться» 4 , — скажет Мюнтер, оглядываясь назад примерно пятьдесят лет спустя. И она научилась живописи.

Возвратившись из Америки, Мюнтер отправляется в Мюнхен и поступает в художественную школу объединения «Фаланга». Ее учителем становится Василий Кандинский; они сближаются. Для учащихся школы часто устраиваются выезды в окрестности Мюнхена на пленэры, и уже скоро Мюнтер достигает немалых успехов в живописи. У нее появляется возможность заниматься живописью во время путешествий, которые она совершает вместе со своим женатым возлюбленным. Мюнтер и Кандинский посещают Нидерланды, Швейцарию, Италию и Тунис. Габриеле быстро приобретает уверенность в работе с цветом; манера письма ее ранних картин пастозна и созвучна позднему импрессионизму. Сама художница кажется довольной своими произведениями весной 1907 года она впервые выставляет шесть своих работ в «Салоне независимых» в Париже.

Синяя блузка (Жена Оскара Олсона). 1917 Холст, масло. 40,3 × 54,9 Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен © 2021. ProLitteris. Zürich The Blue Blouse (Mrs Oscar Olson). 1917 Oil on canvas. 40.3 × 54.9 cm Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich © 2021. ProLitteris. Zürich

После нескольких лет путешествий Мюнтер покупает дом в Мурнау, в пригороде Мюнхена. Здесь она живет и работает вместе с Кандинским. Художники поддерживают тесную связь с мюнхенскими творческими кругами. В Мурнау проходят встречи, в том числе членов группы «Синий всадник». Мастера ведут неутомимые поиски новых форм художественного выражения за пределами академических установок, чем готовят почву для экспрессионизма, кубизма, конструктивизма и многих других направлений в искусстве. «Синие всадники» и «синие всадницы» - в первую очередь, Мюнтер, Кандинский и их друзья Марианна Веревкина (фон Веревкин), Алексей Явленский (фон Явленский), Мария и Франц Марк, Август Макке, Пауль Клее и другие имеют большой успех. Плодотворные беседы об искусстве и вдохновляющее творческое взаимодействие в кругу друзей помогают Мюнтер «раскрепостить» свой живописный стиль. Красочные полотна, появившиеся между 1908 и 1914 годами, до сегодняшнего дня являются визитной карточкой ее многогранного наследия. Несмотря на связь с Кандинским, который двигается в направлении абстракции, Мюнтер уверенно следует собственным ориентирам. «Кто внимательно рас-

сматривает мои картины, тот находит в них рисовальщика, – описывает Мюнтер свою манеру работы. – Несмотря на яркие краски, здесь присутствует

Габриеле Мюнтер. Признания и воспоминания // Габриеле Мюнтер. Образы людей в рисунках / Под ред. Г.Ф. Хартлауб. Берлин, 1952. С. 23.



Женщина в кресле, пишущая (Стенография. Швейцарка в пижаме). 1929
Холст, масло. 61,5 × 46,2
Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен © 2021. ProLitteris. Zürich

Lady in the Armchair, Writing (Stenography. Swiss Woman in Pajamas). 1929 Oil on canvas. 61.5 × 46.2 cm Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich © 2021, ProLitteris, Zürich

soon in a neutral country. Münter left for Stockholm. There, she quicky settled. She learnt Swedish and made contacts with the Scandinavian art scene. She also had many opportunities for exhibitions. Her career was beginning to take off. However, her private life was more difficult. After Kandinsky pushed his travel plans further and further back, he did not come to Stockholm until the end of 1915. He stayed until March 1916, never coming back to her again afterwards. The last postcard from June 1917 ends with the words: "I kiss your hands, your Kandinsky."6 Then, the letters ceased without explanation. It was only years later that Münter found out that Kandinsky had remarried just a few months after they last met and had fathered a son.

Unaware of this, Münter moved back home after years abroad. However, her return was difficult. Germany had changed since the war. Some friends had left the country, while

others had fallen. "When I returned, I felt a stranger and unable to assert myself again. During my life wandering around hostels, I did little painting, [...]." Münter's resignation is understandable given the situation she faced. The war had removed the basis for a flourishing cultur-

al life. If people previously had fought together for a cause, now everyone was fighting for themselves, for a crumb of the cake that had shrunk, and of which female artists often got nothing. "[...] and that I was one of the pioneers of new art is long forgotten. Those who stood with and behind me are now all celebrities, I was pushed aside [...],"8 Münter wrote about her bad situation in 1922.

She searched for her lost sense of community by repeatedly staying at Schloss Elmau, a spa hotel at the foot of the

- 5. Ibid, p. 24.
- Postcard from Wassily Kandinsky to Gabriele Münter, June 12, 1917. Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich
- Gabriele Münter, "Gabriele Münter about Herself" ["Gabriele Münter über sich selbst"] in Artwork: a Monthly Magazine for Visual Arts [Das Kunstwerk. Eine Monatsschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst]. Vol. 2, No. 7 (1948), p. 25.
- Letter by Gabriele Münter to Dr. Julius Siegel, October 1, 1922 (?)

along the paths of abstraction, Münter unwaveringly followed her own compass. "Anyone who looks carefully at my paintings will find the graphic artist in them," said Münter, describing her working method. "Despite the bright colours, there is a solid graphic framework. I usually draw my pictures with a black brush on the cardboard or canvas before I paint. They are usually based on a small pencil sketch that I drew under the impression of the motif."⁵

However, the beneficial symbiosis was to end abruptly with the outbreak of the First World War. Only a few days after Germany declared war, many protagonists of the avant-garde left the country. Their nationality was to make them enemies from one day to the next. In addition to von Werefkin and Jawlensky, Kandinsky and Münter also fled to nearby Switzerland at the beginning of August. From here, Kandinsky travelled on to Russia without Münter with the promise of seeing each other again

Слушательницы

Около 1925—1930 Холст, масло. 69,2 × 54 Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен © 2021, ProLitteris, Zürich

Women Listeners

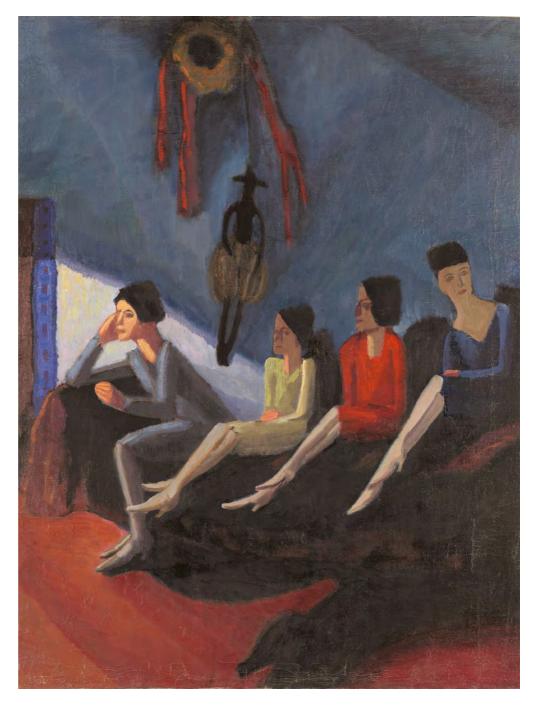
About 1925-1930
Oil on canvas. 69.2 × 54 cm
Gabriele Münter and Johannes
Eichner Foundation, Munich
© 2021, ProLitteris, Zürich

графическая основа. Чаще всего я сначала рисую свои полотна черной кистью на картоне или холсте, а затем перехожу к цвету. Отправной точкой, как правило, является маленький карандашный набросок, который я создаю под впечатлением от сюжета»⁵.

С началом Первой мировой войны полезное и успешное сотрудничество художников внезапно обрывается. Всего через несколько дней после объявления войны Германию покидают многие представители и представительницы немецкого художественного авангарда. За один день принадлежность к разным национальностям превращает их во врагов. Подобно Веревкиной и Явленскому, Кандинский и Мюнтер в начале августа бегут в соседнюю Швейцарию. Отсюда Кандинский едет в Россию уже без Мюнтер, которой обещает скорую встречу на нейтральной территории. Мюнтер отправляется в Стокгольм. Она быстро адаптируется, выучивает шведский язык

и налаживает контакты со скандинавскими художниками; кроме того, получает возможность выставляться. Ее карьера находится на взлете! Но в личной жизни все непросто. Кандинский постоянно откладывает свой обещанный приезд и добирается до Стокгольма только в конце 1915 года. Он остается до марта 1916-го, а после этого уже не возвращается к Мюнтер. Последняя его открытка от июня 1917 года заканчивается словами: «Целую твои руки, твой Кандинский» 5. Затем письма просто прекращаются. Без всяких объяснений. Лишь годы спустя Мюнтер узнает, что всего через несколько месяцев после их последней встречи Кандинский женился и у него родился сын.

Еще не догадываясь обо всем этом, Мюнтер после несколько лет жизни за границей снова приезжает на родину. Но возвращение дается тяжело.



Германия совсем уже не та, какой была до войны. Одни друзья уехали, другие погибли.

«Когда я вернулась, я оказалась всем чужой и почти не пыталась как-то себя проявить. Во время моих скитаний по номерам пансионов живопись [в моей жизни] не играла большой роли...»⁷. Разочарование Мюнтер можно понять, учитывая сложившу-

юся ситуацию. Из-за войны активная культурная жизнь лишилась почвы. Если раньше все вместе отстаивали общую идею, теперь каждый боролся сам за себя, чтобы получить крошки от ставшего маленьким пирога, при этом женщин-художниц часто вообще не замечали. «...А то, что я принадлежала к числу пионеров нового искусства, надолго забылось. Те, кто были со мной

- 5. Там же. С. 24.
- Открытка от Василия Кандинского Габриеле Мюнтер.
 12 июня 1917 года // Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен.
- Мюнтер Г. Габриеле Мюнтер о себе // Произведение искусства / Ежемесячный журнал об изобразительном искусстве.
 Т. 2. № 7 (1948). С. 25.

81

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022

Духов день. Натюрморт. 1934 Картон, масло. 38,1 × 46,2 Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен © 2021, ProLitteris, Zürich Pentecost. Still Life. 1934 Oil on cardboard 38,1 × 46,2 cm Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich © 2021, ProLitteris, Zürich Синий экскаватор → (Стройплощадка на Олимпийской дороге в сторону Гармиша). 1935—1937 Холст, масло. 60,5 × 92,5 Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен © 2021, ProLitteris, Zürich

The Blue Excavator → (Construction Site on Olympiastrasse to Garmisch)
Oil on canvas. 60.5 × 92.5 cm
Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich
© 2021. ProLitteris. Zürich

Wetterstein Ridge in Upper Bavaria. For Münter, the spa was "an island against time". Here, she was able to relax from her restless and lonely nomadic life between Cologne, Munich, Murnau and Berlin. In addition, a long-standing legal dispute with Kandinsky over his pre-1914 items and works that he had left behind in Germany sapped her strength. Kandinsky had returned to Germany with his new wife in 1920 to teach at the Bauhaus in Weimar.

In 1926, the case was finally settled. Münter was required to hand over to Kandinsky 26 boxes of his belongings and about a dozen paintings. The remainder officially became her property. This ruling was to compensate Münter at least materially for the injustice inflicted on her and allowed her to draw a line. In Berlin in the 1920s, Münter was to find support after 1925 in a circle of modern women - artists, writers, journalists. She would also regularly attend painting courses with Arthur Segal and made new attempts at painting after years of almost exclusively drawing. As at the beginning of her career, she had her finger on the pulse of the times. It is for this reason that her stylistic forays into New Objectivity painting were not too surprising. She painted a self-absorbed work entitled "Lady in the Armchair." The soft, flowing material of the clothing is underlined by the fine painting with a thin, pale-toned application of paint. The delicate work is certainly attractive, but Münter herself harshly judged the pictures from this period as "kitsch".

At the end of October 1929, a small inheritance allowed Münter to leave for Paris. After years of seeking



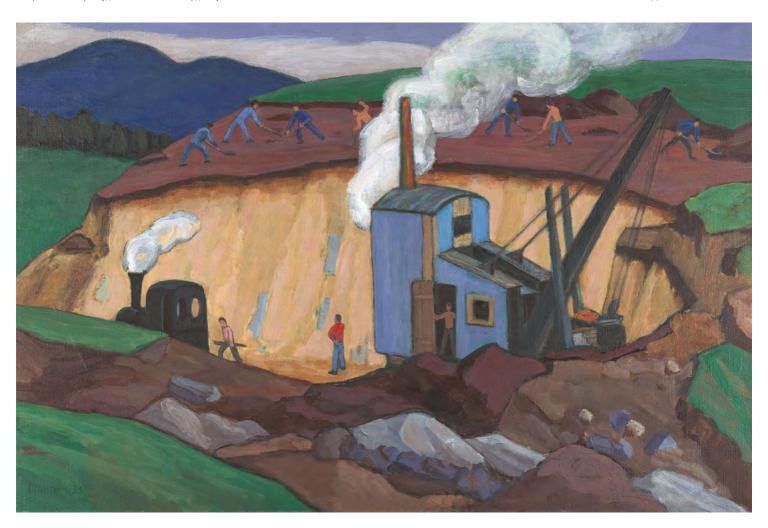
and searching, she would find her way back to her earlier artistic ease and creativity. The motifs literally leaped out at her. During the day, she filled her sketchbooks in the Parisian cafes, streets and parks; in the evening, she painted the impressions in bright colours with quick and firm brushstrokes. Münter was not to return to Germany until October 1930. She was finally prepared to face the ghosts of her past in the Murnau house and settle there for good.

Münter had already met Johannes Eichner, an art historian and philosopher, on New Year's Eve 1927. Cautious bonds of friendship were forged in letters and mutual visits which would go on to bind them together for the rest of their lives. Eichner supported Münter and organised an exhibition tour commencing in 1933 in the Paula Modersohn-Becker House in Bremen. It would continue to be shown in numerous art clubs and exhibition venues in Germany until June 1935. In view of the political events of the year - Adolf Hitler's seizure of power - and the ideological and material destruction of Modernism that began soon afterwards, the question remains as to how such a large exhibition tour of one of the most important figures of German Expressionism could still take place under these conditions. An exhibition planned for May 1934 by the Munich New Artists' Association, of which Münter had been a founding member in 1909, had already been cancelled for ideological reasons.

The reason why Münter was still able to exhibit may partly have been due to Eichner's "marketing". Münter herself only commented on her work in three published texts, and only later in her life in 1948 and 1952. Thus, Eichner's descriptions at this time were the only tangible material available as a "reading aid" for Münter's pictures. Eichner portrays Münter as a naïve painter and places her work in the folklore area, that is, the borrowing of stylistic means of reverse glass paintings collected by her are interpreted as being folkloric. The reviewers used such keywords only too gratefully. According to the "Deutsches Volksblatt" in words of National Socialist blood rhetoric: "[...] the Swabian blood from the mother's side, and the Westphalian blood from the father's side in her veins. The Swabian as a richer, more pensive element softens the harder, more angular Westphalian nature of her blood. Both, however, bind her to the people and to that which is popular, rather than as a matter of taste, but as a necessity from an inner instinct. So, her painting is genuine and folksy in the best sense of the word."9 Nevertheless, there were

wild scenes in Jena and accusations from the far right of "primitivism," which Hitler condemned in his Nuremberg speech on

 Gabriele Münter, "Galerie Valentin," in *Deutsches* Volksblatt, No. 2 (April 13, 1935).



или стояли за мной, теперь стали знаменитостями, я же выпала из всего этого...» 8 , — анализирует Мюнтер свое сложное положение в 1922 году.

Утраченный дух солидарности она находит во время неоднократных выездов в замок Эльмау – отель на реке в районе горного хребта Веттерштайнкамм в Верхней Баварии. Курорт становится для Мюнтер «островом, не подвластным времени». Здесь она может отдохнуть от своей беспокойной кочевой жизни между Кельном, Мюнхеном, Мурнау и Берлином. Кроме того, ее мучает многолетнее судебное разбирательство с Кандинским по поводу оставленных им в Германии вещей и произведений, созданных до 1914 года. В 1920 году Кандинский с женой вернулся в Германию и стал преподавать в Баухаузе в Веймаре.

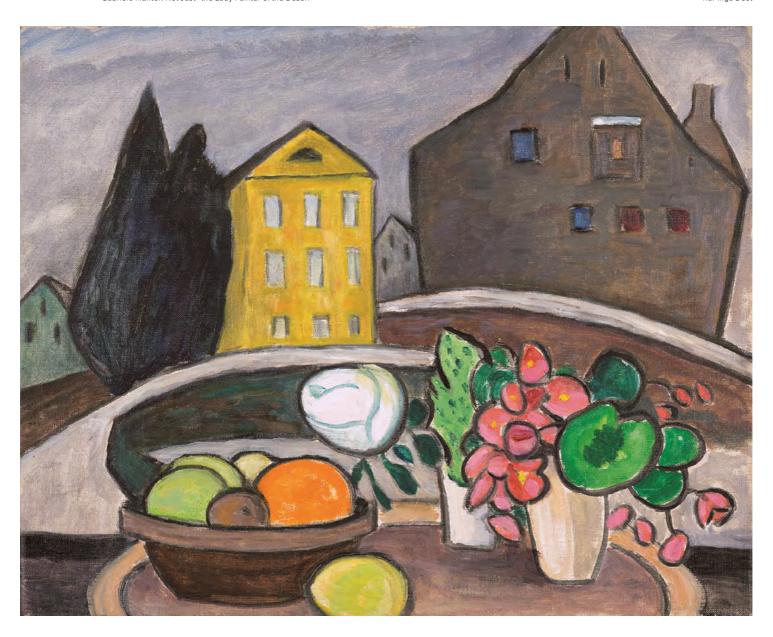
В 1926 году судебное дело наконец завершилось. Мюнтер обязуют передать Кандинскому 26 ящиков с его имуществом и примерно дюжину картин; оставшиеся произведения, которых немало, официально переходят в ее собственность. Решение суда компенсирует причиненную ей обиду, по крайней мере, материально, и позволяет завершить тяжбу. В Берлине 1920-х Мюнтер попадает в круг современных женщин-художниц, писательниц и журналисток. Также она регулярно посещает курсы живописи Артура Сегала и снова переключается на живопись после нескольких лет занятий в основном

рисунком. Как и на старте своей карьеры, она держит руку на пульсе времени, поэтому ее стилистические экскурсы в стилистику новой вещественности не вызывают большого удивления. В новой манере она создает погруженную в себя и что-то записывающую «Женщину в кресле». Изысканная живопись художницы, наносящей приглушенные тона масляной краски тонкими слоями, подчеркивает мягкую текучесть тканей одежды. Изящная работа заслуживает внимания, хотя сама Мюнтер клеймит свои картины этого периода словом «кич».

Небольшое наследство, оставленное Мюнтер, позволяет ей в конце октября 1929 года отправиться в Париж. Пройдя через годы проб и исканий, Габриеле вновь обретает здесь свою раннюю творческую легкость и работоспособность. Окружающая среда буквально захватывает ее воображение. Днями напролет в парижских кафе, на улицах и в парках она покрывает зарисовками листы альбомов, а вечерами пишет маслом — быстрыми и уверенными мазками, используя яркие открытые цвета. В Германию Мюнтер возвращается только в октябре 1930 года. У нее наконец появляются силы бороться с призраками прошлого в ее доме в Мурнау, и она окончательно поселяется в нем.

В новогоднюю ночь 1927 года Мюнтер познакомилась с историком искусства и философом Йоханнесом

 Письмо Габриеле Мюнтер д-ру Юлиусу Зигелю. 1 октября.
 1922 (?) года.



art. As a former comrade-in-arms of Modernism, Münter was treading on thin ice. This may even be the reason why Münter's works from the 1930s were to become increasingly naturalistic again. The fact that none of her paintings were shown in the "degenerate art" exhibition was probably mainly due to the fact that none of her paintings had previously been in the collection of a public museum, from whose holdings the exhibition was fed.

Münter had concealed hundreds of works by these "degenerate" artists in the basement of her house in Murnau during the Second World War years. On the occasion of her 80th birthday in 1957, she donated more than 1,000 works by artists from the Blue Rider and its circle to the Städtische Galerie im Lenbachhaus.

The large Blue Rider exhibition of 1949 strove to rehabilitate artists who have been ostracised for years. Münter's work has also been repeatedly exhibited together with the Blue Rider and solo, yet she has long been denied the recognition she deserves. Her work is often reduced to the Blue Rider years. The fact that Münter continued to work tirelessly for five decades after the publication of the almanac is often ignored. In the context of the Blue Rider, on the other hand, she is – wrongly – overshadowed by her male colleagues Marc and Kandinsky.

The exhibition at the Zentrum Paul Klee aims to change all that. It was created in close cooperation with the Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich and the Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München. This first retrospective in Switzerland shows the versatile work of a special artist and aims to correct the patriarchal canon of art history.

As the last survivor of a legendary era, Münter died at the age of 85. Her extensive artistic and written estate, as well as the Murnau house, are still maintained in the Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich, and keep the memory of one of the last pioneers of Modernism alive.

Натюрморт напротив желтого дома. 1953 Холст, масло 46,5 × 54,5 Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен

© 2021, ProLitteris, Zürich

Still Life in Front of the Yellow House. 1953 Oil on canvas 46.5 × 54.5 cm Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich © 2021, ProLitteris, Zürich Габриеле Мюнтер. Около 1935 Фотография Фонд Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Gabriele Münter. About 1935. Photo Gabriele Münter and Johannes Eichner Foundation, Munich

Айхнером. В письмах и во время визитов друг к другу у них складываются приятельские отношения, которые будут связывать их до конца жизни. Айхнер поддерживает Мюнтер и организует для нее выставочный тур, который начинался в 1933 году в Музее Паулы Модерзон-Беккер в Бремене. До июня 1935 года ее выставки прошли в многочисленных кунстферайнах и на выставочных площадках страны. Ввиду политических перемен – прихода к власти Адольфа Гитлера – и последовавшего вскоре идейного и материального истребления модернизма, вставал вопрос, каким образом реализовать столь масштабный выставочный проект одной из главных фигур немецкого экспрессионизма. Ведь запланированная на май 1934 года выставка в Новом Мюнхенском художественном объединении, соосновательницей которого в 1909 году была Мюнтер, была отклонена по идеологическим соображениям.

Причина, по которой Мюнтер все же сумела показать свои работы, отчасти могла быть связана с «маркетинговой политикой» Айхнера. Сама Мюнтер отозвалась о своем творчестве всего в трех опубликованных текстах, и это произошло довольно поздно - в 1948 и 1952 годах. До этого времени единственным доступным материалом, игравшим роль «пособия по толкованию» картин художницы были заметки и комментарии Айхнера. Мюнтер показана в них как представительница наивного искусства, что связывает ее работы с национальной культурой: так, например, заимствование стилистических приемов из живописи на стекле, которую собирала Мюнтер, трактуется как близость к народному искусству. Рецензенты с благодарностью вторят Айхнеру. Так, газета «Deutsche Volksblatt» пишет в духе национал-социалистических «суждений о крови»: «...от матери в ее жилах течет швабская кровь, от отца – вестфальская. Швабская составляющая, щедрая и спокойная, смягчает более суровый и резкий вестфальский дух в ее крови. Так или иначе, и то, и другое роднит ее с народом и национальной культурой, и это не следствие полученного знания, а необходимость, вызванная внутренней потребностью. Поэтому и живопись ее является подлинной и народной в лучшем смысле»⁹. Тем не менее в Йене дело доходит до диких сцен, со стороны ультраправых звучат обвинения в «примитивизме», осужденном Гитлером в нюрнбергской речи об искусстве. Как бывшая сторонница модернизма, Мюнтер ходит по тонкому льду. Возможно, из-за этого палитра ее работ 30-х годов становится заметно естественнее. То, что картины Мюнтер не попадают на открывшуюся в 1937 году «позорную» выставку под названием «Дегенеративное искусство», вызвано, вероятно, тем, что на тот момент ни одна из ее картин не входила в коллекции публичных музеев,



фонды которых послужили источником произведений для выставки.

Сотни работ тех самых «дегенеративных» художников Мюнтер прячет в годы войны в подвале дома в Мурнау. В 1957 году, в связи со своим 80-летием, она подарит более тысячи произведений мастеров «Синего всадника» и представителей их окружения Городской галерее в доме Ленбаха в Мюнхене.

Большая выставка «Синего всадника» 1949 года стала попыткой реабилитировать художников, подвергавшихся в течение многих лет гонениям. Произведения Мюнтер также неоднократно выставлялись вместе с работами мастеров этой группы или отдельно, но ей долго отказывали в признании, которого она, безусловно, заслуживала. Нередко ее творчество ограничивали временем существования «Синего всадника», тогда как неутомимая работа художницы, продолжавшаяся еще пятьдесят лет после выхода альманаха, часто замалчивалась. В свою очередь, в контексте «Синего всадника» Мюнтер несправедливо оказывалась в тени коллег-мужчин — Марка и Кандинского.

Выставка в Центре Пауля Клее, подготовленная в тесном взаимодействии с мюнхенским Фондом Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера и Городской галереей в доме Ленбаха и Кунстбау в Мюнхене, является попыткой изменить сложившийся порядок вещей. Эта первая ретроспективная выставка Мюнтер в Швейцарии демонстрирует многообразие творчества выдающейся художницы и ставит перед собой задачу скорректировать патриархальные каноны искусствоведения.

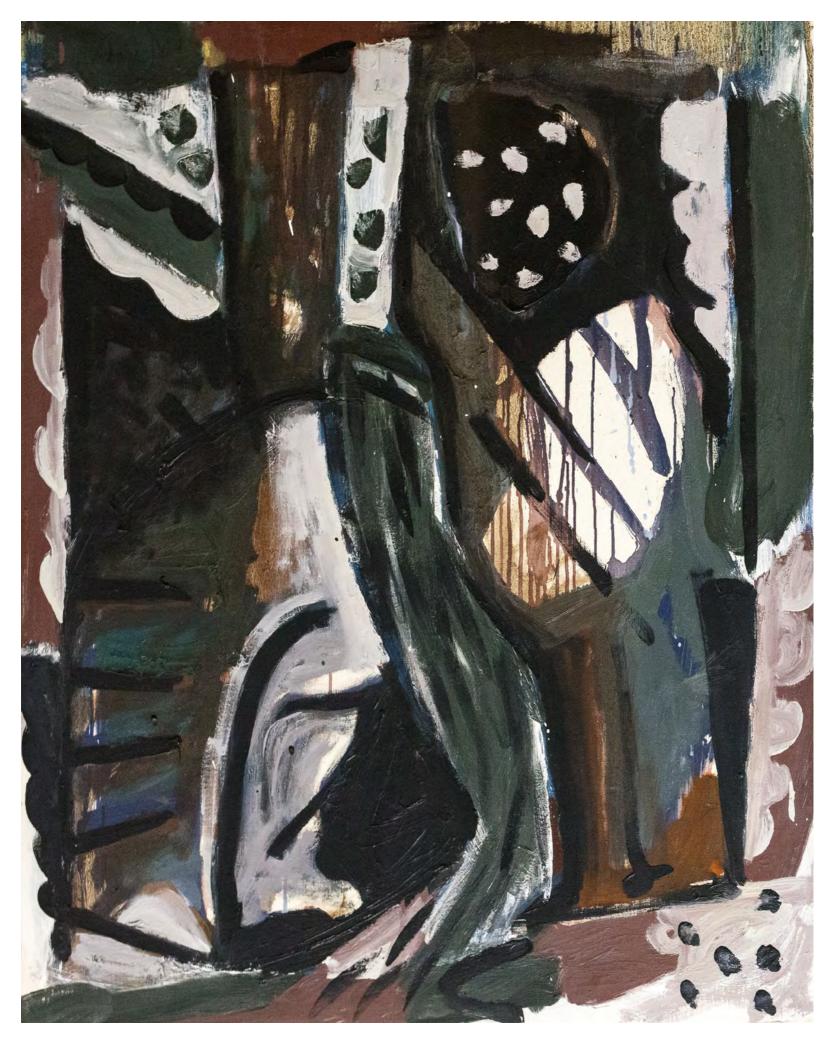
Последняя свидетельница времен легендарных перемен, Мюнтер умерла на 86-м году жизни. Ее обширное художественное и письменное наследие, как и дом в Мурнау, до сих пор принадлежат мюнхенскому Фонду Габриеле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, сохраняя память о ней как о ярком пионере

 Мюнтер Г. Галерея Валентин // Немецкая народная газета.
 N° 2 (13 апреля, 1935).

85

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022

модернизма.



The Tretyakov Gallery Magazine #1 (74) / 2022

Маркус Люперц

Об одной иррациональной авторской ретроспективе в ММОМА

Василий Церетели, Мария Доронина

В ММОМА (Московском музее современного искусства) на Петровке прошла первая московская ретроспектива Маркуса Люперца – известного немецкого живописца, оказавшего огромное влияние на несколько поколений художников вперед, имя которого неразрывно связано с историей послевоенного немецкого искусства.

Выставка включает в себя целый ряд знаковых как живописных, так и скульптурных работ Люперца. Это своего рода метафорический рассказ о художественной форме, о пластике живописного языка, границах и очертаниях его возможностей. Созданные художником образы имеют характер очень личного, субъективного и лирического высказывания, это сюжеты и мотивы, которые волновали его на протяжении десятилетий. Среди них и античная традиция, и академическая, и искусство XX века, и элементы массовой культуры. Как утверждает сам художник, «лучшее, что ты можешь сделать, — это "переизобрести" что-то из прошлого»1.

Отобранные автором для экспозиции полотна, созданные им с 1960-х годов до сегодняшнего дня, дают богатое и полное представление о его творчестве. Люперц приобрел известность в начале 1960-х годов, после открытия первой персональной выставки в небольшой, недолго просуществовавшей берлинской галерее Grossgoerschen 35. Среди художников, чьи работы также экспонировались в этом пространстве, были близкие по духу Карл

Херст Хедике, Ханс-Юрген Диль, Вольфганг Петрик и Петер Зорге. Люперц показал свои дифирамбические работы — экспериментальные вещи, абстрактный язык которых был основан на совершенно иных принципах, чем это было принято в искусстве на тот момент.

Искусствовед Ричард Шифф описывает дифирамб как «теплую, светящуюся фигуру», которая «кажется, висит в воздухе, что само по себе бессмысленно. Дифирамб – это литературная форма, а не нечто физическое. Как идея или концептуальная абстракция, он не может ни зависнуть в воздухе, ни разбиться об землю»².

Именно сказочный, литературный миф стал

подспорьем, отправной точкой всей экспозиции в

ММОМА. Уже в начале выставочного проекта, буквально с самых первых шагов, зритель погружается в путешествие по другую сторону постижимого — здесь собраны картины из серии, посвященной «Алисе в стране чудес» (1980). В экспрессивных, сложных и насыщенных полотнах видны как традиции немецкого модернизма начала XX века, так и черты, характерные для более поздних работ современников Люперца, заново переосмысливших art brut, таких, как, например, Пер Киркеби или Асгер

- Schwerfel H.P. (Hg.). Markus Lüpertz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel. Köln, 1989. S. 47
- Шифф Р. Лупинг // Маркус Люперц. Символы и метаморфозы: Каталог выставки. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2014. С. 199.

87

← Когда я стану герцогиней. 1981 Холст, масло 100 × 81 ← When I Become a Duchess. 1981 Oil on canvas 100 × 81 cm

Markus Lüpertz:

Notes on an Irrational Retrospective at MMOMA

Vasili Tsereteli, Maria Doronina

MMOMA (The Moscow Museum of Modern Art) on Petrovka Street has hosted Moscow's first retrospective exhibition of works by Markus Lüpertz, a renowned German painter who has had an immense impact on several generations of artists and whose creative work is irrevocably interwoven with the history of German postwar art.

The exhibition features a number of Lüpertz's land-mark paintings and sculptures. They represent a kind of metaphorical narration about artforms, about the techniques used in the language of painting and about the boundaries and outlines of this language's potential. The artist's images resemble very personal, subjective and lyrical statements; these are the stories and motifs that have fascinated him for decades. They include the Graeco-Roman and Academic traditions, 20th-century art and elements of mass culture. As the artist himself puts it, the best thing you can do is 'reinvent' something from the past'.

The pieces selected by the artist for the exhibition — which range in period from the 1960s to the present — provide a rich and comprehensive overview of his art. Lüpertz rose to fame in the early 1960s, after his first solo show at Grossgörschen 35, a small and short-lived Berlin gallery. Some of the other artists exhibited at the gallery, such as Karl Horst Hödicke, Hans-Jürgen Diehl,

Wolfgang Petrick and Peter Sorge, were kindred spirits of Lüpertz. The artist presented his dithyrambic compositions at the gallery – experimental pieces whose abstract idiom was built on a totally different foundation than was usual at that time.

Art scholar Richard Shiff describes the dithyramb as "a warm, glowing figure

against an open, opaque blue ground, this "dithyramb" appears to hover, which is nonsensical. A dithyramb is a literary form, not a physical thing. As a concept or conceptual abstraction, it can neither hover nor crash."²

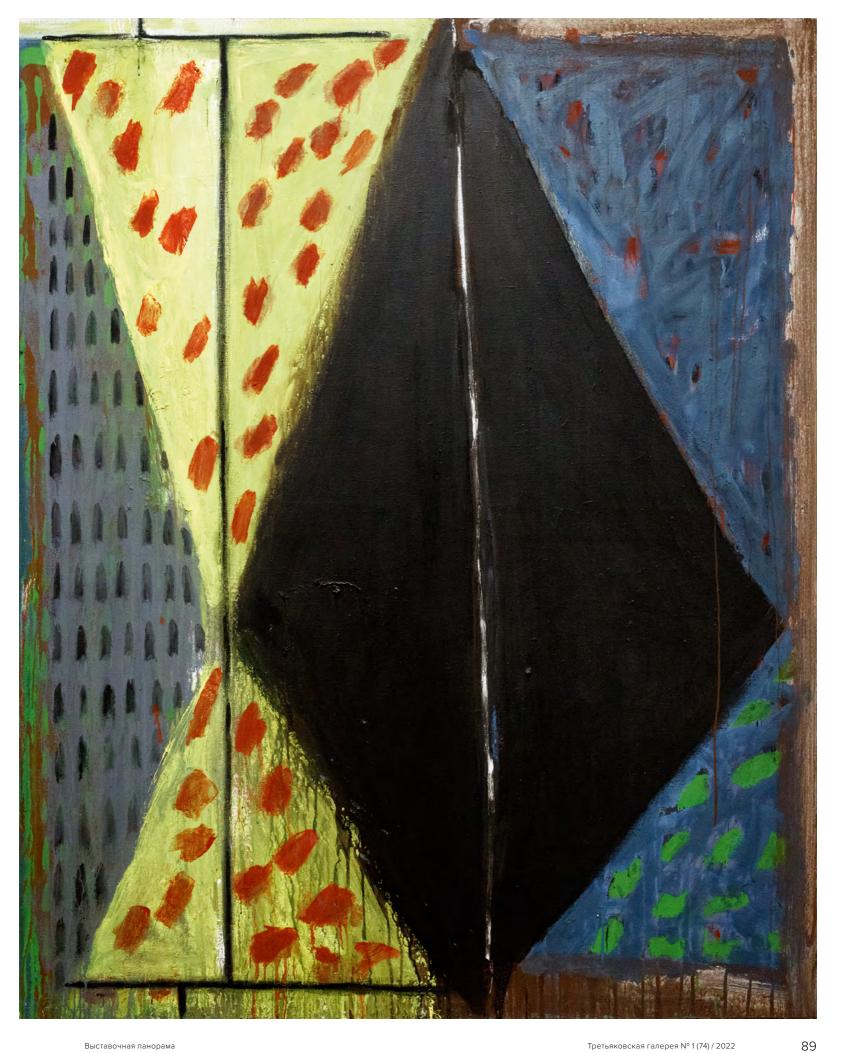
It was precisely this fairytale, literary myth that became a peg, the starting point for the entire MMOMA exhibition. As soon as viewers enter the exhibition space and take their first steps inside it, they are carried away on a journey to the other side of what is conceivable by reason - the first section features paintings from the "Alice in Wonderland" series (1980). These expressive, complex and intense compositions draw on the tradition of early-20th-century German Modernism, combining it with some features of later works by Lüpertz's contemporaries who revisited Art Brut - for instance, Per Kirkeby or Asger Jorn. The unconscious, with its inflexions and gradations, its facets and shades, is the cornerstone of the artist's painting practices. He employs expressive forms drenched in constant reflection, marking boundaries between deliberate artistic actions and play, fortuity. As one would expect, the artist

 H.P. Schwerfel (Hg.), Markus Lüpertz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel, Köln, 1989, p. 47.

 Richard Shiff, Markus Lüpertz: Symbols and Metamorphoses, exh. cat. (St. Petersburg: Hermitage Museum, 2014), p. 199.

Стиль – летучая мышь. → 1977 Холст, темпера 162 × 130

The Style – Bat → 1977 Tempera on canvas 162 × 130 cm



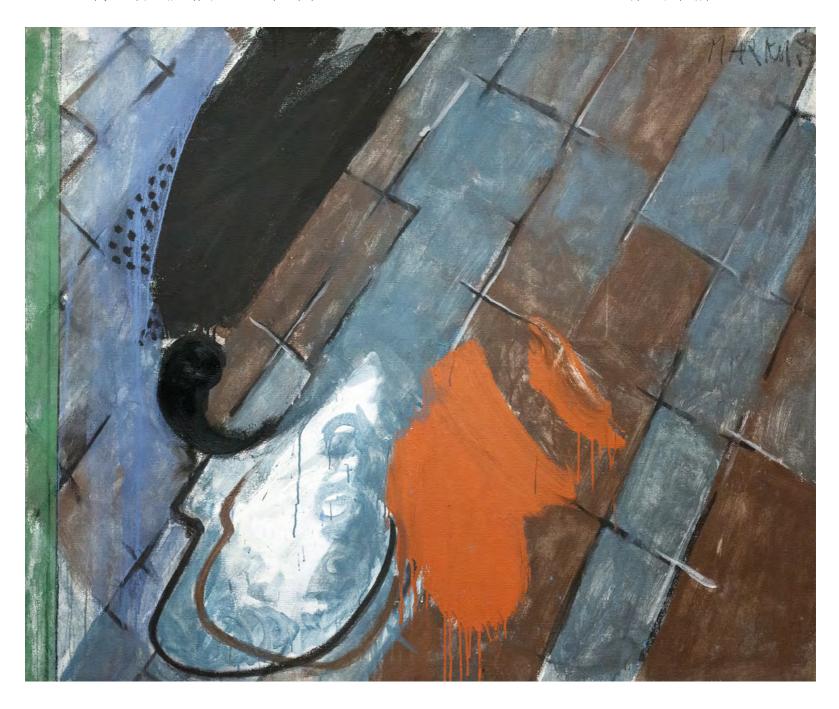


engages with the imagery of masks and uses this theme and variations of it in his four-part series called "A View of Salzburg: Bergheim" (1983), as well as in several self-portraits, where he is pictured as different historical and imagined figures, from Dante Alighieri to an abstract generic zombie (1983). A theatrical motif is a foundational principal of the artist's entire body of work – he not only uses it as a narrative but also incorporates it into his mundanity.

Reflecting on the role of an artist was an extremely important part of postwar cultural life. Unlike many of his contemporaries, Lüpertz does not fall back on per-

Приспособление для шляпы – Дифирамбическое V. 1973 Холст, масло 132,5 × 160,5 **Arrangement for a Hat, Dithyrambic V.** 1973 Oil on canvas 132.5 × 160.5 cm formative practices; rather, he consistently works on creating – or, if you will, modernising – the persistent myth around the Modernist image of the painter, such as it was at the close of the century, having already lived through "the death of the author" and a collapse of familiar art systems. In his own figure, he creates a dandy, a demanding and finicky aesthete who, with consistent adroitness, easily and offhandedly, deliberately and ironically, flaunts his talents and plays on international cultural heritage. In this context, his attempts to convey the face and character of modernity by interpreting the art of the past are of special interest.

There is little doubt that much in the artist's strategy is cognate with Pop Art but although Lüpertz adopted the potential for integrating and utilising new visual components that distinguishes such artists, he makes no effort to explore modernity with its fleeting, momentary and incessant changes. Lüpertz, in whose works



Йорн. Бессознательное, его модуляции и переходы, грани и оттенки, – ключевой параметр живописной практики Люперца. Он использует экспрессивную форму и при этом непрестанно рефлексирует, определяя границы осознанного художественного действия и игры, случайности. Закономерно художник обращается к образу маски и варьирует этот мотив в четырехчастной серии «Вид на Зальцбург: Бергхайм» (1983) и ряде автопортретов, где он предстает в образах разных исторических и выдуманных персонажей, от Данте Алигьери до условно-собирательного зомби (1983). Театральный мотив формирует один из

Монумент. 1976 Холст, темпера 132 × 160 **Monument.** 1976 Tempera on canvas 132 × 160 cm краеугольных принципов всего творчества художника, который не только обращается к нему как к сюжету, но и привносит его в свою повседневность.

Осмысление роли художника — чрезвычайно важный элемент культурного контекста в послевоенные годы. Люперц в отличие от многих своих ровесников не прибегает к языку перформативной практики, но последовательно создает — или, если угодно, обновляет — устойчивый миф вокруг модернистского образа живописца на исходе столетия, уже пережившего «смерть автора» и крах знакомых художественных систем. Он воссоздает в своей собственной фигуре образ денди, требовательного и привередливого эстета, который с одинаковой искусностью, легко и небрежно, сознательно и иронически бравирует своей одаренностью и играет с художественным наследием мировой культуры. Весьма любопытны в этом контексте попытки



Мавр. 1983 Крашеная бронза 45 × 20 × 32

Вид на Зальцбург: → **Бергхайм I.** 1983 Холст, масло 100 × 150 Moor. 1983 Painted bronze 45 × 20 × 32 cm

A View of Salzburg: →
Bergheim I. 1983
Oil on canvas
100 × 150 cm

ness, engage with the trauma, both unendurable and indescribable, caused by the war experience of the 20th century. Against the backdrop of these sketchily pictured landscapes of the badlands, the viewer heads on for an encounter with the series "Men Without Women. Parsifal" (1994), one of the pivotal heroes of German legends, virtually the national myth. Haunting Lüpertz's compositions, this figure, in different variations, reappears again and again, falling apart, its fragments never coming back together. Parsifal's visage never acquires familiar features and it is his image that epitomises the artist's idea of the country's postwar face.

Repetition is a significant technique that Lüpertz often uses: he evokes schooling, classic art, the acquisition of painting skills, the honing of technical ability. From the beginning of his career, the artist has had a habit of creating copies of his own works, producing several versions of the same image. One of the rooms at the exhibition is solely focused on nudes ("Nude Back", 2006). The artist was inspired to create this piece when he had a fleeting memory of having seen the back of his naked wife. This memory spawned a whole series of works featuring a lonely, naked subject surrounded by various symbolic elements characteristic of many of the artist's compositions. These include details of Nazi uniforms, such as peaked caps or helmets, and nature-themed mythopoetic motifs. This image epitomises the feelings of a person grievously reflecting on the badlands of the past.

A separate room showcases works produced in 2021 ("Moses", "Moses II", "Pillory I-II", "Death of a Girl", "Charon"), in which Lüpertz creates the image of a person focused on creating memorials and remaking ruins, endlessly reflecting on the past, including the past as the present, a person that is doomed to fall behind.

As early as the 1960s, when the artist addressed his country's war experiences and modern history, he invented his own metaphorical language, his own method of speaking about the interconnections and rhythms running through the entire history of culture. He created an allegorical element – "the meaningless object",

one can easily discern the influences of Max Beckmann and Wilhelm Lehmbruck, approaches modernity using the tradition of the old masters and brings back into focus the image of a painter who works with "real" and muddy paints, dense and textured. This important question about the return of painting and of Neo-Expressionism became especially prominent in the late 1970s to early 1980s and Lüpertz was one of the first to pose it.

Lüpertz belongs to the same generation as Anselm Kiefer and Gerhard Richter, who employed the traditional language of painting to formulate the most essential and sensitive questions of German postwar society related to historical memory and the problem of "dealing with the past". Another reason for the rise to fame of Lüpertz, an *enfant terrible* of the local art scene, was his provocative compositions rich in militaristic symbols and evocative of the recent tragic experience of World War II. Several rooms at the exhibition space feature pieces devoted precisely to this theme. Two compositions, "Quilt – Dithyrambic" (1967) and "Track – Dithyrambic" (1968), which are impressive for their grandiosity, fundamentality and dazzling direct-



воплотить лицо и характер современности посредством интерпретации искусства прошлого.

Без сомнения, многое в стратегии Маркуса Люперца роднит его с художниками поп-арта. Но, восприняв от авторов этого круга потенциал интеграции и использования новых визуальных компонентов, он не стремится исследовать современность в ее текущих, моментальных, ежесекундных обновлениях. Люперц, в работах которого нетрудно распознать следы влияния Макса Бекмана и Вильгельма Лембрука, смотрит на современность через оптику старинной живописной традиции и возвращает в фокус внимания образ художника, работающего с грязным и «живым» красочным материалом, плотным и фактурным. Этот важный вопрос о возвращении живописи и неоэкспрессионизма особенно заметно зазвучал на рубеже 1970-1980-х годов – одним из первых его поставил Люперц.

Люперц принадлежит к поколению Ансельма Кифера и Герхарда Рихтера, сформулировавших при помощи обращения к традиционному языку живописи ключевые и наиболее болезненные вопросы поствоенного немецкого общества, связанные с историче-

ской памятью и проблемой «преодоления прошлого». Enfant terrible местной художественной сцены, Люперц получил известность также своими провокационными холстами, насыщенными милитаристской символикой, отсылающими к недавнему трагическому опыту Второй мировой войны. Несколько залов экспозиции посвящены именно этому кругу сюжетов. Два холста: «Одеяло – дифирамбическое» (1967) и «След – дифирамбическое» (1968), поражающие своим внушительным масштабом, фундаментальностью и сбивающей с ног прямотой, - повествуют о равно непереносимой и непередаваемой травме, которую нанес военный опыт XX века. На фоне пустошей этих схематических пейзажей зритель встречается с серией работ «Мужчины без женщин. Парсифаль» (1994), посвященных одному из главных персонажей в немецкой культуре, с которым отождествляется национальный миф. На холстах Люперца этот варьирующийся образ, навязчиво возникающий вновь и вновь, распадается и не собирается воедино, его облик не обретает знакомых очертаний, и именно в этом образе сконцентрировано представление художника о лице послевоенной страны.

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022 93

Фрагменты экспозиции «Маленькая иррациональная ретроспектива под руководством художника» в ММОМА

Exhibition view
"A Small, Irrational,
Artist-Led Retrospective"
MMOMA





94 The Tre





Прием, занимающий важное место в искусстве Люперца, – повторение: это прежде всего отсылка к штудии, классическому искусству, к тренировке живописного мастерства, оттачиванию техники. С самого начала своего творческого пути Люперц имеет привычку копировать собственные композиции, создавая по несколько вариаций одного и того же изображения. Один из залов выставки полностью посвящен вариациям обнаженной фигуры («Обнаженная спина», 2006). Источником вдохновения послужило случайное воспоминание о том, как он увидел свою обнаженную жену со спины. Оно стало основой для целого ряда произведений, в которых изображение одинокой фигуры дается в сопрово-

Позорный столб I. 2021 Холст, смешанная техника 100×81

Pillory I. 2021 Mixed media on canvas 100 × 81 cm Позорный столб II. 2021 Холст, смешанная техника 100 × 81

Pillory II. 2021 Mixed media on canvas 100 × 81 cm ждении разных символических компонентов, характерных для многих работ Люперца. Это детали нацистской униформы, такие как фуражка или каска, и природные мифопоэтические мотивы. В этом образе сконцентрированы чувства человека, сокрушенно осмысливающего пустоши прошлого.

Отдельный зал на выставке посвящен работам 2021 года («Моисей», «Моисей II», «Позорный столб I–II», «Смерть девочки», «Харон»), где Люперц создает образ человека, который погружен в процесс создания памятника и переделки руин, непрестанного осмысления прошлого, в том числе как настоящего, обреченного оставаться позади.

Еще в 1960-х, обратившись к военному опыту и современной национальной истории, Люперц изобрел собственный метафорический язык, свой способ говорить о взаимосвязях и рифмах, которыми пронизана история культуры. Он создал аллегорический элемент — «бессмысленный объект», как он сам его называет, который получил название «дифирамб» в честь древнегреческого гимна, хоровой песни, прославляющей бога Диониса. Классические, ставшие иконическими «дифирамбы» 1960-х занимают отдельный зал в экспозиции. В полотнах



Моисей II 2021 Холст, смешанная техника. 160 × 81.5

Moses II 2021 Mixed media on canvas 160 × 81.5 cm

most iconic versions of this motif (1964). The "dithyrambs" are geometric figures soaring in the air; they are forms that are ideal and at the same time erased, encrypted. The viewers are introduced to images along the lines of concentrations, clots and moulds of the world's visual culture compressed into one solid whole. These compositions draw on the visuals of the logo of the film production company 20th Century Studios: the text becomes three-dimensional like a sculpture and solemnly rests amidst the azure of the sky. This is how Lüpertz's "dithyramb", with all its object-materiality, is formed. As Richard Shiff most aptly noted, "Explaining an artist's way of viewing the world, Markus Lüpertz once alluded to aerial suspension: "To be in an aeroplane that doesn't land. To seize hold of the world [from above], this is the artist's dream".3

Lüpertz continued to use metaphorical forms in later works from this series. Some of the compositions from his "irrational retrospective", such as "Wood Shingles – Dithyrambic" (1966), "Tree Trunk – Dithyrambic" (1966), as well as a series of sketched murals (1982), contain direct allusions to German Romanticism, the natural world, and the archaic vocabulary of wooden sculpture. In Lüpertz's interpretation, this tradition takes on ironic quasi-religious overtones, a kind of

tribalism in which the magic and mystical image of the sylvan world acquires syncretic outlines of different national cultures.

The "dithyramb" is also a way to speak about the modern city, whose image Lüpertz shapes through allusions to German film expressionism of the 1920s. Using the "dithyramb", the artist also addresses the problem of monuments per se, in his pieces "Monument – Dithyrambic" (1976), in which he bluntly puts the question about the co-existence of trauma and mundanity, of banality and the memorialising historical experiences.

The artist's never-ending dialogue with the past ultimately leads to the total dissolution of all recognisable figurative elements into abstract combinations of colour fields, as we can see in the series called "The Style" (1977). These pieces, which appear like a mirage

in his own words – which has come to be known as "dithyramb" in honour of the ancient Greek hymn, the chorus song glorifying the god Dionysus. The classic "dithyrambs" of the 1960s, which have become iconic, occupy a separate room. In the artist's compositions, the "dithyramb" is represented as a semi-abstract monumental symbol evoking Friedrich Nietzsche's concept of the Dionysian – the exaltation of abandon, the ecstasy of destruction, the nature of catharsis. For the artist, this theatrical "silent" image becomes a starting point for further visual experiments and ever deeper engagement with motifs of antiquity. The exhibition features several compositions with the dithyrambic images – in other words, images eliciting the symbolisation of ecstatic experiences. A separate room

Ibid., p. 189.

96

features a display of the earliest and

Обнаженная спина 2006

Холст, масло 190 × 130

Nude Back 2006 Oil on canvas 190 × 130 cm

Люперца «дифирамб» воплощается в форме полуабстрактного монументального символа, отсылающего к концепции Фридриха Ницше о дионисийском - о восторге забытья, экстазе разрушения и природе катарсиса. Этот театральный «молчаливый» образ становится точкой отсчета для дальнейших пластических экспериментов художника и все более активной разработки античных мотивов. Дифирамбическое, иными словами, взывающее к символизации экстатических переживаний, собрано в нескольких сюжетных вариациях в залах ММОМА. Отдельный зал посвящен самым ранним и собственно иконическим версиям этого мотива (1964). «Дифирамбы» - парящие в пространстве геометрические фигуры, представляющие собой идеальную и одновременно стертую, зашифрованную форму. Перед зрителем своего рода концентраты, сгустки и слепки сжатой в едином целом мировой визуальной культуры. Точкой отсчета для создания таких работ послужило визуальное решение логотипа кинокомпании «20th Century Studios» – текст обретает скульптурную трехмерность и торжественно пребывает в небесной синеве. Так же формируется «дифирамб» Люперца во всей своей объектной материальности. Очень точно за-

метил Ричард Шифф: «Чтобы пояснить, как художник видит мир, Маркус Люперц как-то сказал, что это как парение в воздухе: "Быть на борту самолета, который не приземляется. Застать мир [откуда-то сверху] – вот мечта художника"»³.

Метафорические формы Люперц использует и в дальнейших разработках этой серии. В его «иррациональной ретроспективе» можно встретить сюжеты, напрямую отсылающие к немецкому романтизму, к миру природы и архаичному языку деревянной скульптуры в работах «Деревянная черепица — дифирамбическое» (1966), «Ствол дерева — дифирамбическое» (1966), а также в серии настенных эскизов (1982). В прочтении Люперца эта традиция обретает иронический квазирелигиозный оттенок, своего рода трайбализм, в котором волшебный и мистиче-



ский образ лесного мира обретает синкретические очертания разных национальных культур.

«Дифирамб» – способ говорить и о современном городе, образ которого Люперц формулирует при помощи отсылок к немецкому киноэкспрессионизму 1920-х годов. При помощи «дифирамба» художник обращается и, собственно, к проблеме памятника в двух работах 1976 года, имеющих одинаковое название – «Монумент», где жестко ставится вопрос о сосуществовании травмы и повседневности, меморизации исторического опыта и банальности.

Непрестанный диалог художника с прошлым в конце концов приводит к полному растворению любых узнаваемых образных элементов в абстрактных комбинациях цветовых полей серии «Стиль» (1977). В этих работах, з. там же. С. 189.

97

Выставочная панорама Третьяковская галерея № 1 (74) / 2022



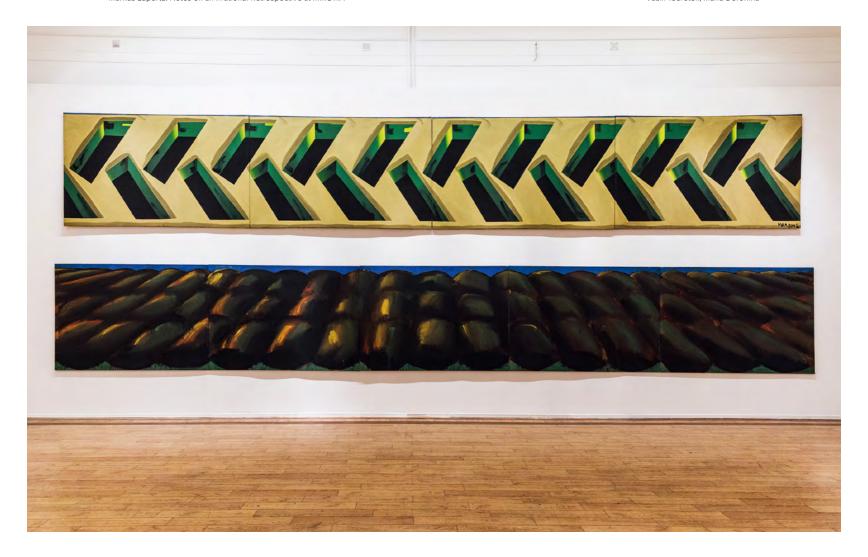
Мужчины без женщин. Парсифаль. 1994 Ткань, темпера, масло. 230 × 156 Men without Women. Parsifal. 1994 Tempera, oil on fabric 230 × 156 cm

99



Мужчины без женщин. Парсифаль. 1994 Ткань, темпера, масло. 200 × 156

Men without Women. Parsifal. 1994 Tempera, oil on fabric 200 × 156 cm



in the last section of MMOMA's exhibition, provide a logical finale to the semi-fairytale narrative promised at the beginning of the display – although, as often is the case in such situations, the story, having barely ended, could smoothly and easily start anew.

The artist's faculty for metamorphosis is one of the distinctive features of his visual language, which, at the same time, is quite uncompromising. This combination of subtlety and hardness, softness and rigidity, the unconscious and the rational form the special aesthetic texture of his language — a texture distinguished by opacity, doubt and ambiguity. The associative chaos of the layers of visual culture in each of Lüpertz's new pieces gradually demonstrates to the viewers that painting is a thought process. As the artist himself puts it, "Nothing remains hidden, all comes into sight"⁴. The magic of Lüpertz's art is based on its unfailing relevance to the present time, touching as it does upon the most crucial and painful questions of modernity, with its slowly healing wounds and millennia-old unending hymns.

 Markus Lüpertz, "In't God'lijk Licht," in In Divine Light. Gemeentemuseum Den Haag (Antwerpen: 2011), pp. 29–43. **Ствол дерева – дифирамбическое**. 1966 Холст, темпера 155 × 1000

Одеяло – дифирамбическое. 1967 Холст, темпера 148 × 1055

Без названия. 1989 → Позолоченная бронза 18 × 11 × 9

Без названия. 1983 → Крашеная бронза 43 × 18 × 29

Фото на с. 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99: Иван Новиков-Двинский;

на с . 94, 100, 111: Иван Гущин **Tree Trunk – Dithyrambic.** 1966
Tempera on canvas
155 × 1000 cm

Quilt – dithyrambic. 1967 Tempera on canvas 148 × 1055 cm

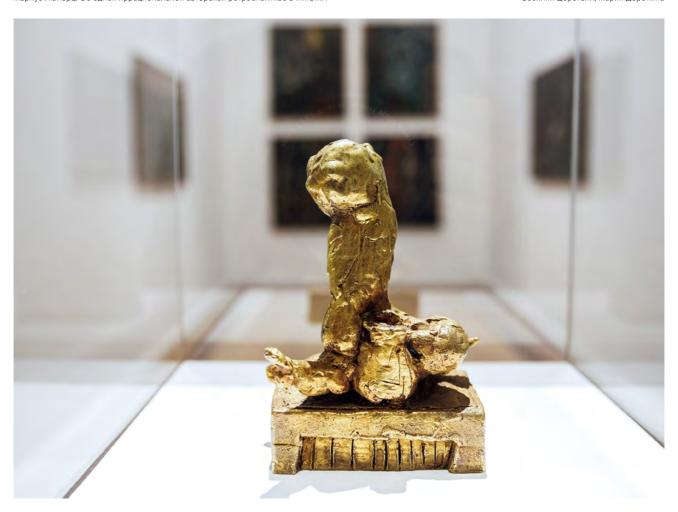
Untitled. 1989 → Gilded bronze 18 × 11 × 9 cm

Untitled. 1983 → Painted bronze 43 × 18 × 29 cm

Photographs:

Ivan Novikov-Dvinsky: pp. 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99;

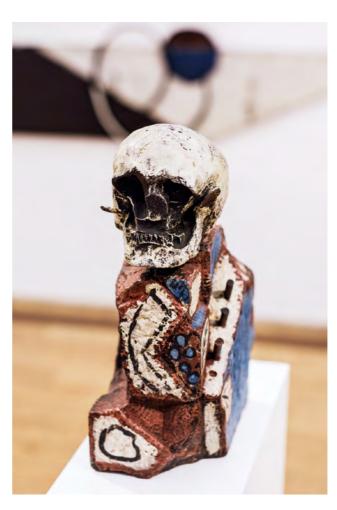
Ivan Gushchin: pp. 94, 100, 111

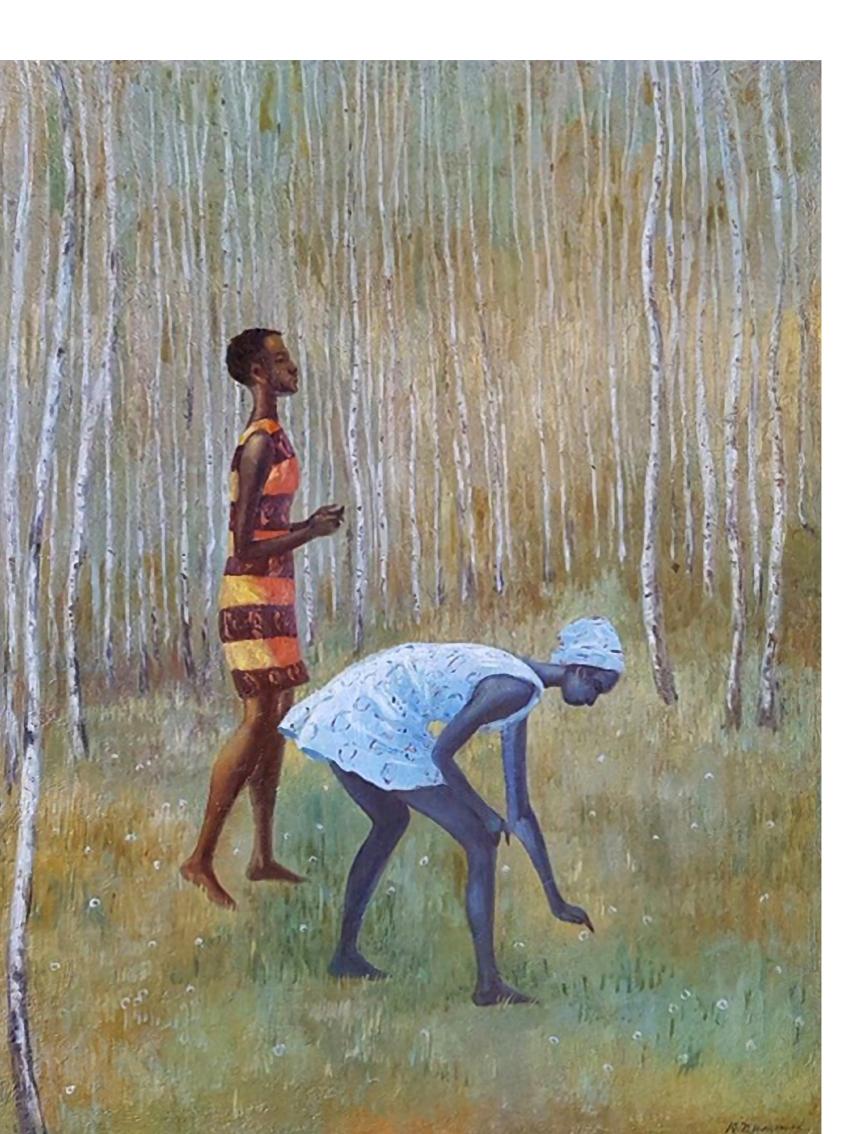


появляющихся, как миражи, в финале выставки в MMOMA, обретает свое логическое завершение полусказочный нарратив, заявленный в самом начале экспозиции, – правда, как бывает в подобных случаях, едва закончившись, история может легко и плавно на том же месте начаться вновь.

Присущая методу Люперца способность видоизменяться – одна из особенностей его художественного почерка, который при этом имеет довольно бескомпромиссный характер. В соединении тонкости и твердости, мягкости и ригидности, бессознательного и рационального содержится особая эстетическая фактура его почерка, свойства которой - непрозрачность, сомнение, двусмысленность. Ассоциативный хаос напластований визуальной культуры в каждой новой работе Люперца последовательно раскрывает перед зрителем рисование как мыслительный процесс. Как говорит сам художник, «ничто не остается спрятанным, все остается видимым»⁴. Основная магия творчества Люперца в том, что оно не теряет актуальности сегодня, затрагивая самые острые и болезненные вопросы современности с ее крайне медленно заживающими ранами и тысячелетними неутихающими гимнами.







Реставрация: открытие нового произведения

Юрия Пименова

Софья Чапкина

Картины старых мастеров порой имеют много тайн, увлекающих знатоков и любителей искусства. Тайна может быть связана с созданием или бытованием картины, а иногда она скрывается в самой картине, под ее красочным слоем, и становится известной благодаря исследователям и реставраторам.

Таких примеров немало, когда после кропотливой работы по раскрытию произведения, снятию потемневшего лака, предстает совсем другая картина, как, например, «Ночной дозор» Рембрандта. Использование в экспертизе рентгена позволяет увидеть скрытую от глаз индивидуальную манеру художника, процесс создания произведения, а случается, и найти под известной картиной другую, записанную мастером. Так при помощи рентгена обнаружили считающуюся утерянной картину Исаака Бродского «Аллея парка в Риме» 1911 года. Оказалось, художник поверх нее написал в 1930 году «Аллею парка», сохранив прежнюю композицию, переодев детей и прохожих, добавив деревьев. Илья Репин нередко переписывал свои работы: например, картина «Монахиня» - это переписанный портрет Софьи Репиной, урожденной Шевцовой.

Пабло Пикассо и Кузьма Петров-Водкин часто записывали свои полотна, не имея под рукой чисто-го холста. Но встречаются работы, когда художник, прежде чем записать, грунтовал холст по изображению, и тогда появляется шанс расслоить такое произведение, и миру предстает неизвестная, новая

← Юрий Иванович ПИМЕНОВ
 Негритянки
 в подмосковной роще
 Конец 1960-х – начало 1970-х
 Читі РІМЕNOV
 Black Women in a Forest near Moscow
 Late 1960s – early 1970s

 Конец 1960-х — начало 1970-х
 Late 1960s — early 1970s

 Холст, масло. 61,4 × 50,3
 Oil on canvas. 61.4 × 50.3 cm

 Частное собрание, Москва
 Private collection, Moscow

 Картина после реставрации
 The painting after restoration

картина. Такой оказалась работа Юрия Пименова «Негритянки в подмосковной роще» (конец 1960-х — начало 1970-х) — под ней обнаружился этюд «Венеция. Мост через канал» 1958 года.

Ее приобрел на аукционе в США московский коллекционер, считая это большой удачей, так как живописные работы Юрия Пименова в основном находятся в музеях и в свободной продаже встречаются нечасто. Картина «Негритянки в подмосковной роще» была известна по каталогу выставки, проходившей в галерее Геккосо в Токио в 1975 году, и по описанию художника И.В. Долгополова в книге «Юрий Пименов» (2009). По его словам, все произведения с этой выставки были проданы. Купленная картина – вариант известной. Когда она попала в руки российским экспертам, их удивил толстый пожелтевший слой лака поверх масляной живописи, несвойственный работам художника. Из-за него живопись казалась монохромной. По советам экспертов владелец обратился к реставратору Василию Руге с просьбой укрепить красочный слой и снять пожелтевший лак. При осмотре картины тот обратил внимание, что в местах поднятия кракелюра сквозь трещины просматривается другой цвет краски, не соответствующий колориту картины, что позволило предположить наличие другого произведения под видимым. При помощи рентгена было доказано, что под картиной «Негритянки в подмосковной роще» находится перевернутый городской пейзаж. Сделав несколько реставрационных проб, Василий

Restoration: the Discovery of a New Artwork by

Yuri Pimenov

Sofia Chapkina

The paintings of old masters can sometimes harbour many secrets, which intrigue art fans and connoisseurs alike. A secret can be linked to a painting's creation or its survival, but sometimes it hides within the painting itself, beneath layers of paint, waiting to be discovered by researchers and restorers.

There are many examples of paintings that are transformed once they undergo the painstaking work necessary to reveal hidden images and remove varnish darkened by age – Rembrandt's "The Night Watch" is just one such example. The use of X-rays in analysis allows us to see aspects of the artist's individual technique that are hidden from the naked eye - the steps in a painting's creation – and sometimes reveals another painting beneath famous works, painted over by the artist. It was with the help of X-rays that the 'lost' painting by Isaak Brodsky "Alley in a Park in Rome" (1911) was rediscovered. It transpired that, in 1930, the artist had painted "Alley in a Park" over the original work, maintaining its composition but changing the clothes of the children and passers-by and adding trees. Ilya Repin often painted over his works: for example, the painting "Nun" is, in fact, a repainted portrait of Sofia Repina, née Shevtsova.

When Pablo Picasso and Kuzma Petrov-Vodkin didn't have fresh canvases to hand, they often painted directly over previous works. Other artists, in contrast, applied a primer to the canvas before painting over their previous pieces, which makes it possible to peel back the layers and present a previously unknown new painting to the world. This was exactly the case with Yuri Pimenov's work "Black Women in a Forest near Moscow" (late 1960s – early 1970s), beneath which was discovered the sketch "Venice. Bridge over a Canal" (1958).

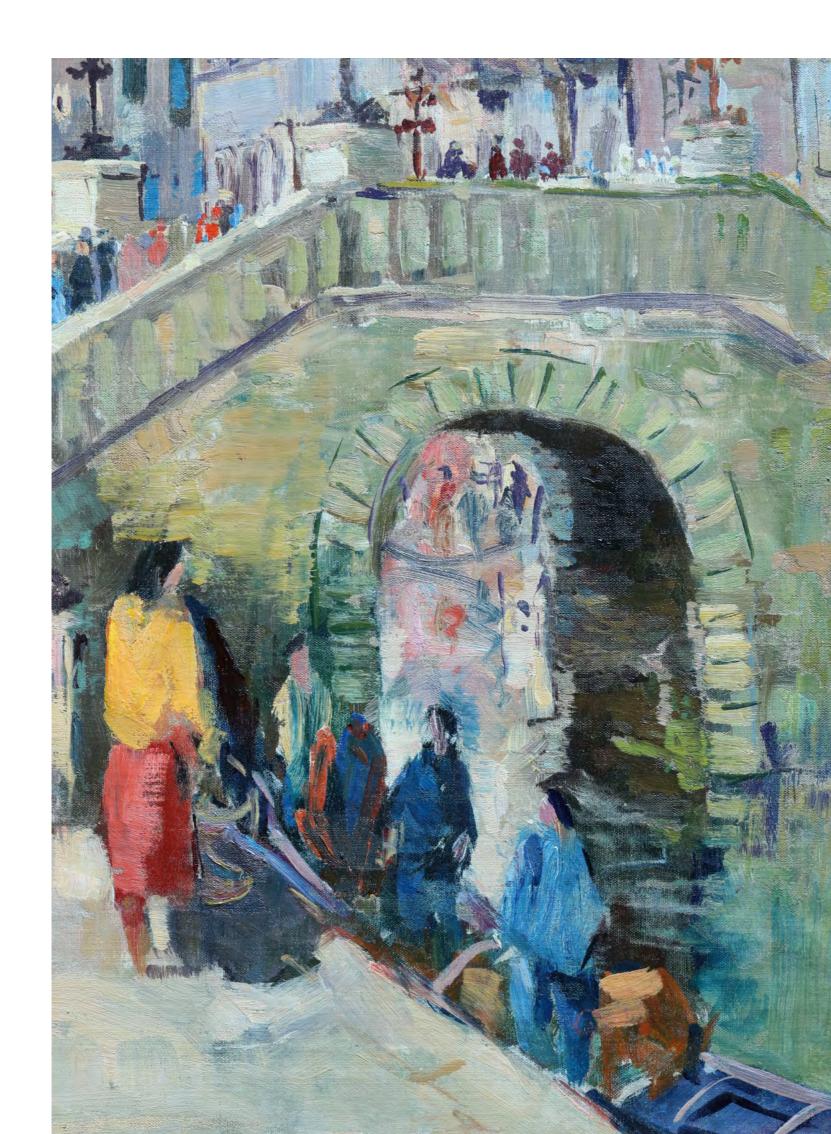
It was acquired in the USA by a collector from Moscow, who considered their purchase an extremely fortunate one, given that the works of Pimenov are largely

located in museum collections and are infrequently available to buy. The painting "Black Women in a Birch Forest" was known only from the catalogue of an exhibition held in Tokyo's Gekkoso gallery in 1975 and a description by the artist Igor Dolgopolov in the book "Yuri Pimenov" (2009). According to his account, all the paintings included in that exhibition were sold. The painting bought by the Moscow collector is a version of the famous one. When Russian experts examined it, they were struck by the thick, yellowed layer of varnish that covered the oil paint and which was not at all characteristic of the artist's works. The varnish gave the work a monochrome appearance, and the owner - on expert advice - turned to the restorer Vasily Ruga to strengthen the pigment layer and remove the yellowed varnish. When Ruga analysed the painting, he noticed that the colour of the paint visible through the craquelure did not form part of the colouring of the piece, which allowed him to surmise the existence of another work hidden below the surface. With the help of X-rays, it was revealed that, beneath "Black Women in a Forest near Moscow," there was indeed another painting, an upside-down urban landscape. Having done a number of tests, Ruga discovered that the artist had applied a layer of water-based primer over the earlier

Юрий Иванович ПИМЕНОВ → Венеция. Мост через канал. 1958
Холст, масло. 61,4 × 50,3
Частное собрание. Москва

Холст, масло. 61,4 × 50,3 Частное собрание, Москв Фрагмент картины после реставрации Yuri PIMENOV

Venice. Bridge over
a Canal. 1958
Oil on canvas. 61.4 × 50.3 cm
Private collection, Moscow
Detail of the painting after
restoration



↓ Негритянки в подмосковной роще Фрагменты картины до реставрации

→ Black Women in a Forest near Moscow Details of the pointing.

Details of the painting before the restoration

↓ Негритянки в подмосковной роще Фрагмент нижней средней части картины до реставрации, с утратой красочного слоя, где просматривается нижележащий

слой живописи другой картины

Details of the lower middle part of the painting before the restoration, with a pigment loss, where one can see the underlying paint layer of a different painting

↓ Black Women in a Forest

near Moscow

work before beginning the new painting. With time, this layer of primer became thinner and the bonding with the paint became weaker, leading a previous owner to cover it with a thick layer of varnish to strengthen the surface, a varnish that ultimately yellowed with time. This discovery led to the idea of peeling apart the various layers, given that the presence of the primer meant that the upper layer of paint was not in direct contact with the lower layer, which meant that there was a real chance of dividing the two compositions and transferring the upper painting to a new canvas.

The process of cleavage or separation between layers of paint is one of the most challenging tasks related to the restoration of paintings. Igor Grabar approached the problem as far back as the 1920s in the research and administrative centre he founded for the study and preservation of artistic treasures (now known as the Igor Grabar All-Russia Art Research and Restoration Centre) and, since then, the technique has continued to develop.

In the early days, the exfoliation of small fragments of later sections of paint was carried out with the aid of acetic acid. In the 1940s, well-known restorers, such as Vasily Kirikov, Viktor Filatov and Viktor Bryagin, carried out research into the process, on which basis later experts concluded that its success is often largely dependent on the talent and knowledge of the restorer themselves.

In the 1950s, restorers abandoned the use of acidic and alkaline solvents due to the effect their fumes had on pigments and paint layers. Restorers decided to adopt "volatile" solvents that posed no danger of penetrating deep into the layers of the actual painting. In the 1970s, researchers at the All-Russian Central Scientific-Research Laboratory for the Conservation and Res-

toration of Artistic Treasures in Museum Collections concluded that it is best to strip layers from small sections – around 10×10 cm – of a painting at a time before joining them carefully together. Research into the cleavage was also undertaken abroad. Of one example, described in a paper on restoration, it was written: "a metal chest was prepared with a piece of fleecy fabric soaked in a solvent laid at the bottom and a metal grille placed on top to hold the artwork." The use of such a system means that the upper layers of the painting are acted upon by the vapours of the solvent being used.

To this day, no universal method of separating between layers of paint has been invented. Everything depends on the painting or icon in question and an individual strategy is adopted in each instance.

The preparations for the cleavage of this painting began with the creation of an appropriate base onto which the upper layer of oil paint could be transferred. A classic doubling canvas was prepared on a sub-frame, then covered by a series of layers – the first made up of starch, the second of 5% sturgeon glue, the third of 7% sturgeon glue without honey and the fourth of sturgeon glue with honey.

In order to protect the upper layer of paint from damage during the transfer, a protective paste was applied to its surface. This was done using cold 5% sturgeon glue to avoid it penetrating to the layer of water-based primer beneath. At the same time, it was necessary to prepare a film that would preserve the layer of paint applied by the artist. The restorers put together a box the same size as the painting's canvas, the bottom and sides of which they covered in polyethylene plastic. They then poured a pool of PVB 10% solution diluted with ethanol into the bottom of the box in order to form the actual film. Even when completely dry, this film came away from the polyethylene plastic and, most importantly, maintained its elasticity. They placed the film atop the protective paste now covering the upper layer of the painting, having first

 Viktor Filatov, Restoration of Russian Icons. Moscow, 2007











Негритянки в подмосковной роще

После переноса авторского красочного слоя на новое основание

Рентгенограмма правого участка картины (рентген картины оверкиль) Фрагмент с гондольером

Black Women in a Forest near Moscow

After the transfer of the upper paint layer onto a new base

X-ray image of the right part of the painting ("over keel" X-ray) with a gondolier



Руга обнаружил, что художник, прежде чем писать новую картину, старую покрыл водоэмульсионным грунтом. Со временем он стал хрупким, сцепление с живописным слоем ослабло, и, чтобы укрепить поверхность картины, предыдущий владелец покрыл ее толстым слоем лака, который со временем пожелтел. Это открытие послужило предлогом для осуществления идеи расслоения*, так как благодаря такому грунту верхний слой живописи никак не соприкасался с нижележащим и появился реальный шанс разделить две композиции с переносом верхней на новое основание.

*Процесс расслоения — один из самых сложных методов в реставрации живописи. Этими разработ-ками стал заниматься еще И.Э. Грабарь в 1920-х годах в основанном им научно-административном центре по изучению и сохранению художественных ценностей (ныне Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря), позднее они также продолжились.

Сначала проводились отслоения небольших фрагментов поздних записей с использованием уксусной кислоты. В 1940-х годах исследования по расслоению проводили такие видные реставраторы, как В.О. Кириков, В.В. Филатов, В.Е. Брягин. Основываясь на них, пришли к выводу, что успех расслоения зачастую зависит все-таки от таланта и знаний реставратора.

В 1950-х годах реставраторы полностью отказались от кислотных и щелочных растворителей, так как их пары влияли на изменения пигмента в красочном слое. Было решено использовать более летучие растворители, которые не могли бы проникать



вглубь живописного слоя. В 1970-х годах в ВЦНИЛ-КР (Всероссийская центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей) пришли к выводу, что можно отслаивать небольшие участки живописи размером 10 × 10 см, которые впоследствии нужно очень точно соединять.

За рубежом также занимались исследованием расслоения. В одном из примеров, описанных в работах по этому методу, сказано: «...был изготовлен металлический ящик, на дно которого помещалась байка, пропитанная растворителем, сверху устанавливалась металлическая сетка, на





wiped the paint with alcohol to give it a temporary stickiness lasting just a few seconds (until the alcohol evaporated). They then smoothed the film with a fluoropolymer spatula to make sure that it was lying smoothly across the entire surface and that no air bubbles were trapped between the layers.

The next step was to select the type of solvent that would be used to separate the layers. Tests were carried out to this end on a small section of no more than 1×1 cm. The task was a complex one, insofar as the solvent had to have very specific properties – it had to be capable of penetrating the upper layer of paint and the primer without affecting the painting lying beneath. After a thorough series of experiments, a suitable solvent was identified, consisting of one part white spirit, one part water and one part alcohol. The upper layer was softened by the alcohol fumes – but held together thanks to the protective paste

Расслоение 2/3 верхнего слоя живописи с накаткой на вал

108

Separation of two-thirds of the upper paint layer with its rolling onto a drum

Пленка ПВБ, изготовленная в размер картины PVB film made to match the size of the painting

Пробный фрагмент расслоения картины

Test section of layer separation

and PVB film — while the water-based primer between the paintings became more elastic. However, as the alcohol quickly evaporated, its effect was maintained by the more stable white spirit (which doesn't dissolve oil paint) and water, which prevented the fumes from penetrating any further into the layers of paint. In this way, the mix of solvents acted only upon the upper layer of paint and the water-based primer, leaving the lower layer of paint untouched. All that was left was to decide upon the length of time the painting was to be exposed to the solvent mixture — anywhere from 30 minutes to three hours was possible.

In the end, the following process was developed: the painting was generously coated in the solution (one part white spirit, one part alcohol, one part water) for a moderate exposure time of two hours, before an incision was made using an ophthalmic scalpel along the upper edge, beginning from the corner. Then, the restorers began to remove the upper layer of paint, supporting the pigment with a pair of tweezers and working gently to prevent the layer from tearing. It was necessary to slice the primer roughly in half, so that a portion of it was left on both the upper and lower layers of paint, protecting them from harm. When a significant portion of the painting was revealed, the paint layer began to dry out. In order to prevent this, it was essential to dampen it from both the inner and outer sides (in those parts that had already been separated) using a vaporiser filled with a carefully selected solvent. Once approximately 20% of the painting had been separated in this manner, the upper layer was gradually rolled onto a drum to prevent any fractures. The principle of rolling paintings in the process of cleavage mirrors that of rolling oil paintings for transportation.



The Tretyakov Gallery Magazine #1 (74) / 2022

Картины после расслоения под профилактической заклейкой

The paintings after the separation covered with a protective paste

которую впоследствии укладывали работу»¹. Таким образом, воздействие на верхний слой живописи происходило за счет паров растворителей.

До сегодняшнего времени не изобрели универсального способа расслоения. Все зависит от конкретно взятой картины или иконы, и к каждой работе применяется индивидуальный подход.

Подготовка к расслоению была начата с изготовления основы для переноса верхнего слоя масляной живописи. На рабочем подрамнике был приготовлен классический

дублировочный холст. Первый слой проклеивали крахмалом, второй – 5% осетровым клеем, третий – 7% осетровым клеем без меда, четвертый слой – осетровым клеем с медом.

Чтобы защитить от повреждений верхний красочный слой переносимой живописи, требовалось нанести на живопись профилактическую заклейку. Делать это надо было на холодный 5% осетровый клей, чтобы избежать его проникновения в нижележащий слой водоэмульсионного грунта, а также нужно было изготовить пленку, предохраняющую авторский слой. Для этого смастерили ящик в размер живописного полотна, дно и бока которого проложили полиэтиленовой пленкой. Для создания пленки на дно налили лужицу из 10% раствора ПВБ, разведенного в этиловом спирте. Даже при полном высыхании эта пленка отделялась от полиэтилена, а главное, сохраняла свои эластичные свойства. Приготовленную пленку положили на профилактическую заклейку на верхнем слое живописи, предварительно протерев спиртом, чтобы на несколько секунд, пока спирт не испарится, придать ей клеящую способность; пригладили фторопластовым шпателем, чтобы пленка легла ровно на всю поверхность живописи и не осталось пузырьков воздуха между слоями.

Затем подобрали состав растворителей для расслоения. Пробы осуществлялись на небольшом участке 1 × 1 см. Сложность подбора заключалась в проникающих свойствах растворителя — он должен был проникать сквозь верхний слой живописи и грунт, не затрагивая нижележащий фактурный слой живописи. После длительных изысканий был

подобран подходящий растворитель (уайт-спирит — 1 часть, вода — 1 часть, спирт — 1 часть). Благодаря спиртовым парам верхний красочный слой



размягчался, но удерживался за счет профилактической заклейки и ПВБ-пленки, водоэмульсионный меловой грунт между слоями живописи становился более эластичным, но, так как спирт быстро улетучивался, на его место приходили менее летучий уайт-спирит (он не растворял масляную краску) и вода, которая не позволяла спиртовым парам проникать дальше вглубь живописи картины. Таким образом, смесь растворителей воздействовала только на верхний слой живописи и водоэмульсионный меловой грунт, при этом нижний слой живописи оставался неповрежденным. Нужно было установить время экспозиции, а оно могло быть от 30 минут до 3 часов.

В итоге была выработана методика: картину обильно пропитывали раствором (уайт-спирит -1 часть, спирт – 1 часть, вода – 1 часть); после выдержанной экспозиции (2 часа) вдоль верхнего края, с угла, делали надрез глазным скальпелем и начинали отделять верхний слой живописи, придерживая красочный слой пинцетом, без натяжки, так, чтобы красочный слой не мог лопнуть. Грунт нужно было расслаивать почти пополам, чтобы осталась часть грунта на верхнем и на нижнем слоях живописи, тем самым защищая от повреждений авторскую живопись. Когда открыли достаточный участок живописи, красочный слой начал пересыхать. Его необходимо было увлажнять как с наружной, так и с внутренней стороны, где живопись уже отслоилась, с помощью пульверизатора, заправленного подобранным растворителем. Отслоив приблизительно 20% живописи, отслаиваемую часть постепенно накатывали на вал, чтобы избежать ее изломов. Принцип накатывания живописи в расслоении повторяет принцип накатывания на вал масляной живописи при транспортировке.

Филатов В.В. Реставрация произведений русской иконописи. М., 2007.

- ↓ Венеция. Мост через канал Картина после расслоения
- ↓ Venice. Bridge over a Canal The painting after the layer separation
- → Венеция. Мост через канал Картина после повторного укрепления авторского красочного слоя под профилактической заклейкой. После полного удаления поверхностных загрязнений
- ↓ Venice. Bridge over a Canal
 The painting after reinforcement
 of the artist's paint layer covered
 with a protective paste, upon
 thorough removal of surface
 contamination

The work demanded speed and intricate precision. It was made more complex by the highly textured nature of the painting hidden beneath, which meant that the slightest slip could have caused the loss of a thickly applied brush stroke. It was also clear that the process could not be paused even for a moment – from start to finish, it lasted close to eight hours.

Immediately after the process of cleavage had been completed, and while the painting wrapped around the drum still retained its elasticity, it was transferred onto the doubling canvas. The work was copied from the roll onto the new base. The restorers then smoothed the work through a fluoropolymer film and wrapped it in a large quantity of paper before placing it under a marble press for stabilisation. A day later, seeing that the excess moisture and solvent had not been fully absorbed, they replaced the paper in order to complete the process. They replaced the paper repeatedly over the course of three days, and then kept it under the marble press for another two weeks to ensure that the transferred layer was entirely stabilised on its new base. The second, underlying layer was also strengthened, using 5% sturgeon glue as rapidly as possible, and pressed under a weight for 24 hours.

Two weeks later, after the painting was completely dry, the cigarette paper was removed with the help of a cotton wad moistened in warm water in just the same way as protective seals are usually removed.

The cleavage was carried out successfully, but several months' worth of restoration work was still required before

the artist's paintings could be presented to the general public. Yuri Pimenov's finely executed "Black Women in a Forest near Moscow", with its complex colouring, was revealed fully after the removal of the thick layer of yellowed varnish. The painting that had been hidden underneath was revealed to be, as had been anticipated, the exquisite Italian sketch "Venice. Bridge over a Canal" (1958). We can only speculate as to the reasons why, 10 years after its creation, the artist decided to paint over it.

The professional knowledge, intuition, inner certainty and craft demonstrated by the restorer Vasily Ruga have enabled us to enrich the historiography of Pimenov's cultural legacy and add to the public's understanding of the exhibition of one of the classics of Soviet art, which was presented in a major exhibition at the Tretyakov Gallery in 2021.

The experts listed below rated the restoration work highly:

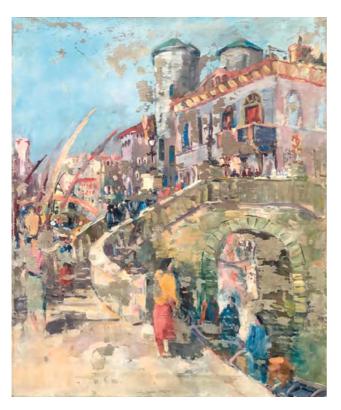
Aleksei Rudyagin, artist and first-category restorer; Vladimir Markovin, artist and higher-category restorer:

Leonida Trubnikova, higher-category restorer; Larisa Yasnova-Golitsyna, artist and second-category restorer;

Igor Vinogradov, first-category restorer; Eugenia Alyokhina, art historian;

Lyubov Lapteva, art historian and expert on the art of Yuri Pimenov;

Aleksei Berezin, restorer, expert-technician.



110



The Tretyakov Gallery Magazine #1 (74) / 2022 "Grany" Foundation Presents





Негритянки в подмосковной роще Конец 1960-х – начало 1970-х Венеция. Мост через канал. 1958 Картины после реставрации

Black Women in a Forest near Moscow. Late 1960s – early 1970s Venice. Bridge over a Canal. 1958 The paintings after restoration

Работа должна была вестись достаточно быстро и с ювелирной точностью. Усложнялась работа тем, что нижележащий слой живописи был фактурным, любая неточность могла стоить срезанной части пастозного мазка. Также было понятно, что работу по отслоению нельзя останавливать ни на минуту. Она длилась без малого 8 часов.

После расслоения в срочном порядке, пока живопись на валу была еще достаточно эластичной, приступили к ее перенесению на дублировочный холст. Работу с вала сдублировали на новое основание. Прогладив через фторопластовую пленку и заложив большим количеством бумаги, работу оставили под мраморным прессом на сутки для стабилизации. Через сутки заменили бумагу на другую, так как излишки влаги и растворителей полностью не уходили с живописи, а бумага поглощала эти излишки. Так бумагу меняли в течение 3 дней, а затем работу оставили под мраморным прессом на 2 недели для полной стабилизации соединения перенесенного слоя живописи с новой основой. Вторая, нижележащая работа тоже была укреплена 5% осетровым клеем в срочном порядке и оставлена на сутки под грузом.

После полного высыхания через две недели папиросную бумагу удалили при помощи ватного тампона, смоченного в теплой воде, так же, как обычно удаляют профилактическую заклейку.

Расслоение было выполнено успешно, но потребовались еще месяцы реставрации, чтобы зри-

тель смог увидеть созданные художником картины. Сложная по колориту и тонкая по исполнению живопись Юрия Пименова на картине «Негритянки в подмосковной роще» открылась после снятия толстого пожелтевшего слоя лака. Нижележащей картиной оказался, как и предполагалось, прекрасный итальянский этюд «Венеция. Мост через канал» 1958 года. Можно только догадываться, по какой причине через десять лет художник решил записать его.

Профессиональные знания и интуиция, внутренняя уверенность и трудоспособность реставратора Василия Руги позволили обогатить историографию творческого наследия Юрия Пименова и дополнить представления зрителей об экспозиции одного из классиков советского искусства, представленной на масштабной выставке в залах Государственной Третьяковской галереи в 2021 году.

Высоко оценили проведенную работу по расслоению:

А.П. Рудягин – художник-реставратор первой категории,

В.В. Марковин – художник-реставратор высшей категории,

Л.А. Трубникова – реставратор высшей категории,

Л.Ю. Яснова-Голицына — художник-реставратор второй категории,

И.Н. Виноградов – реставратор первой категории,

Е.Ю. Алехина – искусствовед,

Л.Г. Лаптева – искусствовед, исследователь творчества Ю.И. Пименова,

А. Березин – реставратор, эксперт-технолог.

лы 32-34 | 12+ | www.tretyakov.ru

Русский модерн: на пути к синтезу искусств



Третьяковская галерея

Лаврушинский переулок

Поддержка проекта





26.10.2021 — 30.09.2022

Информационная поддержк











Стратегический медиапартнер



Гриша Брускин. Смена декораций



Новая **Третьяковка**

Крымский Вал

Генеральный партнер

Наталия Опалева

При участии

Петр Авен

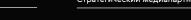
22.03 — 25.07.2022







PYCCKOE





Стратегический медиапартнер 12 F 64

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

