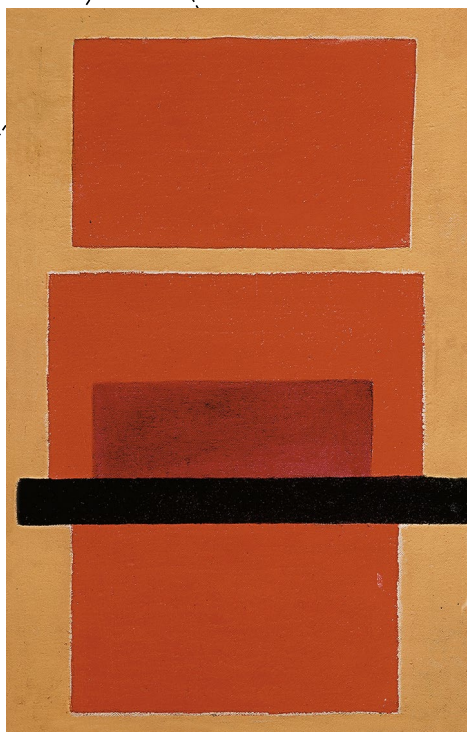


**Кубок созвучий.
По направлению к Розановой**

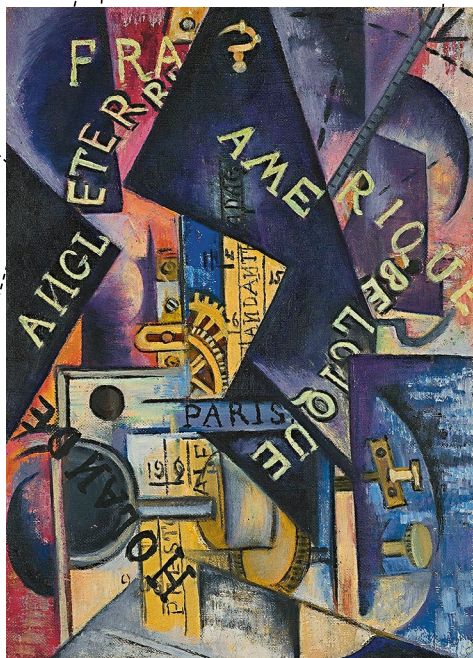
10 ноя 2023—28 апр 2024
ГЭС-2



2003



1916



1915

1914



1967

Кубок созвучий.
По направлению к Розановой

Дом культуры «ГЭС-2»

Выставка «Кубок созвучий. По направлению к Розановой» представляет собой попытку осмыслить искусство удивительной и самобытной авангардистки через обращение не только к ее собственному наследию, но и к возможным отзвукам и резонансам, которые оно находит в советском неофициальном искусстве и у современных художниц.

Творческий путь Ольги Владимировны Розановой (1886–1918) продлился около восьми лет и трагически оборвался, когда ей было всего 32 года. Но эти немногие годы были чрезвычайно насыщенными: они вобрала в себя глубокие стилевые трансформации и пронзительные интуиции, во многом определившие дальнейшее развитие живописи — цветопись, «преображенный колорит», радикализацию супрематизма, светоносные фактуры, игру с ритмом и его отсутствием, революцию, произведенную одной лишь зеленой полосой. Трансисторические сопоставления, прослеживаемые на этой выставке, во многом обусловлены характером розановской поэтики, ее принадлежностью к своему времени и вместе с тем ее несвоевременностью: в Ольге Розановой можно увидеть представительницу неопримитивизма, футуризма или супрематизма, но ее фигура не сводима ни к одному из этих направлений — до такой степени она поглощена собственными поисками в области колористики, композиции, ритма, жадной беспрестанного обновления. В некотором смысле можно говорить об эстетическом анархизме Розановой, понятом разом как уклонение от господства авторитетов или примата единого метода и как неспособность стать частью «архива», подчиниться стройной историко-художественной периодизации. Розанова по-настоящему современна — в том смысле, какой этому термину придает теоретик искусства Питер Осборн: в ее искусстве явлено «расщепленное единство» разных времен. И это единство в разъединении, эта неразрешимость характерны для многих аспектов розановского художественного метода, включая напряжение между статикой и динамизмом, цветом и геометрией, сплошными цветовыми композициями и выбеленным сияющим, вибрирующим цветом — как, впрочем, и вообще между предметностью и абстракцией: «Я, например, теперь могу делать в живописи вещи или только целиком реальные, или целиком беспредметные, а срединных не допускаю, так как по-моему у этих двух

искусств нет связующих звеньев», — писала Розанова Алексею Кручёных в 1916 году.

Примечательно, что именно с абстракции начиналось советское неофициальное искусство. Интерес к ней подогревали международные фестивали и выставки в Москве в конце 1950-х годов, где были показаны работы Пабло Пикассо, Марка Ротко, Джексона Поллока и других западных мэтров; тогда же советские художники столкнулись с русским авангардом в музейных запасниках или у частных коллекционеров, включая Георгия Костаки, чье увлечение мастерами первой четверти XX века началось именно с Розановой. Абстрактное искусство воспринималось в годы оттепели как символ свободы, художественной и социальной, в противоположность соцреализму. Подобно искусству начала века, оно знаменовало появление новой художественной парадигмы и было связано с поиском новой социокультурной идентичности, существовавшей внутри официальной системы, но в оппозиции к ней.

«Лианозовская группа» (конец 1950-х — середина 1970-х), куда среди прочих входили две участницы выставки, Ольга Потапова и Лидия Мастеркова, была содружеством близких по духу художников и поэтов: они вели поиски нового языка, которые для многих были связаны с беспредметным искусством.

Интересом к абстракции был также отмечен творческий путь Ефросиньи Ермиловой-Платовой — она начала с неопримитивизма и кубофутуризма, вступила в Союз художников, но была оттуда исключена за «формализм» и отказ писать портреты вождей. Ермилова-Платова входила в орбиту неофициального искусства, хотя и не принадлежала ни к каким художественным группам или объединениям. В Ленинграде одним из важных очагов развития абстрактного искусства в русле духовных поисков была «домашняя академия» Татьяны Глебовой и ее мужа Владимира Стерлигова. Связь всех этих художников с искусством Ольги Розановой столь же естественна, сколь и произвольна, хотя советское неофициальное искусство часто называют «вторым авангардом», а Лидию Мастеркову — «амазонкой второй волны русского авангарда», в качестве реверанса по отношению к термину «амазонки русского авангарда», объединившему Наталью Гончарову (1881–1962), Александру Экстер (1882–1949), Ольгу Розанову

и других художниц-авангардисток с легкой руки поэта и исследователя Бенедикта Лившица, а затем и музея Гуггенхайма, который использовал это словосочетание в названиях выставок конца 1990-х — начала 2000-х годов.

Современные художницы, чьи работы собраны в этом проекте, продолжают формальные поиски, начатые Ольгой Розановой и ее визионерскими открытиями. Так, Галина Андреева и созданная в 2018 году группа «Малышки 18:22» отталкиваются от самых известных произведений авангардистки — «Зеленой полосы» (1917) и «Портрета сестры, Анны Владимировны Розановой» (1912) — и используют эти мотивы в разговоре об экологии и феминизме.

Александра Паперно, Анна Кондратьева и Анна Титова, в свою очередь, переосмысливают фундаментальные принципы супрематизма и кубофутуризма посредством геометрии цветоформ или динамического освещения. Алена Кирцова и Александра Галкина, каждая на свой манер, обращаются к абстракции как к выразительному языку и предмету для изучения. Лиза Неклесса с помощью поэзии предлагает заново проработать тяжелый исторический момент.

Связь искусства Розановой с художницами-нонконформистками, а также с нашими современницами, участвующими в выставке, держится на созвучиях, отголосках, отражениях и резонансах. Творчество этих художниц объединяет интерес к языку беспредметности, силе цвета и преломлениям пространства, а также общее представление об искусстве абстракции, которое существует на границе видимого и невидимого миров, на стыке искусства, философии, социальных наук и законов природы, объединяя их в связанное целое. Проект предлагает обнаружить не визуальные рифмы, а именно созвучия, тонкие и зыбкие параллели между разными временами, жанрами, медиумами, между живописью и поэзией: неслучайно и сама выставка, и ее разделы названы строками из стихотворений Розановой. В поздних работах художницы принято видеть предвосхищение американского абстрактного экспрессионизма, но они также побуждают прочертить пунктирные линии к другим контекстам, уловить эхо ее свободы в современных художественных практиках — сделать шаг навстречу Розановой.

Хрустящий в волосах колышется бант

В 1911 году Ольга Розанова вступает в петербургское художественное объединение и первое зарегистрированное общество художников авангарда «Союз молодежи» (1909—1914), среди создателей которого были Михаил Матюшин, Николай Кульбин, Иосиф Школьник и Елена Гуро. «Союз» ставил себе целью продвижение «современных течений в искусстве». Именно на выставках объединения Розанова впервые демонстрирует многие из представленных в этом разделе произведений. В ее ранних работах присутствуют следы неопримитивизма, неоимпрессионизма, фовизма, итальянского футуризма. Художнице свойственны пристальное вглядывание, доверие к природе, интуитивное проникновение в «вещность» зримого мира, почти наивная открытость к «обаянию зрелища», но не пассивное его воспроизведение, а индивидуальное претворение. Городские пейзажи, натюрморты и портреты этих лет отличаются насыщенной предметностью и обостренным чувством цвета. В холстах «Городской пейзаж с извозчиком» (1910) и «Кузница» (1912), с одной стороны, присутствуют фольклорные и лубочные мотивы, с другой — намечается футуристический сдвиг форм, в статуарную неподвижность элементов пейзажа постепенно вторгаются изгибы, изломы, возникает намек на динамизм. Городскую тему подхватывают такие картины, как «Ресторан» (1911) и «В кафе» (1912—1913), в которых преобладает мотив отчуждения, одиночества и аномии, переданный через цветовые диссонансы, гротескную трактовку фигур, злобещие лица с застывшей полуулыбкой-полугримасой. Важное место в работах этого периода занимают портреты — матери, брата и автопортрет самой Розановой, на котором монохромное изображение лица контрастирует с расцветченным синим узорчатым фоном, а строгий и сосредоточенный лик героини обретает особую, почти иконописную выразительность. Одно из центральных полотен выставки — насмешливый и слегка фривольный «Портрет сестры, Анны Владимировны Розановой» (1912),

где героиня полулежит на кушетке, обращая к зрителю вызывающий и открытый взгляд. Плоскостная, искаженная передача фигуры сочетается здесь с подчеркнутой изысканностью цветовой гаммы и притягательностью лица. Ваза с цветами на по-матиссовски расписанной скатерти напоминает натюрморты Розановой того же времени.

★

Группа «Малышки 18:22» основана сестрами Аксиньей (р. 1990) и Никой (р. 1999) Сарычевыми в Томске в 2018 году. Их искусство строится вокруг эстетики девичьего и подрыва ее стереотипов изнутри. Какие бы сложные вопросы ни поднимали художницы, будь то агрессия в обществе, неравенство, положение женщин в их родном регионе или семейные драмы, в разговоре всегда участвуют розовые платья, блестки, волшебные палочки фей, тинейджерская косметика и прочие характерные детали. При кажущейся легкости и игривости проблематика, которую затрагивают художницы, обычно оказывается не так проста и наивна. И именно в этом напряжении между девичьими мелочами и глубокой рефлексией на серьезные, не терпящие иронии темы состоит узнаваемый художественный почерк «Малышек 18:22».

В новой инсталляции «Парадный портрет принцессы» (2023) «Малышки 18:22» рассуждают об ожиданиях, стремлениях и забвении, отталкиваясь от «Портрета сестры, Анны Владимировны Розановой». Томских художниц поразило, насколько известна и популярна была создательница этого полотна в свое время и как незаслуженно она была забыта после. «Принцесса» здесь — девушка, которая, невзирая на огромные общественные ожидания, обречена оставаться на вторых ролях и вечно находиться, как пишут сами художницы, «на скамейке запасных». Это стереотип, который так или иначе преследует каждую женщину, начиная от диснеевских героинь и заканчивая манерой обращаться к девочкам в семье. По мотивам собственного детства «Малышки 18:22» сделали компьютерную игру «Бутик принцесс», где нужно создать идеальный женский образ из разных частей тела, аксессуаров и предметов одежды. Путь от розановской героини до сборной принцессы из игры дает повод еще раз поговорить об ожиданиях и неудачах, связанных с женской социализацией.

Черные тумбы оцепенения

Манифест «Союза молодежи», написанный Ольгой Розановой и опубликованный в марте 1913 года, провозглашает наивысшей и безоговорочной ценностью обновление искусства. Риторика этого текста строится на противопоставлении «миролюбивого сна», «беспробудного покоя», «единодушного храпения» живописцев прошлого (передвижников, мирискусников и им подобных) — и «бодрствования» по-настоящему современных художников, открытых ослепительно яркому свету «Солнца Искусства».

В кубофутуристических картинах Розановой 1913–1914 годов ощущается желание применить на практике собственные доктринальные разработки, выдвинутые в программных текстах этого времени и во многом созвучные положениям итальянского футуризма. Идеи ритмической организации пространства, динамизма, сдвига, раскладывания и свободной пересборки форм находят здесь буквальное воплощение. В индустриальных пейзажах Розановой — таких как «Пожар в городе (Городской пейзаж)» (1913) — передана суматоха городских будней, а точнее — непосредственное созерцание города, где в калейдоскопическом вихре мелькают уличные огни, фабричный дым, крыши домов, газетные вырезки, куски обоев. Такой взгляд проявляет живую восприимчивость к незначительному и мимолетному, вовлекая его в общее стихийное движение. При этом в живописных произведениях 1915–1916 годов — алогических (то есть предполагающих абсурдные сочетания) натюрмортах и интерьерных композициях «Сон игрока (Часы и карты)» (1916), «Натюрморт. Комната» (1915) и «Письменный стол» (1915) — движение парадоксальным образом замирает, время останавливается. Примечательно, что повторяющимся мотивом в них оказывается застывшая стрелка часов. Цикл предельно «объектно ориентирован»: сюжеты работ, часть из которых была впервые показана на «Последней футуристической выставке картин „0,10“» в Петрограде — той самой,

где состоялась премьера «Черного квадрата» Малевича, — складываются в разнородный перечень элементов вещного мира, как бы вырванных из контекста, «инвентаризованных», превращенных в знак и облеченных в условную геометризованную форму. Это предвосхищает архитектурное разбиение цветowych плоскостей в более поздних супрематических картинах, однако важно подчеркнуть, что изображение пока еще не уходит в беспредметность и сохраняет свою материальную отчетливость. Кроме того, Розанова продолжает исследовать возможности колорита, сопоставляя сплошные цветовые поля, работая со спектральным разложением света и светопроницаемыми поверхностями.

★

Работы Лидии Мастерковой (1927–2008), собранные в этом разделе выставки, преодолели еще сохраняющуюся у Розановой верность фигуративности. На связь этих абстрактных изображений с предметами и явлениями реального мира намекают лишь названия полотен: «Собор» (1966; здесь можно усмотреть и оммаж одноименной картине Джексона Поллока, показанной на Американской выставке в Москве в 1959 году) или «Рыба» (1960–е). На первый план выходит техника коллажа, открытая Мастерковой в 1960–е годы: фрагменты кружев или церковной парчи включаются в произведения на равных правах с живописью маслом. Как выразилась позже племянница художницы и исследовательница ее творчества Маргарита Мастеркова–Тупицына (р. 1955), материал в этом случае обладает собственной семантикой. Парчовые ткани церковных облачений говорили об укорененности этих работ в русской культуре и выделяли их на фоне международной послевоенной абстракции — подобно тому, как обращение к традиционным русским техникам и ремеслам, от иконописи до лубка и вышивки, отличало русский кубофутуризм от итальянского. Кроме того, использование таких тканей заявляло тему духовного, наделенную политическим смыслом в контексте воинственно секулярной советской культуры. Кружева и шитье, в свою очередь, отсылали к традиционно женским атрибутам и ремеслам — тоже смелый ход в патриархальных кругах советского неофициального искусства.

★

Анна Кондратьева (р. 1994) не ограничивает себя одним медиа. Перформансы, скульптуры, графика или следы, выжженные солнцем, — для каждого высказывания художница подбирает свой материал, который оказывается не только носителем, но и важной частью идеи. Так, в проекте «Примитивная фотография» (2017–2023) Кондратьева через трафарет с помощью солнечных лучей получает выгоревшие изображения вымерших животных, в серии «Сады жизни и увядания» (2020–2023) работает с природными материалами непосредственно в ландшафте, оставляя «следы», подобно кубинской художнице Ане Мендьете (1948–1985), а в «Москве 400» (2020) вышивает бархатом на атласе следы ядерных испытаний на Семипалатинском полигоне. Анну Кондратьеву всегда увлекала тема темпоральности в физическом понимании термина — перехода из одного агрегатного состояния в другое, природной текучести, непостоянства, в том числе в исторической и социальной перспективе.

В серии «Ускользящая красота» (2023) художница пишет тени от деревьев и цветов акрилом на светоотражающем материале и выставляет освещение таким образом, чтобы изображение тени переливалось и исчезало, как сама тень. Это сознательная отсылка к кубофутуризму, который ставил себе целью запечатлеть движение, разложив его на составляющие. Бесконечно меняющиеся, будто на стереооткрытках, рисунки, как и некоторые другие работы в этом зале, — пример того, как искусство может улавливать и регистрировать смену состояний, вещей и их элементов.

Хрусталь неба в воздетом пространстве

В 1917 году в статье «Кубизм. Футуризм. Супрематизм» для так и не увидевшего свет журнала «Супремус» Ольга Розанова пишет: «Супрематизм отказывается от пользования реальными формами для живописных целей, ибо они, как дырявые сосуды, не держат цвет и он в них расплывается и меркнет... Мы не смотрим на формы, с которыми мы оперируем, как на реальные предметы и не ставим их в зависимость от верха и низа картины, считаясь с их реальным смыслом, — реального смысла у них нет».

Начиная с 1917 года Розанова примыкает к возникшей двумя годами раньше группе Казимира Малевича «Супремус» и создает множество беспредметных композиций. В этих работах форма творится непосредственно на холсте, не имея уже никакого реального референта или прообраза. Малевич выделял Розанову среди своих последователей, хотя здесь и сложно говорить о линейной преемственности: Розанова считала, что пришла к геометрической абстракции самостоятельно в коллажах 1915–1916 годов («весь супрематизм — это целиком мои наклейки»). При этом розановскому супрематизму чужды сухая рассудочность, пуризм и отстраненность, отвлеченная «живописная планиметрия» (по выражению Абрама Эфроса), и здесь снова сказывается ее необычайное колористическое дарование: абстракции этого времени создают ощущение полнокровной жизни, эмоциональной наполненности и динамизма. Они чрезвычайно многоцветны, контрастны, ритмически богаты.

В последние годы жизни Ольга Розанова вырабатывает собственное новаторское направление в беспредметной живописи, которое принято называть цветописью (характеристика художницы Варвары Степановой) или преображенным колоритом (как выражалась сама Розанова). Это венец ее настойчивых поисков «цвета, выключенного из тела вещей и переставшего быть материальным» и повод для частых сопоставлений искусства Розановой

с послевоенной американской живописью цветового поля (Марк Ротко, Барнетт Ньюман). Хотя и нет согласия относительно того, какие работы можно с уверенностью отнести к цветописным и о какого рода преобразении идет речь, несколько огрубляя, можно сказать, что колористические изыскания Розановой вылились в две группы беспредметных картин: в одних — «Цветовая композиция» (не позднее 1918), «Беспредметная композиция» (около 1916) — цветовые плоскости сгущаются в упрощенные, спаянные друг с другом прямоугольные массы, а различие фигуры и фона практически упразднено; в других формы, напротив, распыляются (отсюда название «Распыление цвета», 1917), очертания растворяются, цвет разбеливается, высветляется, развоплощается, приобретая тем самым метафизическое качество — цветопись становится светописью («Зеленая полоса», 1917). Незадолго до смерти Розанова вынашивала замысел праздничной иллюминации Москвы к первой годовщине Октябрьской революции с помощью прожекторов, пронзающих цветными лучами воздух: цвету предстояло вырваться за пределы станковой картины и озарить собой уже сам город.

★

Конец 1950-х и начало 1960-х годов стали временем появления и расцвета абстрактной живописи в советском неофициальном искусстве. В абстракции сосуществовало множество авторских изводов, неповторимых и одновременно тяготеющих к универсальности. Каждый из них был укоренен в личной траектории, творческом поиске и биографии художницы. Даже творчество одного автора могло включать в себя целый спектр подходов, от геометрического супрематизма до лирической абстракции.

Ольга Потапова (1892–1971) начинала с портретов, но в конце 1950-х годов стала экспериментировать с абстрактной живописью. Полотно «Цветные камни» (один из частых мотивов в работах художницы) намекает на фигуративный образ, сплав из округлых форм с бугристой поверхностью, напоминающих минералы, тогда как в «Композиции» 1959 года, близкой супрематическим полотнам Ольги Розановой, это вулканическое образование распадается на геометрические плоскости, как будто зависшие в космическом пространстве. Если эти работы Потаповой

состоят из элементов, которые подчиняются силе притяжения или отталкивания, устремляются навстречу друг другу или стремятся разойтись, то «Голубая композиция» (1962) и «Безмолвное знание» (1960) представляют собой многослойные переплетения линий и мазков, которые устремляются за пределы холста и близки абстрактному экспрессионизму.

Первые абстрактные работы Лидии Мастерковой — это комбинации простых форм, которые вскоре усложняются и начинают включать в себя многослойные переплетения цветowych плоскостей со вставками из фрагментов ткани («Композиция», 1965). Художница не боится сталкивать дополнительные цвета, добиваясь контрастных и энергичных сочетаний. Беспредметные холсты приглушенных цветов у Мастерковой основаны на выверенном равновесии и искусном переплетении раздробленных и пересобранных форм и фигур со множеством граней и разнообразием фактур. Подобную филигранную архитеконику поэт концептуальной школы и еще один участник «Лианозовской группы» Всеволод Некрасов сравнивал с музыкальной композицией: «Лидия Мастеркова / Пишет оркестрово».

Цвет становится главной выразительной силой и в живописи Ефросиньи Ермиловой–Платовой (1895–1974). Произведения Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова и братьев Бурлюк, увиденные на выставке «Венок» в Херсоне в 1909 году, потрясли будущую художницу: в итоге она посвятила несколько лет обучению в студиях у Константина Юона и Ильи Машкова, а затем прошла через увлечение неопримитивизмом и кубофутуризмом, занималась оформлением спектаклей и монументально–декоративным искусством и наравне с вполне фигуративными пейзажами и натюрмортами пробовала себя в абстракции. На выставке можно увидеть довольно редкие у Ермиловой–Платовой примеры чистой абстракции, которые отличаются ярким колоритом, свободой пастозных мазков и хаотичным на первый взгляд смешением красочных слоев, как в полотне «Хорошее настроение» (1960–1965); в «Весенней рапсодии» (середина 1960–х) ритм и узор выстраиваются более четко.

Творчество Татьяны Глебовой (1900–1985) основано на сопряжении двух традиций — аналитического метода Павла Филонова, у которого художница училась в 1926–1932 годах, и теории о чаше–купольном пространстве как

о «новом прибавочном элементе», которую развивал муж Глебовой Владимир Стерлигов (1904–1973), ученик Малевича. Живописные композиции на представленных работах Глебовой составлены из преломляющихся цветных плоскостей, образующих сферическое криволинейное пространство в пределах холста. Живопись для Татьяны Глебовой была возможностью «наблюдать бытие Вселенной цветом», а искусство в целом — частью духовных поисков: провидческой мистикой авангарда и символизма интересовались члены духовно-художественного кружка, который собирался в их со Стерлиговым ленинградской квартире.

★

Белла Покрова (р. 1997) работает преимущественно с фарфором: такой выбор материала художница объясняет интересом к археологии советского и его наследию в постсоветском. Фарфор, превращающий повседневное в желаемое, был важным элементом советского быта: он давал надежду самим своим глянцевым блеском, часто не сочетавшимся с окружающими предметами, и вносил ощутимый вклад в эстетизацию жизни. В проекте «Миф» (2019) художница заставила туалетную полку косметическими баночками из сияющего белого фарфора: это была история об одержимости поиском совершенства и с точки зрения идеи, и с точки зрения материала. Серия «Гнезда» (2020) продолжила размышления о тревоге и ностальгии, связанных с предметным окружением из прошлого. Реалистичные осиные гнезда из фарфора с добавлением бумаги напоминали об опасностях детской дворовой жизни, сопряженной с угрозами и вызовами.

Для выставки «Кубок созвучий» Белла Покрова осуществила проект под названием «Колыбелька»: здесь пространство создается не предметами, а пустотой; не набором, а извлечением. Художница добилась от фарфора практически невозможного: он обернулся ажурным коконом, тончайшей решеткой на месте поверхности. Формальная отсылка к свертку с ребенком, заявленная в названии, показывает, что здесь продолжается разговор о воспоминаниях или мнимой ностальгии по детскому миру. Эта белоснежная инсталляция сопоставлена с цветописью Розановой, потому что сравнима с ней по степени радикализма эксперимента: здесь, как и в супрематических вещах

авангардистки, воздух и свет становятся не менее важными героями, чем сама форма.

★

Галина Андреева (р. 1986) поднимает экологические и социальные вопросы, обращаясь к самым разным техникам: в ее инсталляциях органические материалы сочетаются с механизмами, яркие искусственные краски — с натуральными цветами, природное сталкивается с рукотворным. Галину интересует, в какой степени созданные человеком объекты и человека в целом можно считать продуктом окружающей среды. Ее проект *POD* (2022) представляет собой скульптуру, в которой провода, алюминиевая проволока, пластик и другие материалы, созданные человеком, становятся дополнением и своего рода экзоскелетом для ветвей дерева, продлевая их жизнь. В «Архиве растений» (2022–2023) художница сканирует растительность средней полосы России через мобильное приложение, уподобляя результат рисункам из средневековых bestiaries и рассуждая о различных аспектах технического прогресса.

Для выставки «Кубок созвучий» Галина Андреева переосмыслила одну из главных картин Розановой, «Зеленую полосу», в инсталляции из двух частей: одна демонстрируется в пространстве выставки, вторая — на Верхней платформе. «Зеленая колонна 2», которая находится на платформе, представляет собой сложную систему аквариумов с живыми зелеными водорослями, занятыми фотосинтезом. Для первой части, расположенной в выставочном зале, зеленые водоросли переработаны в бумагу. Обе работы развивают принцип соединения разноприродных материалов: на хрестоматийное произведение живописи они отвечают скульптурой не просто из органического материала, но из живых существ. Здесь формальные эксперименты цветописы продолжают уже на границе с биоискусством.

★

Инсталляции, скульптуры, фотографии, реконструкции, объекты Анны Титовой (р. 1984) посвящены различным системам отношений — между людьми, группами людей, историческими контекстами. Кроме того, художницу занимает природа власти, ее связь с механизмами контроля

и наблюдения, идеологическим конструированием пространства. В основе творческого метода Титовой лежит пересечение политического и эстетического, документальности и вымысла, визуальной поэзии и критического дискурса. В 2014 году Анна Титова со Стасом Шурипой (р. 1971) основали Агентство Сингулярных Исследований, чье внимание сосредоточено на конспирологических схемах, исторических фикциях и фантазийных футурологиях. При этом дуэт придерживается псевдодокументальной эстетики: за его авторством появляются то архивы несуществующих НИИ, то дотошные хроники вымышленных событий.

Работа Анны *YNBHS* («Ты бывал здесь иногда») впервые была представлена на 54-й Венецианской биеннале «ИЛЛЮМИНАЦИИ» в 2011 году: Титова стала единственной российской участницей основного проекта. Откликаясь на тему смотря (освещение и просвещение), она сконструировала лабиринт из цветного плексигласа, где, по замыслу художницы, посетители смогут просвещаться, встречаясь с собственным отражением или с другими людьми, сталкиваясь с реальностью свои представления о цвете и свете, поверхности и форме, их прямом и символическом значении. Лабиринт населен фигурами, которые сама Титова называет фантомами: эти скульптурные объекты отсылают одновременно к африканским маскам как катализаторам европейского модернизма и к обтекаемым, генримуровским модернистским формам. Проводя нас через череду встреч, художница предлагает задуматься о роли сигналов, которые сегодня может производить искусство.

★

Александр Паперно (р. 1978) отличает пристальное внимание к модернистской культуре и мысли, к их возникновению, бытованию, развитию и ошибкам. В своих живописных и графических сериях она, как правило, предпринимает разностороннее и многослойное исследование определенной темы и подходящих для ее раскрытия художественных приемов, часто используя ограниченную, почти монохромную гамму. Проект «Об устройстве сна шестой пятилетки» (2017) изображает типовые интерьеры, предусмотренные постановлением 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве»: именно с него начались хрущевки и лозунги «Каждой советской

семье — отдельную квартиру!». В «Картах звездного неба» (2006) живопись Паперно стремится к абстракции, однако схематические очертания здесь все еще можно домыслить. Утопические мотивы космоса, небесных тел и созвездий часто возникают в ее работах.

В «Сером солнце» (2003–2018) крошечные точки в звездном атласе вырастают в серию крупных тондо, своего рода палитру для опытов с серым цветом, видимостью и нюансировкой изображаемого объекта, практически недоступного для наблюдения невооруженным глазом. Экспрессивные следы краски на холсте сбалансированы сложными оттенками не такого уж ахроматического серого: это по-своему яркое модернистское высказывание о форме, абстракции и утопии, подготовка к победе над изображением солнца: не зря триптих висит в зале, посвященном супрематической живописи.

В проекте «Синий час» (2023) Александра Паперно продолжает рассуждение о свободе модернистского жеста и цикличности искусства, но средствами фотографии. На снимке изображена художница в полный рост, обводящая собственную тень на холсте. Это отсылка к притче из «Естественной истории» Плиния Старшего о возникновении живописи: одна коринфская девушка узнала, что ее возлюбленный отправляется в долгий военный поход, и решила запечатлеть контур его тени на стене дома, чтобы образ любимого навсегда остался с ней.

Название проекта Паперно связано с особым временем суток, когда небо окрашивается в глубокий синий цвет, а мягкое рассеянное освещение проникает даже в самые темные закоулки. Утром «синий час» наступает, когда солнце еще находится за линией горизонта, но его первые золотые лучи уже освещают верхние слои атмосферы. Вечером же «синий час», наоборот, следует за «золотым» — точно так же, как модернистская утопия, которая стремится к лучшему будущему и перестраивает сумеречный мир по-своему, наследует золотистому свету, заливающему академические пейзажи.

★

Алену Кирцову (р. 1954) интересуют окружающий мир, предметный и природный, а наравне с ним — возможности линии и сила цвета. Серия «Справочник по Цвету» (название

отсылает к таблицам, изготовленным Михаилом Матюшиным с учениками в 1932 году) — это пейзажи, которые складываются из горизонтальных линий, цветовых сочетаний и нюансировки. С помощью этих минимальных средств художнице удастся передать ощущение света и вибрацию воздуха.

★

Триптих Александры Галкиной (р. 1982) «Помада» (2009) также построен на взаимодействии простейших элементов. Он состоит из трех монохромных холстов разных размеров и цветов, которые размещаются на стене один над другим и складываются в изображение гигантской помады. Эта работа предлагает ироническую игру с формами и их восприятием (традиционно дамский атрибут составлен из трех геометрических блоков и напоминает башню) и выступает женской версией супрематизма Малевича, по-карнавалному снижая героический пафос основателя.

В серии «1 маркер» (2006–2007) Галкина заполняла лист ватмана короткими штрихами маркера до тех пор, пока фломастер не заканчивался. Таким образом, длина цветового поля и интенсивность цвета зависели от возможностей маркера, а не от намерения художницы. Подобное наглядное использование и исчерпание цвета, то есть ключевого элемента абстрактного искусства, поиск его границ вплоть до полного исчезновения — простой и остроумный жест, который можно рассматривать как предельную редукцию в традиции «Черного квадрата» Малевича или концептуального искусства Джозефа Кошута.

★

В конце 1970-х — начале 1980-х годов немецкая художница Иза Генцкен (р. 1948) стала делать плоские, вытянутые деревянные скульптуры — эллипсоиды и гиперболоиды, построенные на сложных компьютерных расчетах. Аэродинамическая форма этих объектов наводит на мысль о промышленном производстве, но на самом деле они изготавливались вручную. Искусная игра с перспективой, контурами, диагональными и скругленными разноцветными сегментами не только запускает богатый ассоциативный ряд («Мне хотелось, чтобы люди говорили об эллипсоидах: „Это похоже на копье“ — или на зубочистку — или

на байдарку», — комментировала художница), но и отражает интерес супрематистов к поведению цвета на плоских и изогнутых поверхностях, отсюда оммаж Любови Поповой (1889–1924) в названии работы. Как писала в этой связи Ольга Розанова: «Цвет спелого персика или апельсина создается не только свойствами их пигмента, но и возвышениями и углублениями, бархатистостью или гладкостью их кожи... Красный диск, диаметр которого равен диаметру шара, выкрашенного в ту же краску, обширнее передаст красный цвет, так как передаст его одинаково всю плоскостью с такой силой, с какой шар передает его только в одной ближайшей к нам точке — точке наибольшего освещения».

Гиенно

Творческий тандем Ольги Розановой и поэта Алексея Кручёных сложился в 1913 году и продлился вплоть до ее смерти в 1918-м. Ей довелось оформить («украсить») многие из его футуристических книг. В этих изданиях тиражность сочеталась с рукотворностью: линогравюры и литографии с текстом и иллюстрациями Розанова часто раскрашивала от руки, но порой и сама печать — например, в случае «Заумной гниги» (1915–1916) Кручёных и Алягрова (Романа Якобсона) — осуществлялась вручную наборными штампами. Книги были настоящей лабораторией, где выдвигались и испытывались многие экспериментальные догадки, позднее нашедшие эффективное выражение в живописи. Слово и образ в этих совместных произведениях следует воспринимать как единое, нерасторжимое целое, синтетический иероглиф: по своему формальному построению и композиции розановские литографии напрямую перекликаются со стихотворениями Кручёных, визуально воплощая синтаксические сдвиги, аллитерации, диссонансы, смысловые разломы. Наиболее ярко взаимопроникновение слова и формы, звука и цвета, заумной поэзии и абстрактного изображения дано в книге «Вселенская война. Ъ. Цветная клей» (1916), для которой Розанова исполнила цветные аппликации. В этих коллажах она приступает к очищению цвета от предметности и материальной фактуры и делает первые шаги в направлении преображенного колорита.

Собственная беспредметная поэзия Розановой отражала и продолжала ее живописные эксперименты: Варвара Степанова отмечала «вокальность» розановской палитры, но столь же музыкальна и поэзия художницы, очевидно предназначенная для чтения вслух. Методическая выверенность, выраженная в построении сложных аккордов и ритмических узоров из гласных и согласных звуков, открытых и закрытых рифм, чередующихся букв, не отменяет, а, напротив, раскрывает широкий диапазон эмоциональных

обертон и разнообразную гамму переживаний: противоречивых, тягостных, эксцентричных, фантазмагоричных.

Живописный цикл «Игральные карты» (1912–1913) занимает в «колоде» розановских картин особое место. Он, по-видимому, предшествует серии линогравюр 1914 года, воспроизведенной в «Заумной гниге», однако здесь нет полного совпадения. Игральные карты — один из излюбленных мотивов футуристической поэтики: они соединяют в себе пошлое и мистическое, условное и портретное, безличное и индивидуальное, грозное и ироничное. В суровых и неприятных физиономиях карточных фигур можно при желании усмотреть внешнее сходство с современниками художницы (Кручёных, Гончаровой, Татлиным, Матюшиным) и начать строить гипотезы об их иерархическом соподчинении или конкуренции. Как бы то ни было, Розанова мастерски подходит к персонификации шаблонных персонажей, наделяя каждого своим характером, одновременно жутким и притягательным.

★

Художницу и поэтессу Лизу Неклессу (р. 1989) волнует положение женщины в обществе и социальная проблематика в целом. Темы, которые она разрабатывает, связаны также с экологией, фольклором, попыткой рассмотреть границы между современным визуальным искусством и поэзией, отыскать возможности для их объединения. Художница работает в совершенно разных техниках, то ограничиваясь рисунком, то создавая масштабные инсталляции из вышивок, предметов обихода, керамической скульптуры и, конечно, текстов. В проекте «Женщина — украшение дома» (2019) Лиза деконструировала соответствующий культурный штамп: речь здесь шла о том, как индивидуальность женщины растворяется в работе по созданию уюта, красоты и отвечающей всем ожиданиям внешности. В графической серии «Обернулся серым волком, обернулся белым соколом» (2021) Неклесса отсылает к фольклорным мотивам через исследования фольклориста Владимира Проппа (1895–1970) и рассматривает современные социальные и личные отношения в символическом ключе, фактически разрабатывая личную мифологию. В «Игоре» (2023) художница вновь прибегает к иносказаниям: она предлагает 400 синонимов слова «гриб» и делает грибы своими главными героями.

В зале печатной графики Лиза Неклесса представляет свою иллюстрированную книгу «1917» (2023), созданную специально для «Кубка созвучий». Эта поэма отчасти восходит к предреволюционным «заумным стихам» (1916–1917) Ольги Розановой. Действие разворачивается во время Октябрьской революции: речь здесь идет о субъективных и общечеловеческих переживаниях трагедии, о том, что время не способно облегчить тяжесть утраты, об исторической целесообразности и тонких деталях, которые не просто разворачивают события к читателю лицом и крупным планом, но приближают их на расстояние человеческого прикосновения. Розановская отточенность формы вкупе с болезненным, звенящим напряжением и мрачным взглядом на природу вещей находит отражение в тексте Лизы Неклессы, тема которого не предполагает иной тональности. Авторские иллюстрации помогают задать эстетические координаты для «сверки» визуальных переживаний от прочитанного. Тем самым современная поэзия вновь оказывается сопричастной современному же визуальному искусству.

Названия и датировки произведений Ольги Розановой приводятся по данным музеев, предоставивших их для выставки, и могут расходиться с принятыми в исследовательской литературе.

Кураторы:
Андрей Паршиков
Карен Саркисов
Елена Яичникова

Логистика предметов
искусства, учет и хранение:
Дарья Кривцова
София Лазарева

Авторы:
Алягров (Роман Яacobсон)
Галина Андреева
Александра Галкина
Иза Генцкен
Татьяна Глебова
Ефросинья Ермилова-
Платова
Алена Кирцова
Анна Кондратьева
Алексей Кручёных
Малышки 18:22
Лидия Мастеркова
Лиза Неклесса
Александра Паперно
Белла Покрова
Ольга Потапова
Ольга Розанова
Анна Титова
Велимир Хлебников

Кураторы программ
доступности и инклюзии:
Вера Замыслова
Влад Колесников
Оксана Осадчая

Графический дизайн:
Миша Филатов

Редакторы:
Ольга Гринкруг
Даниил Дугаев

Корректоры:
Елена Каршина
Дарья Савиных

Тексты на английском
языке:
Томас Кэмпбелл
Шарлотт Нева
Саймон Паттерсон

Архитектор:
Саша Ким

Научный консультант:
Фаина Балаховская

Продюсеры:
Ангелина Ворона
Алиса Кекелидзе

Техническая команда:
Андрей Белов
Артем Канифатов
Ксения Косая
Артем Маренков
Никита Толкачев

Выставка организована при участии

Архива А. М. Родченко и В. Ф. Степановой
Государственного музейного объединения
«Художественная культура Русского Севера», Архангельск
Государственного музея В. В. Маяковского
Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль»
Государственного Русского музея
Государственного художественного музея
Ханты-Мансийска
Государственной Третьяковской галереи
Екатеринбургского музея изобразительных искусств
Коллекции фонда V—A—C
Коллекции N+S
Корпоративной художественной коллекции Газпромбанка
Костромского музея-заповедника
Краснодарского краевого художественного музея
имени Ф. А. Коваленко
Московского музея современного искусства
Музея Органической Культуры, Коломна
Музея AZ
Нижегородского государственного художественного музея
Нижнетагильского музея изобразительных искусств
Самарского областного художественного музея
Саратовского государственного художественного музея
имени А. Н. Радищева
Слободского музейно-выставочного центра
Собрания Евгения Нутовича
Собрания Пухаевых
Собрания Тимофея Гриднева и *Q-ART Gallery*
Тотемского музейного объединения
Тюменского музейно-просветительского объединения
Ульяновского областного художественного музея

Пожалуйста, наведите камеру телефона на QR-код, чтобы получить доступ к адаптированным материалам выставки.



ТФК



In English



6+

Изображения на обложке

Ольга Розанова
Беспредметная композиция,
около 1916
Государственный Русский музей

Александра Паперно
Серое солнце, 2003
Предоставлено художницей

Ольга Розанова
Метроном, 1914–1915
Государственная Третьяковская
галерея

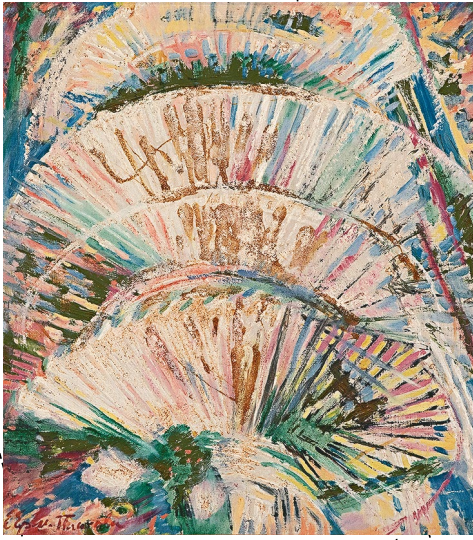
Лидия Мастеркова
Композиция с черным кружевом,
1967
Музей AZ

Александра Галкина
1 маркер (Зеленый), 2006–2007
Предоставлено художницей

Ольга Розанова
Композиция, 1916–1918
Нижнетагильский музей
изобразительных искусств

Ольга Розанова
*Портрет сестры, Анны
Владимировны Розановой*, 1912
Екатеринбургский музей
изобразительных искусств

Ефросинья Ермилова-Платова
Весенняя рапсодия,
середина 1960-х
Собрание Евгения Нутовича



1960

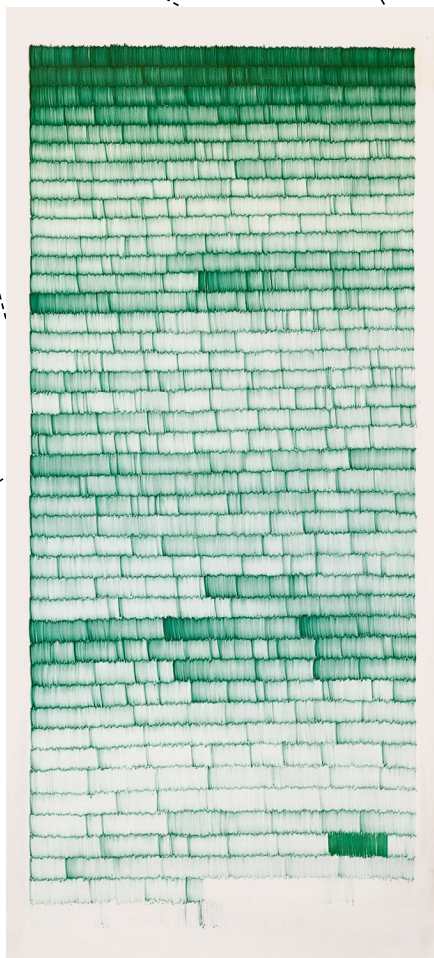


1912

Кубок созвучий

Галина Андреева
Александра Галкина
Иза Генцкен
Татьяна Глебова
Ефросинья Ермилова-
Платова
Алена Кирцова
Анна Кондратьева
Малышки 18:22
Лидия Мастеркова
Лиза Неклесса
Александра Паперно
Белла Покрова
Ольга Потапова
Ольга Розанова
Анна Титова

2006



2007



1916