

**Татьяна Иосифовна Борко**

## **«НОВОЕ ИСКУССТВО» ТЮМЕНИ: АЛЬТЕРНАТИВА ИЛИ ТРАДИЦИЯ?**

*В статье рассматривается ситуация, сложившаяся в художественной жизни города на рубеже тысячелетий. Внимание автора акцентировано на истории движения, получившего название «новое искусство» Тюмени, развивавшегося в молодежной среде на протяжении двух последних десятилетий XX века.*

**Н**аступление новой эпохи дает нам моральное право набросать приблизительный эскиз истории «нового искусства» Тюмени, взглянуть на его развитие в хронологической перспективе. Разумеется, отчетливой картины при этом трудно ожидать, ведь психологически мы все еще находимся в тех же временных и мировоззренческих рамках. Удаленность от последних художественных событий, произошедших в Тюмени в конце прошлого века, не столь велика. Кроме того, автор, во многих случаях являясь участником или свидетелем этих самых событий и не будучи адептом движения, не может остаться беспристрастным и объективным. Впрочем, не задаваясь целью полно описать художественную жизнь Тюмени последних десятилетий, вспомним некоторые факты и воспроизведем их так, как они видятся нам.

Сами представители, так сказать, «новой волны» ведут отсчет своей деятельности с начала 1980-х. Это было время ослабления извечного спора между традиционалистами, культивирующими метод соцреализма, и формалистами, чьи эксперименты не соответствовали установкам и нормам принятого официального искусства. В этот период новые веяния возникли внутри самого Союза художников — оплота всех прежних устоев. Свободное обращение с перспективой, построенные вопреки академическим законам цветовые отношения, невероятные сюжеты, лишённые идеологического налета, деформированные пропорции — художники этого направления утверждали субъективизм и поиски индивидуальной манеры в искусстве. Скучность и однообразие традиционной живописи нарушили несколько авторов. Кое-кто из них приехал в Тюмень издалека, как, например, М. Гардубей, прибывший в наши края из Закарпатья, привнесший в местную живописную школу некоторый налет западничества. Его творчество, экспрессивное и интеллектуальное одновременно, требовало от зрителя подготовленности и знания истории искусства, литературы, так как образы Гардубея часто отсылают к известным культурным смыслам. Другие авторы — воспитанники местной художественной школы. Так, А. Новик окончил в 1978 г. Тюменское училище искусств. Его лирические полотна, напоминающие таинственные образы сновидения, лишены какого бы то ни было пафоса. Почти исчезающие, растворенные в мерцающем не конкретизированном пространстве фигуры должны были казаться зрителям, привыкшим к объемным выпуклым формам, некими призрачными фантомами. Печальные клоуны и арлекины Ю. Юдина, выпускника Свердловского художественного училища, не соответствовали ни общепринятому настроению господствующего искусства, ни окружающей действительности. Лаконичные деревенские пейзажи М. Захарова по формальным признакам вполне соответствовали реалистическому стилю, но по настроению совершенно выбивались из традиционных норм. Их глубокомысленная кажущаяся простота воссоздавала какой-то невероятный завораживающий мир, время в котором остановилось и дает нам возможность увидеть самую сущность, почувствовать значительность каждой малой и неприметной детали.

Творчество этих авторов воспринималось как некое противостояние официальной линии. Хранители старых принципов, художники старшего поколения, настороженно отнеслись к экспериментам новаторов, отказавшихся от «понятного» искусства. Однако открыто высказаться против иных взглядов и форм традиционалисты 80-х постеснялись, так как это означало бы ретроградность и непонимание ими современного искусства.

Более удобным предметом для нападок стало творчество учащихся и выпускников художественно-оформительского отделения Тюменского училища искусств. С середины 1980-х именно они составили оппозицию традиционному пониманию деятельности художника. Творчество молодых стало основой явления, которое позже будет классифицировано как «новое искусство» Тюмени. Авторы, участники нескольких молодежных выставок, в принципе не должны были стать серьезными конкурентами мастерам-профессионалам, в большинстве своем выпускникам столичных художественных вузов. Но обстоятельства сложились так, что в рамках самой организации тюменского Союза художников не возникло альтернативы живописному канону академизма. Созданная при СХ молодежная секция, хотя и включала талантливых принципиальных авторов (О. Трофимова, Б. Шамберг, С. Перепелкин, В. Сизов), бездействовала. Позже, в 1994 г., был еще один неудачный опыт объединения молодых сил, которые могли бы прийти на смену обветшалому Союзу с его устаревшими принципами и взглядами. Небольшая экспозиция группы «Арт-20» (вероятно, названная по числу участников) оказалась разовой. На выставке, приуроченной к 50-летию юбилею области, было представлено множество интересных работ. Наряду с упомянутыми Ю. Юдиным, А. Новиком, М. Захаровым впервые масштабно показали свои произведения скульптор В. Шарапов и керамист И. Герман. Именно эти авторы привнесли мощный акцент новизны в экспозицию. Возникло отчетливое ощущение, что дела Союза художников не так уж безнадежны, что появляются новые силы, способные оживить искусство. Вероятно, объединение в группу участников «Арт-20» не осуществилось потому, что у них не сложилась общая концепция деятельности, не возникла программа.

Незрелым авторам, студентам училища, чье творчество еще не сформировалось, удалось организовать в нечто вроде творческой группы именно потому, что они изначально понимали, на каких принципах будут строить свою позицию противодействия. Молодежь создала новую концепцию экспозиционного пространства. Необычные объемные конструкции под потолком, обилие «нехудожественных» предметов на выставке (зонт или стулья), текстовые комментарии и фотопортреты создавали впечатление одной грандиозной инсталляции, объединившей в художественный объект разнородные случайные вещи и предметы. На выставке «Винегрет-86», в неудобных условиях выставочного зала на ул. Севастопольской, 2, (тогда он еще предназначался для показа художественных экспозиций), возникло единое смысловое поле, была создана эмоциональная среда, скрадывающая несовершенство, а порой и откровенную слабость некоторых работ. Судя по названию, авторы были поглощены идеей создания некоего единого блюда из разрозненных, перемешанных между собой компонентов. Меня и впоследствии удивляла способность молодых художников организовать общую гармоничную среду для всех произведений. Если учесть, что при монтаже, как правило, каждый из участников работает над своей частью экспозиции, то непонятно, как же возникает эта единая атмосфера. Надо думать, заслуга в этом принадлежит искусствоведу, идеологу «нового искусства» Г. В. Вершинину и художнику Н. Пискулину, который способен преобразовать плоскостное мышление в пространственное. Вообще-то художники работают с плоскостью холста или листа бумаги, их профессиональный взгляд стремится свести мир к двухмерности. Поэтому принцип контраста произведений графики и живопи-

си с объемными композициями, а также не имеющими отношения к творчеству предметами оказался весьма неожиданным и эффективным. В этом смысле выставка «Винегрет-86» резко противоречила традиционным экспозициям Союза, в которых обычно вещи были представлены сами по себе. Между произведениями словно сквозило отчуждение. В такой среде даже сильные, неординарные работы терялись среди унылого однообразия и монотонности тщательно выполненных, заглаженных холстов.

Пафос преобразования пространства вскоре был вынесен за пределы выставочных залов в городскую среду. Уже в выставочных помещениях произведения намеренно демонстрировались таким образом, чтобы устранить границы между искусством и жизнью. Этот принцип еще более акцентировался, когда на улицах Тюмени появились раскрашенные заборы. Впервые это произошло в том же 1986 г. на улице Профсоюзной и возле Центрального рынка. Затем живописная стена возникла возле ДК «Геолог». Сегодня, кажется, ни одна плоскость бетонных оград не остается пустующей. Явление стало привычным для горожан и уже не вызывает того ажиотажа, какой произвела первая подобная акция. Это был сплошной фриз сменяющих одна другую забавных сценок и персонажей, написанных намеренно примитивным живописным языком. Данный художественный акт, по сути, манифестировал новое ощущение художников, отныне включившихся в жизнь города. Соответственно, в зрительской среде возникал иной образ живописца. Теперь он представлялся не как бунтующий отшельник, непризнанный и одинокий, задвинутый на задворки и в подвалы<sup>1</sup>. Понятия «человек в жизни» и «художник в искусстве» больше не разграничиваются в сознании. Возникает новый принцип экспозиции: зрителя втягивают в творческий процесс игры со смыслами. Если начало 80-х можно охарактеризовать как

Мирослав НЕМИРОВ

### ШИРОТНАЯ УЛИЦА

*Никелированный гремит мороз. Зимы  
Торжественный, чудовищный, какой-то ящероподобный механизм.  
Тедя хватает, сплющивает зажимает в бабки,  
Подводит суппорт, подает подачу,  
Мороз ревет Бетховенам, визжит железо по-собачьи—  
Как больно, милая! Как страшно! Как но сладко.*

*Стоять на остановке, стиснутый бескрайними снегами —  
Чистое поле налево, пустырь новостройки направо—  
Нелепый, крохотный, дурацкий, как Гагарин,  
При этом, ясный барабан, опять неправый.*

*Жесткий кустарник торчит из под снега как брошенная арматура.  
Брошенная арматура торчит из под снега жесткая, точно кустарник.  
Только холод, и солнце, и ветер впереди, по бокам и сзади,  
Люминисцентная жизнь. Нашатырное утро.*

*На тысячи верст кругом чужая страна,  
В которой нет никого, кого бы хотел ты любить;  
На тысячу верст кругом чужая страна,  
В которой нет никого, кем ты бы хотел быть любим;  
Траншеи телецентралей, руины заброшенных новостроек...*

некое демонстративное отчуждение и противостояние художников (как личностей творческих) обывателям, остальной публике, то теперь авторы рассчитывают на участие со стороны горожан.

Наиболее удачной в этом смысле стала экспозиция 1989 г. «Улицы и мы». Два ее участника О. Власов и О. Федоров все же перенесли акцент на сами живописные произведения, не загромождая экспозицию посторонними предметами. Такой минимализм в использовании «готовых объектов» позволил сосредоточить внимание именно на творчестве художников. Вместе с тем залы салона (ул. Республики, 155) оказались весьма удобной средой для различных мероприятий: вечеров поэзии, акустических (и не только) концертов, случившихся в течение работы выставки. Получилось так, что уличная жизнь своими шумами, персонажами, ситуациями сама вошла в выставочные залы<sup>2</sup>. Думается, опыт Власова и Федорова, отколовшихся от движения, оказался удачным еще и потому, что они отступили от принятого «новыми художниками Тюмени» соотношения живописи и артефактов (не художественных или не вполне художественных объектов, но становящихся таковыми по причине размещения их в экспозиционной среде).

Выставки остальных представителей «нового искусства» оказались весьма похожими одна на другую, как будто участники сами установили некие рамки, за которые не могли выйти. Внутри движения никакого развития не происходило. Так, экспозиция «№ 4» (И. Сашнева, Т. Вершинина, С. Григорьев, А. Ердяков, А. Прудников и др., 1989 г.) была похожа на три предшествующие не столько потому, что состав участников был почти одинаков, сколько по набору одних и тех же найденных однажды, повторяющихся средств и приемов, любимых идей и образов. Так экспоненты «четвертой» отстаивали твердость своего мировоззрения, понимая под этим неизменность, незыблемость системы уже имеющих ощущений и переживаний. Возможно, срабатывала изначальная установка — подчинить все представленные вещи общему замыслу, показать все произведения в едином ключе. Если поначалу это был просто удачно найденный выигрышный ход, к 1990-м годам он превратился в некий унифицирующий прием. Как в сектах мистов периода античности к таинствам и зрелищам допускались только посвященные, так у «нового искусства» Тюмени сложился свой определенный круг участников, а также зрителей и почитателей. Посвященным мог стать только тот, кто разделял доктрину и добровольно подчинялся единым для всех правилам. Адептам необходимы были ощущения на уровне рефлексов: идешь на выставку, заведомо зная, что тебя там ждет. Это было удобно и самим экспонентам: можно легко соответствовать ожиданиям, поскольку все критерии и требования заранее известны. Зрителю подыгрывали, но исподволь назревала потребность разорвать отношения, вырваться из канона. Безусловно, внутри объединения работали сильные авторы, среди которых довольно прочное место заняли авторы-женщины: Т. Вершинина, О. Трофимова, И. Сашнева, Т. Изосимова.<sup>3</sup> Но ярче и яростнее работали те, кто был не в группе.

Одновременно внутри движения возникло новое образование, выставившееся несколько раз под неудачным названием «Гусь». Первая выставка состоялась в 1990 г. В экспозиции «Гуся» не наблюдалось ни малейшего намека на эпатаж. Это был интеллектуальный диалог со зрителем, в котором авторы нашли для своей мысли точные формы выражения. Органичное в своей простоте творчество А. Чемакина, трагикомичные рисунки С. Перепелкина, эмоциональная наполненность и насыщенность образами исторического прошлого графики А. Кухтерина, аллегоричность А. Ердякова — каждый из авторов привносил в экспозицию нечто свое, не подавляя и не ущемляя других. Несколько выпадали из общего тона излишне идеологизированные листы А. Прудникова, напоминающие политическую карикатуру. Общая атмосфера выставки — легкая, мяг-



**Т. Л. Вершинина.**  
**Смерть «Вольных почт». 1989**

кая ирония или даже самоирония. Это настроение отличало новую экспозицию от выставки «№ 4», ирония которой больше напоминала саркастическую усмешку посвященного над простоватым зрителем, принимающим все за чистую монету. Далее в «Гусе» вместо Прудникова принял участие К. Михайлов, непрофессиональный художник, специалист в области психиатрии, что привнесло весьма своеобразный оттенок в новую экспозицию. На последней выставке «Гуся» (1993 г.) оказалось только три участника. Авторы на этот раз довели до минимума все художественные средства. Бесхитростные, простодушные вещи А. Чемакина стали выглядеть как-то печально и трогательно. За нарочитой простотой живописных произведений С. Перепелкина словно таились растерянность и одиночество. И только работы А. Ердякова остались полны нераскрытых символов, отличались множеством технических приемов и экспериментов.

К этому времени большинство представителей «нового искусства» предпочитало выставляться попарно, в одиночку или вообще где-нибудь не в Тюмени. Некоторые (В. Сизов, О. Трофимова) удачно вписались в Союз художников, поскольку в нем уже не выдерживалась та единая линия, которая предполагала противостояние со стороны молодых. Кто-то обратился к дизайну (Т. Вершинина, Н. Пискулин). А. Матусина, И. Сашнева уехали из Тюмени. С. Перепелкин и А. Чемакин пробовали себя в сценографии, обосновавшись в тюменском Театре кукол и масок. Словом, к 1996 г., когда была организована выставка «Новое искусство Тюмени» и издан альбом с одноименным названием [Екатеринбург: Средне-Уральское книжное издательство, 1996], группы уже не существовало. Это был последний опыт объединения художников, утративших уже к тому времени общность взглядов, разошедшихся каждый по своей дорожке. Организаторам и устроителям Г. В. Вершинину и С. М. Перепелкину в последний раз

удалось собрать всех вместе. Это была заключительная экспозиция живописи и графики представителей «нового искусства», после чего начался новый этап. Характер экспозиции 1996 г. изменился, что свидетельствовало о завершении периода. Она стала менее радикальной, более приближенной к профессиональному творчеству Союза. В экспозиции появился ряд работ проектного характера, по всей видимости, выражающий назревшую к тому времени тенденцию обращения в дизайн: эскизы костюмов А. Матусиной, О. Трофимовой, плакатики и открытки Н. Пискулина, живописные композиции, составленные по принципу монтажа из отдельных образов, фрагментов Т. Вершининой, В. Сизова. Метод коллажа сместился с создания экспозиции в отдельное произведение. Выставка отразила изменение настроения в самом движении. Недаром с этого момента те, кто остался в группе (плюс новые выпускники теперь уже Колледжа искусств), стали устраивать дизайнерские показы. Однако подобное искусство могло считаться новым лишь потому, что только теперь стало востребованным в Тюмени. То, что прежде составляло принципиальный момент новизны (пространственное решение экспозиции, связь со средой, устранение границ между искусством и жизнью, способ существования живописи прямо на улицах города), воспринимается в дизайне как само собой разумеющиеся приемы и черты. Несомненное достоинство грандиозной акции состояло в том, что организаторы, не поддаваясь собственным пристрастиям, собрали все новое, созданное с 80-х годов самыми разными авторами: и теми, кто работал в Союзе художников, не помышляя о протесте, и теми, кто расценивал себя радикалами и антитрадиционалистами. Выставка не демонстрировала более единодушный взгляд на мир. Было показано различие концепций и всевозможных подходов, представлено все разнообразие и несходство художников, чье творчество определяло характер «нового искусства» Тюмени. Несмотря на перекося в сторону дизайна в период создания выставки, кое-кто продолжал заниматься станковой живописью и графикой, продолжают и сейчас. Но инициатива перешла от группы Г. Вершинина, сосредоточившего интересы в области проектного искусства, к другим лицам.

В том же, 1996 г. в Тюмени состоялась не менее масштабная художественная акция, участниками которой оказались два тюменских автора (А. Чемакин и приехавший из Таджикистана В. Глухов) и три московских (художники А. Атахан, И. Новоженев, скульптор О. Слепов). Выставка «Арт-подготовка» была организована возникшим в том же году Центром современного искусства «1000 ступеней» под эгидой Ю. Рябченюка, тогда — лидера движения «Западная Сибирь». Высокий уровень организации, техничность мастеров отличали эту экспозицию, послужившую своеобразным уроком. Стало ясно, что искусство, некогда считавшееся нонконформистским, теперь задает тон в ведущих галереях и выставочных залах Москвы. Вопрос о бунтарстве и противостоянии снимался сам собою. Отныне каждый работал в избранной им манере и не мог претендовать на причастность к альтернативному движению. Также стало ясно, что теперь при создании выставки не обойтись минимумом средств, в основном бросовых подручных материалов, как это было ранее. Чтобы привлечь публику, нынче требуется нечто иное. Каждый сам вынужден искать своего зрителя, что, к сожалению, иногда приводит к снижению уровня произведений. Некий крен в «салон» наблюдается и в творчестве Союза, и в «молодежном искусстве», многие представители которого уже сами состоят в СХ.

Некоторым альтернативным решением сейчас представляется экспонирование художественных выставок в не подходящих для этого залах, например, в арт-кафе «Парочка»<sup>4</sup>. Насколько сложно показывать вещи в пространстве функционального помещения, убедил ряд персональных выставок, не все из которых органично вписались в интерьер кафе. Остается удивляться смелости организаторов (В. Глухов), решившихся демонстрировать произведения в таких

условиях, и отважности авторов, предоставивших свои работы. Произведения самого Глухова, кстати, лучше всего смотрятся в атмосфере контраста. Чем более не соответствуют они окружению (в экспозиции союзовской выставки или среди традиционных пейзажей), тем более выявляются их достоинства. Любое окружение возможно также и для работ А. Чемакина. В невероятном интерьере, на несоответствующей поверхности (в залах музея или на руинах) — всюду его произведения органичны. Не ошибся О. Федоров, когда при организации галереи «АРТезианский колодец» на первую выставку пригласил именно этих авторов. Новое художественное образование возникло при содействии Тюменского научного центра Губернской академии (2000 г.). За последние годы это оказалось, пожалуй, самый любопытный эксперимент по созданию выставок. Первая же экспозиция (О. Федоров, А. Чемакин, В. Глухов) показала, как можно удачно совместить живопись и графику участников с архитектурой ТНЦ. Совершенно непригодное для выставок помещение — со световым колодцем, лабиринтом лестничных проходов — неожиданным образом наполнило выставленные произведения какой-то новой жизнью и преобразовалось само. Следующая экспозиция в центре еще более соответствовала идее сосуществования науки и искусства, в ней демонстрировалось 35 работ А. Чугунова. Хотя мастер, скорее, принадлежит поколению традиционалистов, но по стилистическим признакам, по модернистскому духу он вполне мог бы быть отнесен к «новому искусству». В его тяготеющей к абстракции живописи соединились конструктивистский подход, рациональный взгляд на мир и интуитивное вчувствование. Такой синтетический метод сегодня выглядит более радикальным, чем дизайнерские студии «молодых».

Трудно сказать, как далее будет разворачиваться история молодежного искусства Тюмени или творчество отдельных его представителей. Ясно, что большая их часть продолжит свои эксперименты в области дизайна. Ясно также, что поиски новых принципов и приемов вновь станут прерогативой профессиональной живописи. Как нам представляется, сосредоточены они будут в сфере цвета. Чтобы считаться новым, искусство должно иметь сильное воздействие на зрителя (ведь сейчас его трудно чем-либо удивить). По всей вероятности, новое искусство будет создано не по принципу изобретательства и конструирования, будет носить более эмоциональный, чем интеллектуальный характер и перестанет быть игрой.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- ! Так, экспозиция работ И. Сашневой 1986 г. была устроена в подвале жилого дома. Таким образом подчеркивались одиночество и бесприютность художника. Голые стены, тусклое освещение, бетонный пол — своего рода манифестация покинутости и принадлежности к андеграунду.
- <sup>2</sup> Об этом свидетельствует казусный случай, произошедший во время работы выставки. Под власовским «Пьяницей» (живопись) стояла тумба то ли с кружкой, то ли с миской «для пожертвований страдающим с похмелья» (так значилось на этикетке). Удивительно то, что нашлись сострадательные, сочувствующие зрители, набросавшие монетки. Но еще удивительней то, что нашелся человек, не постеснявшийся воспользоваться их благотворительностью. Однажды появился персонаж с явными следами указанного недуга на лице, оглядел блуждающим взглядом экспозицию, высыпал мелочь в карман и ушел.
- <sup>3</sup> Может быть, «женское» искусство новой волны выявилось в силу своей оторванности от общей установки на проективное искусство. Авторы-мужчины в своей работе ушли в дизайн, во внешнюю декоративность и формотворчество. Женщины двинулись в глубину, придавая значение не только форме, но и поиску смысла. Их работы в этот момент оказались серьезнее и лиричнее, так как остались в статусе живописи, а не дизайна.
- <sup>4</sup> Убедительным доказательством этому служат выставки авторов, устроенные в кафе и в Музее изобразительных искусств. Так, экспозиция произведений С. Перепелкина в музее сразу приобрела классичный характер. Работы выглядели слишком ровными и заглаженными, что им совершенно несвойственно. Живопись этого же автора в кафе обнаружила присущую им иронию, острее прозвучавшую в данном интерьере.