



АБСТРАКЦИЯ !

в авангарде!

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА АБСТРАКТНОГО И
БЕСПРЕДМЕТНОГО ИСКУССТВА XX и XXI ВЕКОВ

АБСТРАКЦИЯ международная выставка абстрактного и
беспредметного искусства XX и XXI веков



КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

АБСТРАКЦИЯ!

вanguard

международная выставка абстрактного и
беспредметного искусства XX и XXI веков



национальная галерея республики северной македонии
национална галерија на република северна македонија
National Gallery of the Republic of North Macedonia



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
НОВАЯ АКАДЕМИЯ



центр современного искусства
сергея курехина

ИДЕЯ И ОБЩАЯ КОНЦЕПЦИЯ ВЫСТАВКИ:

ОЛЬГА ТОБРЕЛУТС

КУРАТОРЫ:

ЕЛЕНА СПИЦЫНА
КОРНЕЛИЯ КОНЕСКА
СЕРГЕЙ ПОПОВ
ИРИНА АННИНА
ВИКТОРИЯ ИЛЮШКИНА
АНАСТАСИЯ БОЙКОВА
НИКОЛАЙ МАРГИЕВ

КООРДИНАТОР ПРОЕКТА:

АКИМ НЕАРОНОВ

ДИЗАЙН КАТАЛОГА:

АЛЕКСЕЙ ПОНЯТОВ

ОСОБАЯ БЛАГОДАРНОСТЬ:

ХУДОЖЕСТВЕННОМУ РУКОВОДИТЕЛЮ
ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ИМ. СЕРГЕЯ КУРЁХИНА

АНАСТАСИИ КУРЁХИНОЙ
НОВОМУ МУЗЕЮ АСЛАНА ЧЕХОЕВА

НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕЕ
РЕСПУБЛИКИ СЕВЕРНАЯ МАКЕДОНИЯ

МУЗЕЮ СЕРГЕЯ КУРЁХИНА
КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ, ПРЕДОСТАВИВШИМ
РАБОТЫ ДЛЯ ВЫСТАВКИ:

ЕЛЕНЕ СПИЦЫНОЙ
ДЕНИСУ ХИМИЛЯЙНЕ

СЕРГЕЮ АЛЕКСАНДРОВУ
СЕРГЕЮ ПОПОВУ

БОРИСУ ИСАЕНКО
АЛЕКСАНДРЕ И АЛЕКСАНДРУ БОЛЬШАКОВЫМ

ВЛАДИМИРУ ОВЧАРЕНКО
ДМИТРИЮ ЗАЙЦЕВУ

МСТИСЛАВУ АФАНАСЬЕВУ
ИГОРЮ СУХАНОВУ

ТАТЬЯНЕ И АНДРЕЮ ПЕНЬКОВЫМ
ГРИГОРИЮ МОЛЧАНОВУ

ИРИНЕ АКТУГАНОВОЙ
АНДРЕЮ ЗАХАРЕНКОВУ

IDEA AND EXHIBITION CONCEPT:

OLGA TOBRELUTS

CURATORS:

ELENA SPITSYNA
KORNELIJA KONESKA
SERGEY POPOFF
IRINA ANNINA
VICTORIA ILYUSHKINA
ANASTASIA BOIKOVA
NIKOLAI MARGIEV

PROJECT COORDINATOR:

AKIM NEARONOV

CATALOGUE DESIGN:

ALEKSEI PONYATOV

SPECIAL GRATITUDE TO

THE ART DIRECTOR OF SERGEY KURYOKHIN
CONTEMPORARY ART CENTER

ANASTASIA KURYOKHINA
ASLAN CHEKHOEV NOVY MUSEUM

NATIONAL GALLERY OF THE REPUBLIC
OF NORTH MACEDONIA

SERGEY KURYOKHIN MUSEUM
COLLECTORS WHO CONTRIBUTED
ARTWORKS FOR THE EXHIBITION:

ELENA SPITSYNA
DENIS KHMILYAYNE

SERGEY ALEKSANDROV
SERGEY POPOFF

BORIS ISAENKO
ALEKSANDRA AND ALEKSANDR BOLSHAKOV

VLADIMIR OVCHARENKO
DMITRY ZAITSEV

MSTISLAV AFANASYEV
IGOR SUKHANOV

TATIANA AND ANDREY PEN'KOV
GRIGORY MOLCHANOV

IRINA AKTUGANOVA
ANDREY ZAKHARENKOV

ПОСЛЕДНИМ АБСТРАКТНЫМ ВЫРАЖЕНИЕМ В КАЖДОМ ИСКУССТВЕ ЯВЛЯЕТСЯ ЧИСЛО
ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

Проект «Абстракция в авангарде! Международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков» исследует различие между абстрактным и беспредметным и их проявлениями в цифровом искусстве новых медиа. Выставка проходит в Центре Современного Искусства им. Сергея Курёхина и включает в себя экспозицию, объединившую работы художников разных поколений, серию лекций, показ костюмированного авангардного спектакля, перформанс-монодраму и видеоарт. Вместе с российскими художниками на выставке представлены работы художников из Северной Македонии, Венгрии и Эстонии. В каталог вошли тексты Владимира Васильевича Стерлигова и Татьяны Николаевны Глебовой. Таким образом, выставка объединяет идеологических наследников Казимира Севериновича Малевича и обнаруживает различные пути развития абстрактного и беспредметного в современном искусстве. Молодое поколение художников и музыкантов, работающих и экспериментирующих в области абстрактных понятий, нуждается в диалоге и вдохновении для своих проектов в будущем.

ОЛЬГА ТОБРЕЛУТС

IN EVERY ART, NUMBER REMAINS THE ULTIMATE FORM OF ABSTRACT EXPRESSION
WASSILY KANDINSKY

Project "Abstraction in Avantgarde! International Exhibition of Abstract and Non-objective art of XXth and XXIst century" is studying the difference between abstract and non-objective, as well as their display in new media digital art. The exhibition is held by Sergey Kuryokhin Contemporary Art Center and presents an exposition which brings together artworks from different artistic generations, a series of lectures, avant-garde costume play, performance-monodrama and videoart. Along with Russian artists the exhibition presents works of artists from North Macedonia, Hungary and Estonia. The catalogue incorporates texts by Vladimir Vasilievich Sterligov and Tatyana Nikolaevna Glebova. Therefore the exhibition comprises ideological successors of Kazimir Severinovich Malevich and reveals different developing paths in abstract and non-objective in contemporary art. Young generation of artists and musicians working and experimenting in the field of abstract notions needs a dialogue and inspiration for their future projects.

OLGA TOBRELUTS

ПОСЛЕДНИОТ АБСТРАКТЕН ИЗРАЗ ВО СЕКОЈА УМЕТНОСТ Е БРОЈОТ
ВАСИЛИЈ КАНДИНСКИ

Проектот „Апстракција во авангардот! Меѓународна изложба за апстрактната и беспредметната уметност на XX и XXI вековите“ ја следат разликата меѓу апстрактното и беспредметното и нивните изрази во компјутерската уметност на новите медији. Изложбата се случува во Центарот на Современата Уметност „Сергеј Курјохин“ и вклучува експозиција која обединува работи на сликари од различни генерации, серија лекции, прикажување на авангарден костумски спектакл, перформанс-монодрама и видеоарт. Заедно со руски сликари, на изложбата се претставени работи на сликари од Северна Македонија, Унгарија и Естонија. Во каталогот влегоа текстовите на Владимир Василјевич Стерлигов и Татјана Николаевна Глебова. Општо земено, изложбата ги обединува идеолошките следбеници на Казимир Северинович Малевич и открива различни патови на развитокот на апстрактното и беспредметното во современата уметност. Младата генерација на сликари и музичари, кои работат и експериментираат во сферата на апстрактните поими, има потреба од дијалог и инспирација за своите идни проекти.

ОЛГА ТОБРЕЛУТС

ЗАЛ I

СТЕРИГОВ В. В.
ГЛЕБОВА Т. Н.
КОНДРАТЬЕВ П. М.
СПИЦЫН С. Н.
ВОЛКОВ В. П.

БЕСПРЕДМЕТНЫЙ МИР ПРИРОДЫ ЯВЛЯЕТСЯ ЧАСТЬЮ ВСЕЛЕННОЙ

ЕЛЕНА СПИЦЫНА

THE NON-OBJECTIVE WORLD OF NATURE IS A PART OF THE UNIVERSE

ELENA SPITSYNA

НЕПРЕДМЕТНИОТ СВЕТ НА ПРИРОДАТА Е ДЕЛ ОД УНИВЕРЗУМОТ

ЕЛЕНА СПИЦИНА

Владимир Стерлигов — очевидец разработки теории Казимира Малевича о прибавочном элементе в искусстве и обоснования «прямой» как основной пластической идеи современности. Разрабатывая в 1950-е годы открывшиеся перед ним новые пространственные структуры, в начале 1960-х Владимир Стерлигов открыл новый прибавочный элемент современности — «кривую». Его теория сложна и оригинальна. Структура открытого им живописно-пластического пространства, названного им «чашно-купольным сознанием» и «чашно-купольным строением Вселенной», определяется состоянием пластического бессия и такими понятиями, как «выворачивающееся (по принципу ленты Мебиуса) пространство», «зеркальность и обратность мира» (сложная зеркальная симметрия) и новым качеством цвета, названным им «конец цвета при невидимом начале».

Завещанием Казимира Малевича своим ученикам стали его предсмертные слова: «Будьте русскими художниками». И это завещание учителя Владимир Стерлигов выполнил: он наследник не только идей Казимира Малевича, но и традиции русского и православного искусства.

Развивая космологические идеи «обериотов», поэтов и философов, и связывая их с научными концепциями строения Вселенной 1950-х годов, Владимир Стерлигов построил картину мира, основанную на «чашно-купольном сознании художника». Таким образом, Владимир Стерлигов является одним из художников, творчество которого можно понять в контексте развития идей «русского космизма».

В конце 1950-х — начале 1960-х древнерусское искусство вышло из под идеологического запрета, наложенного советской властью на «культурное» искусство, хотя он был снят не вполне. Образы иконописного искусства в самом его высоком проявлении (Андрей Рублев и Феофан Грек) дали Владимиру Стерлигову возможность по-новому взглянуть на мир и увидеть пространство, полняющееся чашами и куполами. Форма неоднократно повторенной чаши лежит в основе композиции рублевской «Троицы» — особо любимой Стерлиговым иконы. Пространство — не умозрительное, художник его именно увидел, как смогли его помыслить и увидеть и те, кого он посвятил в эту идею впоследствии.

Vladimir Sterligov was a witness to Kazimir Malevich's development of the theory of the additional element in art and the establishment of "straightness" as the fundamental plastic idea of the time. After developing the new spatial structures revealed to him in the 1950s, in the 1960s Sterligov discovered a new additional element for his time — "curvedness". His theory is complex and original. The structure of the painterly-plastic space he discovered, which he called "cup-cupola consciousness" and "the cup-cupola construction of the universe", is defined by a condition of plastic weightlessness and such concepts as "space turned inside out" (according to the principle of the Möbius strip), "the mirroring and reversibility of the world" (complex mirror symmetry) and a new quality of color, which he called "the end of color at the invisible beginning".

Malevich's last words were his testament to his students: "Be Russian artists". Sterligov fulfilled this testament: he is the successor not only of Malevich but of the tradition of Russian and Russian Orthodox art. Developing the cosmological ideas of the OBERIU poets and philosophers, relating them to 1950s scientific theories of the construction of the universe, Sterligov built a picture of the world based on the "cup-cupola consciousness of artists". In this way, Sterligov is one of the artists whose work can be understood in the context of the development of Russian Cosmism.

At the end of the 1950s and the beginning of the 1960s, ancient Russian art was released from the ideological ban that the Soviet regime had placed on "cult" art, although it was not removed completely. Images of icon painting in its highest manifestation (Andrei Rublev and Feofan Grek)

gave Sterligov the opportunity to look at the world in a new way and see space filled with cups and cupolas. The form of the cup repeated multiple times lies at the basis of the composition of Rublev's "Trinity" — one of Sterligov's favourite icons. Space is not theoretical — the artist has seen it, just as those to whom he passed on this idea could see and understand it.

Thus, curved, spherical space gradually appears in his works in the image of the cup and, subsequently, the cupola. Cups can be found in other works of Sterligov from the 1950s, but in 1960 they appear in a somewhat different form. This new plastic form was created by Sterligov on the basis of natural morphogenesis. He understood

Vладимир Стерлигов е очевидец на развојот на теоријата на Казимир Малевич за дополнителниот елемент во уметноста и воспоставувањето на „исправеноста“ како основна скултурална идеја на сегашноста. По развијањето на новите просторни структури што се отворија пред него во 1950-тите, Стерлигов во раните 1960-ти откри нов дополнителен елемент на неговото време — „заобленоста“. Неговата теорија е сложена и оригинална. Структурата на сликарско-скултуралниот простор што го откри, а кој го нарече „свест за куп-куполата“ и „куп-куполната структура на Универзумот“, е одредена од состојбата на скултуралната бестежинска состојба и од такви концепти како што се „простор свртен од внатре кон надвор“ (според принципот на лентата Мобиус), „огледалноста и реверзибилноста на светот“ (комплексна огледална симетрија) и новиот квалитет на бојата, кој го нарече „крајот на бојата на невидливиот почеток“.

Последните зборови на Малевич беа негов аманет до студентите: „Бидете руски уметници“. И Стерлигов го исполни аманетот на учителот: тој е наследник не само на Малевич, туку и на руските традиции и традициите на руската православна уметност. Развивајќи ги космолоските идеи на поетите и филозофите на ОБЕРИУ (Руски: ОБЭРИУ — Объединение реального искусства) и поврзувајќи ги со научните концепции за структурата на Универзумот од 1950-тите, Стерлигов изгради слика за светот, заснована на „куп-куполната свест на уметниците“. Така, Стерлигов е еден од уметниците чие дело може да се разбере во контекст на развојот на „рускиот космизам“.

При крајот на 1950-тите и во почетокот на 60-тите години, древната руска уметност се ослободи од идеолошката забрана што советскиот режим ја стави на „култната“ уметност, иако не беше целосно отстранета. Сликите на иконописот, во својата највисока манифестија (Андреј Рубљов и Теофан Гркот), му овозможија на Стерлигов да го погледне светот на нов начин и да види простор исполнет со купови и куполи. Формата на купот што се повторува повеќепати лежи во основата на композицијата „Тројство“ на Рубљов - една од омилените икони на Стерлигов. Просторот не е теоретски – уметникот го виде точно онака како што може да го видат и разберат и оние на кои подоцна тој им ја пренесе оваа идеја.

Так, постепенно появляется в его работах криволинейное сферическое пространство и образ чаши, и впоследствии — купола. Эти «чаши» стоят в иных работах Владимира Стерлигова 50-х годов, но в 1960-м они появляются уже в несколько ином качестве.

Новая пластическая форма была создана Стерлиговым на основе природного формообразования. Сферическое и криволинейное пространство мира было им осознано. Множественность чащ создали купол как конструкцию Божественного строения мира. Линия, рисующая форму чаши, была понята (узнана) художником как новый прибавочный элемент, как Прямо-Кривая или Кривая.

В 1962 году Владимир Стерлигов на этой основе развивает свою теорию. У этой теории есть свои истоки.

1. Художник, создавший «русский выход из супрематизма» — так отнеслись к теории Стерлигова некоторые искусствоведы. Теория Казимира Малевича о прибавочном элементе, развитие и продолжение начатой в ГИНХУКе исследовательской работы, подкрепленной практикой и педагогикой: этот аспект идеи был воспринят и поддержан сподвижниками и соратниками Стерлигова, искусствоведами, художниками. Так что и сам Владимир Стерлигов был понят искусствоведом Е. Ф. Ковтуном, прежде всего, как ученик Малевича, «без сомнения в этом с его стороны». Для него Стерлигов, прежде всего — наследник Малевича, Ларионова, Татлина, держащий в руке нить живой связи с мастерами русского авангарда.

2. Идея «чашно-купольного строения Вселенной» можно рассматривать в контексте развития русского космизма. Она оказала влияние на астрофизика Н. А. Козырева, который использовал образы «чаш» при объяснении своей теории времени.

3. Интерес к проблематике «соседнего мира», «обратного мира», «анти-мира», «мира и не-мира», очевидно, сближает Владимира Стерлигова с поэтом Александром Введенским и является доминантой в интерпретации творчества Введенского философом Яковом Друскиным, другом и собеседником Стерлигова в два послевоенных десятилетия. Главным конструктивным принципом пластической системы Стерлигова является алогизм. На алогизме построено творчество Даниила Хармса и Александра Введенского. Важен для Владимира Стерлигова и живописный алогизм Малевича.

«В соображении о идущем живом часе действует обратный мир: «вчера» оказывается живее «сегодня». «Вчера», дошедшее до «сегодня», оказывается живым, оказывается «сегодня», а «сегодня», сейчас живущее — мертвое, вчера без кавычек».

the spherical and curved space of the world. A multitude of cups created the cupola as a construction of the divine world. The line drawing of the form of a cup was understood (recognised) by the artists as a new additional element, as the Straight-Curved or the Curved.

In 1962 Sterligov developed his theory on this foundation. The theory has its sources.

1. The artist who created a "Russian departure from Suprematism" — this is how some art historians understood to Sterligov's theory. Malevich's theory of the additional element, the development and continuation of the research begun at the State Institute of Artistic Culture, reinforced by practice and teaching: this aspect of the idea was perceived and supported by Sterligov's comrades among artists and art historians.

2. The idea of the cup-cupola construction of the universe can be examined in the context of the development of Russian Cosmism. The idea had an influence on the astrophysicist N. A. Kozyrev, who used images of cups to explain his theory of time.

3. Sterligov's interest in such concepts as the "neighbouring world", the "inverse world", the "anti-world", and the "world and not-world" show his clear affinity with the poet Alexander Vvedensky and form the guiding principle for the interpretation of Vvedensky's work by the philosopher Yakov Druskin, who was Sterligov's friend and interlocutor in the two post-war decades. Alogism is the main constructive principle of Sterligov's plastic system. The work of Daniil Kharms and Vvedensky are also based on alogism. Malevich's painterly alogism is also important to Sterligov. "In the conception of the moving, living hour, the inverse world operates: 'yesterday' turns out to be more alive than 'today'. 'Yesterday', which comes before 'today', turns out to be alive, turns out to be 'today', and 'today', now living, is dead, yesterday without quotation marks".

4. But the first and most important source of Sterligov's theory is the Russian idea. No less important than cosmology, the additional element, alogism, and "what is around the yesterday of today" is the spiritual-plastic world of Russian icons and frescos, the tradition of Russian Orthodox art, religious consciousness, and the prayerful "worldview in paint".

From this complex, diverse world of ideas Sterligov creates his "cup-cupola consciousness", "cup-cupola revelation of the construction of the world", "cup-cupola palace — meaning — being — plastic arts — construction of the universe". "The cup-cupola condition is a Russian phenomenon". In the words of Druskin, Sterligov worked out an "artistic model of world and anti-world", and this model was embodied, first of all, in his "problem" drawings. When Sterligov introduced into

Така, постепено во неговите дела се појавува заоблен сферичен простор во форма на куп, и последователно, на купола. Куповите можат да се најдат и во други дела на Стерлигов од 1950-тите, но во 1960 година тие веќе се појавуваат во поинаква форма. Оваа нова скулптурална форма Стерлигов ја создал врз основа на природна морфогенеза. Тој го разбра сферичниот и заобленот простор на светот. Мноштво купови ја создадоа куполата како конструкција на Божествената структура на светот. Линијата што ја прикажува формата на купот уметникот ја сфаши (препозна) како нов дополнителен елемент, како Исправено-Крива или Крива.

Во 1962 година, Стерлигов врз основа на ова ја развива својата теорија. Оваа теорија има свои извори.

1. Уметникот што го создаде „рускиот излез од супрематизмот“ — вака некои уметнички критичари ја разбраа теоријата на Стерлигов. Теоријата на Малевич за дополнителниот елемент, развојот и продолжувањето на истражувањето започнато во Државниот институт за уметничка култура, се засилило со практика и настава: овој аспект на идејата беше прифатен и поддржан од другарите на Стерлигов меѓу историчарите на уметноста и уметниците. Па, самиот Стерлигов бил разбран од историчарот на уметност Е. Ф. Ковтун, пред сè, како ученик на Малевич, „без сомнек за тоа од негова страна“. За него, Стерлигов, пред сè е наследник на Малевич, Ларионов, Татлин и ја одржува во живот врската со господарите на руската авангарда.

2. Идејата за структура на куп-куполата на Универзумот може да се разгледа во контекст на развојот на рускиот космизам (патрофиција). Таа влијаеше на астрофизичарот Н. А. Козирев, кој ги користеше сликите на „куповите“ кога ја објаснуваше неговата теорија за времето.

3. Интересот на Стерлигов за концепти како „соседен свет“, „инверзен свет“, „анти-свет“ и „свет и не-свет“, очигледно го приближи до поетот Александар Введенски и го формира водечкиот принцип за толкувањето на делото на Введенски од страна на филозофот Јаков Друскин, пријател и соворовник на Стерлигов во две повоени децении. Главниот конструктивистички принцип на скулптуралниот систем на Стерлигов е алогизмот. Делата на Д. Хармс и Введенски исто така се засновани на алогизам. За Стерлигов е важен и сликарскиот алогизам на Малевич.

„Во концептот на тековниот, сегашен час, инверзниот свет функционира вака: 'вчера' се чини дека е пожив од 'денес'. 'Вчера', кое доаѓа пред 'денес', излезе дека е живо, како да е 'денес', а 'денес', тековното сега, е мртво вчера без наводници“.

4. Но првот и најважниот извор на теоријата на Стерлигов е руската идеја. Не помалку важно е дека космологијата, дополнителниот елемент, алогизмот и „она што е околу вчера на денешнината“ е духовно-скулптуралниот свет на руските икони и фрески, традицијата на руската православна уметност, религиозната сознание, молитвенное «мирвоозрение в красках».

Из всего этого сложного разнообразного мира идей Владимиром Стерлиговым создается его «чашно-купольное сознание», «чашно-купольное открытие о строении мира», «чашно-купольный дворец — смысл — бытие — пластика — строение Вселенной». «Чашно-купольное состояние — русское явление». По словам Якова Друскина, Владимир Стерлигов разработал «художественную модель мира и антимира», модель эта воплощена, прежде всего, в его «проблемных» рисунках.

Когда Стерлигов ввел в своем искусстве такое понятие как «чашно-купольное бытие сознания художника», то объяснил его так:

...непрекращающаяся встреча с антимиром. Но человек не может быть неподвижным, и, шагая по этой непрерывной встрече, он преодолевает ее, и, потрясенный, находит новое изменение всегда одного и того же мира (неведомые ранее тайны мира), сейчас же находя и соответствующие формы выражения».

Структура пространства у Владимира Стерлигова определяется названными им самим качествами, создающими его пластический мир: «зеркальность» и «обратность мира»; «отсутствие верха и низа — их взаимная обратимость»; «прямая обратность и — как контраст к этому — законы несовпадающей обратности»; «цвет мира и не-мира», «анти-цвет»; «единовременное бытие самого далекого и самого близкого, далекое-близкое»; и, наконец, «выворачивающееся пространство» и «конец цвета при невидимом начале» — предполагающие движение объемов и форм по принципу ленты Мебиуса, и движение цвета также по тому же принципу.

Speaking of the new additional element — the curved — Sterligov emphasises that during his research at the State Institute of Artistic Culture there were both straight (Kazimir Malevich) and curved (Boris Ender) lines. But this was not the curved line that would become a new additional element. "Cup-cupola consciousness" did not exist, yet. The Suprematist straight line of Malevich expressed a principle of economy; in cup-cupola space the principle of economy is realised by the straight-curved. The qualities of its economy are manifested in non-Euclidean space — spherical and curved. The curved line is the shortest distance between the opposite poles of two spheres, which have a common point of intersection. The spherical curve incorporates the straight line with its Euclidean principle of economy, and so Sterligov calls it the straight-curved. Sterligov's space is organised by a "hidden spiritual geometry" (which cannot be measured by numbers). At the basis of Sterligov's spatial structure lies the principle of the construction of space according to the form of the Möbius strip. This idea began to interest him in the 1940s. In general, Sterligov's ideas from the 1960s were not separate from his earlier thoughts about art. His thought is always based on antinomies, and one can always sense the presence of the not-world and the anti-world.

Вся эта оригинальная терминология несомненно не поддается прямолинейным геометрическим и космологическим интерпретациям, а имеет характер поэтико-живописный (что, конечно, только усиливает интерес к ней). Из мира, созданного художником, приходят вестники, посланцы сотворенного им же мира, подчеркивая его реальность. С появлением этих вестников мир, существовавший до этого только в его творчестве, воспринимается уже как мир реально существующий, «соседний», инвариантный нашему. «Беспредметный мир природы является частью Вселенной».

Владимир Стерлигов, говоря о новом прибавочном элементе — кривой, подчеркивает, что и во время проведения исследовательской

4. Но, првiot и најважниот извор на теоријата на Стерлигов е руската идеја. Не помалку важно е дека космологијата, дополнителниот елемент, алогизмот и „она што е околу вчера на денешнината“ е духовно-скулптуралниот свет на руските икони и фрески, традицијата на руската православна уметност, религиозната сознание, молитвенное «мирвоозрение в красках».

Од целиот овој комплексен разновиден свет на идеи, Стерлигов ја создава својата „свет за куп-куполата“, „откритие за куп-куполната структура на светот“, „палата на купови и куполи — значење — постоење — скулптурални уметности — конструкција на Универзумот“. „Состојбата на куп-куполата е руски феномен“. Според зборовите на Друскин, Стерлигов го разви „уметничкиот модел на светот и анти-светот“, овој модел е отетворен, пред сè, во неговите „проблематични“ цртежи.

Кога Стерлигов во својата уметност го воведе концептот на „постоење куп-купола во светот на уметникот“, тој тоа го објасни вака: „...постоења средба со анти-светот. Но, човекот не може да биде неподвижен и, движејќи се кон оваа постојана средба, тој ја надминува и, шокиран, наоѓа нова трансформација во секогаш посебниот свет (претходно непознати мистерији на светот), истовремено наоѓајќи соодветни форми на изразување“.

Структурата на просторот за Стерлигов е дефинирана со квалитетите што тој ги именуваше при создавањето на неговиот скулптурален свет: „пресликување“ и „реверзибилност на светот“; „директно инверзно и како контраст на ова, законите за инверзна не-коинциденција“; „отсуство на врв и дно и нивната меѓусебна реверзибилност“; „боја на светот и не-светот“, „анти-боја“; „истовремено постоење на најдалечното и најблиското, далеку од близу“; и, конечно, „простор свртен од внатре кон надвор“ и „крајот на бојата на невидливиот почеток“ — што подразбира движење на волуими и форми според принципот на лентата на Мебиус, и движење на бојата според истиот принцип.

Јасно е дека целата оваа оригинална терминологија не може да се толкува со строго линеарна геометрија или космологија. Наместо тоа, таа има поетско-сликарски квалитет (што, се разбира, само го засилува нашиот интерес за неа). Надвор од светот создаден од уметникот доаѓаат гласници од тој свет, потенцирајќи ја неговата реалност. Со појавувањето на овие гласници, светот, што пред тоа постоел само во делото на уметникот, сега се перципира како реален свет, „соседен“, непостојан во однос на нашиот. „Непредметниот свет на природата е дел од универзумот“.

Говорејќи за новиот дополнителен елемент — заобленоста — Стерлигов потенцира дека при неговото истражување на Државниот институт за уметничка култура имало и права (Ма-

работы в ГИНХУКе существовали одновременно и прямая (у Казимира Малевича), и кривая (у Бориса Эндера) линии. Но это не была именно та кривая, которая стала новым прибавочным элементом. «Чашно-купольного сознания» еще не существовало. Супрематическая прямая Малевича выражала принцип экономии; в чашно-купольном пространстве принцип экономии осуществлен прямо-кривой. Качества ее экономности проявляются в неевклидовом пространстве — сферичном и криволинейном. Кривая — самое короткое расстояние между противоположными полюсами двух сфер, имеющими общую точку касания. Сферическая кривая вбирает в себя как частный случай линейную прямую с ее евклидовым принципом экономии, поэтому Стерлигов называет ее «прямо-кривой». Пространство Стерлигова организовано «скрытой духовной геометрией» (неизмеримой числом). Основе пространственной структуры у Владимира Стерлигова лежит принцип построения пространства по форме ленты Мебиуса; эта идея начала интересовать его в 1940-е годы.

Идеи Стерлигова в 1960-е годы, вообще, не были оторваны от его мыслей об искусстве более раннего времени. Его мысль всегда антическа, и в ней всегда ощущимо присутствие не-мира и анти-мира.

Цвет в чашно-купольном бытии, по утверждению Владимира Стерлигова, шел от супрематизма.

Одна из основных деклараций Стерлигова датирована началом 1960-х годов. В ней он утверждает: «Я не учился у Кандинского и пока ничего у него не взял... Я учился у Малевича и после Квадрата я поставил Чашу». Комментарий к этой декларации Стерлигова, в определенной степени, можно получить из ответа Николая Ивановича Харджиева на вопрос: «Вы считаете Кандинского русским художником?» — «Немецкий, абсолютно ничего общего не имеющий с русским искусством <...> Это музикальная стихия, аморфная, а русское искусство конструктивно <...> Он был здесь иностранец. Малевич мне про него кисло сказал: «Да, но он все-таки беспредметник». Более того, он первый беспредметник был, но он ведь весь вылез из фовизма. Через кубизм он не прошел, поэтому он не конструктивен и не имеет ничего общего с русским искусством» (1).

Слова Николая Ивановича Харджиева кратко и ясно объясняют, почему Стерлигов ничего не взял у Кандинского. Стерлигов — художник, прошедший кубизм и стоящий на нем, принадлежит русскому беспредметному искусству, — «а оно конструктивно».

После открытия Чаши (она датируется 9 февраля 1962 года) Владимир Стерлигов определяет, находит, когда именно встала в его рисунке «чаша пространства». Открытая им

Color in cup-cupola being, according to Sterligov, came from Suprematism. One of Sterligov's fundamental declarations can be dated to the beginning of the 1960s: "I did not study with Kandinsky, I have taken nothing from him, yet... I studied with Malevich, and after the Square I placed a Cup". As a commentary to Sterligov's declaration, to a certain degree, one can take Nikolai Khardzhiev's answer to the question, "Do you consider Kandinsky a Russian artist?" "He's German, he has absolutely nothing in common with Russian art [...]. His is the element of music, amorphous, while Russian art is constructive [...]. He was a foreigner here. Malevich once sourly spoke of him to me: 'Yes, but he is a non-objectivist after all'. Moreover he was the first non-objectivist, but he came completely from Fauvism. He never went through Cubism, and that's why he isn't constructive, and he has nothing in common with Russian art" (1). Khardzhiev's words clearly and concisely explain why Sterligov took nothing from Kandinsky. Sterligov — an artist who passed through Cubism and stood upon its shoulders — belongs to Russian non-objective art, "and it is constructive".

After the discovery of the Cup (dated to February 9, 1962), Sterligov determines when precisely the "cup of space" appeared in his drawing. Of course, he did not hide his newly discovered form but showed his discovery to the artists close to him. Sterligov zealously guarded the appearance of the new form. In the style of Malevich he created an atmosphere of mystery around it, revealed only to a select few. In the autumn of 1962 Sterligov gathered around himself a new, small circle of artists, prepared to become devotees and followers, including Pavel Kondratiev, Vladimir Volkov, and Sergey Spitsyn, and he revealed to them the new form he had discovered.

In order to explain it, Sterligov introduced them to the problematics of the State Institute of Artistic Culture, the pedagogical theory of the new additional element. In order to do this as it was done in the institute, he first had to explain the entire theory to them — the five new systems in art (Impressionism, Cezannism, Cubism, Futurism, Suprematism) and the additional elements of these movements. He explains to the artists: "we are already in the Cup, but we must know what prepared its appearance".

However, most of the artists he gathered, who were originally called on to share his idea, stop at the earlier stages in the development of art, concentrating on the study of disciplines preceding his theory. Following the Petersburg tradition of "creative Tuesdays" Sterligov begins to hold them again, and the "Tuesday groves bloomed". He defined his position with regard to young artists in the following way: "I believed in the idea that there are no teachers — everyone is equal, everyone is an artist. [...] Pavel Basmanov thinks my idea that there are no teachers and everyone is an artist is a fault. But I won't renounce it, even

левич) и заоблена (Б. Ендер) линија. Но, ова не беше заоблената линија што ќе стане нов дополнителен елемент, „Свеста за куп-купола“ сè уште не постоеше. Супрематистичката права линија на Малевич изразуваше принцип на економија; во куп-куполен простор принципот на економија се изразува со закривена права. Карактеристиките на нејзината економија се манифицираат во не-евклидскиот простор — сферичен и закривен. Кривата е најкраткото растојание помеѓу спротивните столбови на две сфери со заедничка точка на пресекот. Сферичната крива вклучува, како посебен случај, линеарна права линија со нејзиниот евклидовски принцип на економија, затоа Стерлигов ја нарекува закривена права линија. Просторот на Стерлигов е организиран од „скриена духовна геометрија“ (која не може да се мери со бројки). Врз основата на просторната структура на Стерлигов, лежи принципот на изградба на просторот според формата на лентата Мобиус. Оваа идеја започна да го интересира во 1940-тите. Во принцип, идеите на Стерлигов од 1960-тите не беа одвоени од неговите претходни размислувања за уметноста. Неговата мисла секогаш се заснова на антионимии и секогаш може да се почувствува присуството на не-светот и анти-светот.

Бојата во постоењето на куп-куполата, според Владимира Стерлигов, потекнува од супрематизмот. Една од најголемите изјави на Стерлигов датира од раните 1960-ти. Во неа, тој наведува: „Јас не учев од Кандински и засега немам земено ништо од него... Студирај како Малевич и по квадратот го стави купот“. Коментар за оваа изјава на Стерлигов, до одреден степен, може да се добие од одговорот на Николај Иванович Харџиев на прашањето: „Дали го сметате Кандински за руски уметник?“ — „Германец, што нема апсолутно никаква врска со руската уметност <...>. Ова е музичка стихија, аморфна, а руската уметност е конструктивна <...>. Тој беше странец овде. Малевич кисело ми кажа за него: „Да, но тој сепак е „непредметник“. Згора на тоа, тој беше првиот „непредметник“, кој комплетно излезе од фовизмот. Тој никогаш не помина преку кубизмот, па затоа не е конструктивен и нема никаква врска со руската уметност.“ (1). Зборовите на Харџиев кратко и ясно објаснуваат зошто Стерлигов не превзеши ништо од Кандински. Стерлигов — уметник кој го помина кубизмот и цврсто стои на него, ѝ припаѓа на руската непредметна уметност, „а таа е конструктивна“.

По откривањето на Купот (датирано на 9 февруари 1962 година), Стерлигов одредува кога точно се појавил „купот во просторот“ во неговиот цртеж. Се разбира, тој не ја криеше својата новооткриена форма, туку го покажа своето отворение на уметниците блиски до него. Но, Стерлигов љубоморно го чуваше појавувањето на новата форма во јавноста. Во стилот на Малевич, тој создаде атмосфера на мистерија

if not everyone understands it. Let them not understand".

He never called the artists gathered around him, called on to share his idea (far from all of those who wanted to be initiated), "students", only comrades and companions. It was a "warrior-host", sharing the heroic "exploit" of art, understood as the highest service. In truth, one can only name a few comrades of Sterligov, and one should only count those that were with him, but who became independent artists, with their own identity and fate. In any case, they did not lose their connections to Sterligov. Among these one can count Pavel Basmanov (who stands apart), Vladimir Volkov, and Sergey Spitsyn. Spitsyn in many ways continued the work of Sterligov, developing the theme of "Face and Countenance", in which he made his own formal discovery. He was also drawn to the theme of "earthly and heavenly Nature".

Pavel Kondratiev studied with Malevich, Filonov, and Matiushin, taking a little bit from each of them, but he never created his own form. He lived the middle of his life, between his study with the masters and his later work with Sterligov, in modest obscurity. He was interested in theory, and he was among those called "brains" in the Leningrad Artists' Union. Sterligov's "cup-cupola" idea inspired him and gave him a contemporary plastic form, in which he produced a number of important works in the 1960s and 1970s. Among the best of these was his series of Chukchi works "Akhn" — pantheistic in spirit — and the best was his later, Christian series, "Sisters of Mercy".

When they met Sterligov, Volkov and Spitsyn were already well-formed, successful, forty-year-old artists. The three subsequent years of studying the problems of modern art and the influence of Sterligov's personality completely changed and reformed them as artists. It is difficult to put the etchings Volkov did before 1963 next to his later works; it seems like the work of two different artists. Volkov had a good, light sense of color, tonality, and artistic taste, which he perfected his whole life. Cup-cupola form is reflected in Volkov's work only indirectly, primarily in the idea of "the movement of space according to the principle of the Möbius strip". After 1965 Volkov moved away from Sterligov. From this time he continues his now independent study of Cubism, the works of Malevich (Suprematist works and the works of the "peasant cycle") and Paul Klee. He "methodologises" them, devoting all his work to this. As a result, his art is cold; it is filled with beauty, but in his works there are "no events". Volkov limited himself to the development of formal problems, attesting to the separation of plastic form from its content, restricting himself to purely pictorial forms, rejecting "thematics and philosophy".

Павел Кондратјев студирал кај Малевич, Филонов и Матјушин, земајќи по малку од секој од нив, но тој никогаш не создал своја форма. Во средината на својот живот, помеѓу времето на студите кај мајсторите и подоцнежната работа покрај Стерлигов, живеел незабележливо и скромно. Тој беше заинтересиран

Павел Кондратьев поучился у Малевича, Филонова и Матюшина, набрав всего понемногу, но своей формы не создал. Середину жизни, между временем учения у мастеров и поздней работой рядом со Стерлиговым, он прожил не заметно и скромно. Он был склонен к теории, принадлежал к тем, кого в ЛОСХе называли «мозговики». «Чашно-купольная» идея Стерлигова воодушевила его и дала ему пластическую современную форму, в которой он сделал в 1960-1970-е годы много значительных работ, лучшими из которых была его серия чукотских работ «Ахно», пантеистическая по духу, и самая лучшая — христианская по духу — поздняя серия «Сестры милосердия».

В год знакомства со Стерлиговым Владимир Волков и Сергей Спицын были уже сложившимися и успешными сорокалетними художниками, три последующих года изучения проблем нового искусства и влияния личности Владимира Стерлигова полностью изменили и перестроили их как художников. Офорты Волкова, сделанные до 1963 года, трудно поставить в один ряд с его работами последующего времени: кажется, что перед вами два разных художника. Волков обладал хорошим, легким чувством цвета, тональностей, и художественным вкусом, совершенствуя его всю жизнь. Чашно-купольная форма отражена в работах Волкова только косвенно, в основном, одной идеей «движения пространства по принципу ленты Мебиуса». После 1965 года Волков отошел от Стерлигова. С этого времени он продолжает уже самостоятельное изучение кубизма, творчества Малевича (супрематических работ и работ «крестьянского цикла») и Пауля Кlee; «методологизирует», посвятив этому всю свою работу. В результате, его искусство холодное, оно наполнено красотой, но в его работах «нет событий». Волков ограничивал себя разработкой только формальных проблем, утверждая отдаленность пластической формы от ее содержания, ограничивал себя чисто изобразительными формами, отрицая «тематику и философию».

АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЕ УКРЕПЛЕНИЕ ХАОСА
Татьяна Николаевна Глебова принадлежит к числу талантливейших русских художниц XX века. Сильная личность, умение теоретически мыслить с кистью в руке, унаследованное ею от учителя Павла Филонова, пламенное и аскетическое отношение к искусству отличают эту удивительную художницу, делают ее творчество совершенно особым явлением. С начала 1960-х годов Татьяна Глебова разделила идею Владимира Стерлигова, не увидев в ней противоречия с принципами Павла Филонова, которые считала для себя основными, и которым неуклонно следовала всю жизнь. Татьяна Глебова участвовала в создании и разработке структурно-пластических основ

THE ARCHITECTONIC FORTIFICATION OF CHAOS

Tatyana Glebova is among the most talented Russian artists of the twentieth century. A strong personality, an ability to think theoretically with the brush in her hand, inherited from her teacher, Pavel Filonov, and a fiery and ascetic attitude to art distinguish this remarkable artist, making her work an utterly special phenomenon. From the beginning of the 1960s, Glebova shared the ideas of Vladimir Sterligov, finding no contradictions in them with the principles of Filonov, which she considered fundamental and followed her whole life. Glebova participated in the creation and development of structural-plastic foundations for the graphic language of painting. She combined Filonov's analytic method — in the form in which she understood it — with the principles of the new additional element, directly connected to the Suprematism of Malevich. Indeed, the fusion of these two viewpoints, seemingly mutually exclusive teachings about art, did not come into contradiction, but made Glebova's art richer and more sophisticated. At the same time, none of her works resembles the works of Sterligov. Glebova affirms her identity in her art. Her works stand "face to face with nature". She supports and develops the idea of "organic connection" in her own way, since her "organicism" is originally Filonovian (which means it is perishable). In Sterligov's cup-cupola idea Glebova valued "a certain architectonic fortification of chaos", building her works upon a new understanding of space. Cup-cupola space, spherical, curved, expressed by color, creates the spatial structure of her works. The second important part of Sterligov's idea — the primary meaning of color — was adopted and developed by Glebova to perfection. If her greatest love was music, then painting, which replaced music, became a realised possibility to "observe the being of the universe through color". The works that Glebova produced in the last decade of her life were completely distinctive. She calls this period: "the free use of everything and a view on the past with an objective evaluation". In many of her later works, always non-objective, there blooms the "irrational flower of Christianity". Her discoveries are connected to the theme of "hidden geometry" — she unfurls it more profoundly and finds something new in it: "flying forms" and depths of color, arising from a "pure spiritual vision". She uses the terms "multi-depth" (depths, expressed by color), "multi-spatiality" as an expression of "spiritual geometry".

"The flying forms I have observed were at first musical-plastic, coming from the movement of the performer's hands, combined with sonic impressions. Later it became the contemplation of interobjective forms in nature during summer plein-air work. It was combined with the surrounding geometry and became spiritual geometry".

за теоријата и беше меѓу оние кои во Унијата на уметниците на Ленинград ги нарекуваа „моzoци“. Идејата на Стерлигов за „купот и куполата“ го инспирираше и му даде модерна скулптурална форма, во која тој направи многу значјани дела во 1960-тите и 1970-тите. Меѓу најдобрите беше неговата серија дела од Чукотка „Ахно“ — пантеистичка по духу, а најдоброто беше неговата подоцнежна христијанска серија „Сестри на милосрдието“.

Кога го запознаа Стерлигов, Волков и Спицин веќе беа оформени и успешни четириесетгодишни уметници. Следните три години на проучување на проблемите на модерната уметност и влијанието на личноста на Стерлигов целосно ги сменија и ги реформираа како уметници. Тешко е да се споредат графиките на Волков направени пред 1963 година со неговите дела од подоцнежното време; се чини дека имате двајца различни уметници. Волков поседуваше добро, лесно чувство за боја, тоналитет и уметнички вкус, кое го усовршуваше целиот свој живот. Обликот на куполата се рефлектираше врз работата на Волков само индиректно, првенствено во идејата за „движение на просторот според принципот на лентата Мобиус“. По 1965 година, Волков се оддалечува од Стерлигов. Од тоа време, тој ја продолжува својата сега независна студија за кубизмот, делото на Малевич (супрематичките дела и делата на „селанскиот циклус“) и Пол Кле. Тој ги „методологизира“, ним посветувајќи им го целиот свој труд. Како резултат на тоа, неговата уметност е студена; таа е исполнета со убавина, но во неговите дела „нема настани“. Волков се ограничува на развојот само на формалните проблеми, потврдувајќи го одвојувањето на скулптуралната форма од нејзината содржина, ограничувајќи се на чисто ликовни форми, отфрлајќи ја „тематиката и филозофијата“.

АРХИТЕКТОНСКОТО УТВРДУВАЊЕ НА ХАОСОТ

Татјана Николаевна Глебова е една од најталентираниите руски уметници од XX век. Силината на личноста, способноста теоретски да размислува со четка в рака, наследено од нејзиниот учител Павел Филонов и страстниот и аскетски став кон уметноста ја одликуваат

оваа неверојатна уметница и го прават нејзиното дело сосем посебна појава. Од почетокот на шеесеттите години на минатиот век, Глебова ја прифаќа идејата на Стерлигов, не гледајќи во неа противречност со принципите на Филонов, кои ги смета за основни и кои ги следи целиот свој живот. Глебова учествува во креирањето и развојот на структурно-скулптуралните темели на графичкиот јазик на сликарството. Таа го комбинира аналитичкиот метод на Филонов — во формата во која го разбира — со принципите на новиот дополнителен елемент, директно поврзан со супрематизмот

образното јазика живописи. Аналитичкият метод на Филонов — во том виде, во каком художница го принял — она соединила с принципами новог прибавочног элемента, напримју свјазанного с супрематизмом Казимира Малевича. Слијание двух взглядов, казалось бы, взаимоисключающих учений об искусстве, действительно, не вступило в противоречие, но усложнило и, в конечном итоге, обогатило искусство Татьяны Глебовой. Вместе с тем, ни одна из ее работ не похожа на работы Владимира Стерлигова. Татьяна Глебова в искусстве утверждает себя как личность. «Лицом к лицу с природой» стоят ее работы. В конце она приходит к выводу, что художник «сам становится природой». Идею «органической связи» она поддерживает и развивает своеобразно, так как ее «органика» изначально филоновская (и, значит, она тленна). В открытой Стерлиговым чашно-купольной идеи Глебова оценила «некое архитектоническое укрепление хаоса», строя свои работы на новом понимании пространства. Чашно-купольное пространство, сферическое, криволинейное, выраженное цветом, создает пространственную структуру ее работ. Вторая важная часть идеи Владимира Стерлигова — первостепенное значение цвета — была Татьяной Глебовой поддержана и развита в совершенстве. Если ее главной любовью была музыка, то живопись, пришедшая ей на смену, стала для нее осуществленной возможностью «наблюдать бытие Вселенной цветом». Те работы, которые Татьяна Глебова сделала в последнее десятилетие своей жизни, совершенно своеобразны. Этот период она называет «свободное пользование всем и взгляд в прошлое с объективной оценкой». Во многих поздних ее работах, всегда беспредметных, цветет «иррациональный цветок христианства». Ее открытия связаны с темой «скрытой геометрии» — она раскрывает ее глубже и находит в ней новое: «летающие формы» и цветовые бездны, возникающие от «чисто духовного видения», употребляет термины «разноземелья» (бездны, выраженные цветом), «разнопространствия» как выражения «духовной геометрии».

«Летающие формы, мною подмеченные, изначально музыкально-пластические, от движений рук исполнителя, сочетающегося с звуковыми впечатлениями. В дальнейшем перешло на лицезрение межпредметных форм в природе во время летних работ в пленэр. Сочеталось с окружающей геометрией и перешло в духовную геометрию».

Примечания:
1. Цит.: Малевич во мемоарите на современиците. М., 2004 година, с. 2, стр. 420.



ТАТЬЯНА ГЛЕБОВА. БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ. 1962
TATYANA GLEBOVA. NON-OBJECTIVITY. 1962

Notes:
Malevich v воспоминаниях современников. Moscow, 2004. Vol. 2, P. 420.

TRANSLATION BY
JONATHAN BROOKS PLATT

на Малевич. Навистина, фузијата на овие две гледишта, учења за уметноста кои навидум меѓусебно се исклучуваат, не најдоа на противречност, туку ја направија уметноста на Глебова побогата и пософистицирана. Во исто време, ниту едно од нејзините дела не е слично на делата на Стерлигов. Глебова го потврдува својот идентитет во нејзината уметност. Нејзините дела се „лице в лице со природата“ и на крајот, таа заклучува дека уметникот „станува самата природа“. Таа ја поддржува и ја развива идејата за „органска врска“ на нејзин начин, бидејќи нејзиниот „организизам“ е првично Филоновски (што значи дека е расиплив). Во откриената идеја од Стерлигов за куп-купола, Глебова гледаше „одредено архитектонско утврдување на хаосот“, градејќи ги своите дела врз новото разбирање на просторот. Просторот со куп и купола, сферичен, заоблен, изразен во боја, ја создава просторната структура на нејзините дела. Вториот важен дел од идејата на Стерлигов — примарното значење на бојата — беше усвоен и развиен од Глебова до совершенство. Ако нејзината главна љубов беше музиката, тогаш сликата што ја заменуваше музиката, стана остварена можност „да го набљудува постојењето на Универзумот преку бојата“. Делата што Глебова ги наслика во последната деценија од животот се сосема уникатни. Овој период, таа го наредува: „бесплатна употреба на се и поглед во минатото со објективна проценка“. Во многу од нејзините подоцнежни дела, секогаи непредметни, цути „ирационалниот цвет на христијанството“. Нејзините откритија се поврзани со темата „скриена геометрија“ — таа подлабоко ја открива и во нејзе наоѓа нешто ново: „летечки форми“ и длабочини на бојата, кои произлегоат од „чистата духовна визија“. Таа ги користи термините „мулти-длабочина“ (длабочина, изразена со боја), „мулти-просторност“ како израз на „духовната геометрија“.

„Летечките форми што ги забележав првично беа музичко-скулптурални, кои доаѓаат од движение на рацете на изведувачот, во комбинација со звучни впечатоци. Подоцна, тоа стана размислување за меѓупредметните форми во природата за време на летната работа на отворено. Тоа беше комбинирано со околната геометрија и стана духовна геометрија“.

Белешки:
1. Цит.: Малевич во мемоарите на современиците. М., 2004 година, с. 2, стр. 420.

ПРЕВОД ОД РУСКИ НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК
ИРИНА ДОНЕВСКА
ЛЕКТОР НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК
ЗДРАВКО КОРВЕЗИРОСКИ

ЦИТАТЫ

ВЛАДИМИР СТЕРЛИГОВ

Беспредметность не теряет связи с природой, а абстрактное искусство — теряет.

Беспредметное искусство. Если нарисовать рядом бутылку и квадрат, то всякий скажет — бутылка предмет, а квадрат — нет. Если в произведении искусства глаз найдет предмет — узнает. Всякий скажет, что искусство — предметно. А если глаз не найдет в произведении искусства ни одного предмета, а только формы, не напоминающие никакой предмет — то тогда это произведение искусства назовут беспредметным.

Отношение к предмету во время рисования, письма: я не знаю, ЧТО рисую, пишу, какой предмет, потому что я рисую, пишу жизнь пластической формы (от «предмета» в «предмете»). А если ты не можешь слезть с комода, сундука, то и сиди на них: все равно толку никакого не будет.

В кубистическом искусстве — в искусстве кубизма — предметы, фактура их проникают друг в друга, не что либо еще проникает, а только предметы. В чашно-купольном искусстве проникает друг в друга само пространство. Цвет пространства в цвет пространства. А предмет ничем не отличается от проникновений. Замечаются только проникновения.

Малевич выбросил в дряхлое окошко застывшийся мир человеков — ПРЕДМЕТ.

Я даю людям новое духовное оружие, чтобы старый мир не влез назад в дряхлое окошко. Новый прибавочный элемент, как образ духовного действия, захлопнул для предмета дряхлое окошко.

Первейшее, главное в Искусстве — его Сила. Не образ, не слово, не чувства, не ощущения, не предмет, не абстракция, не беспредметность; все перечисленное — свойства второстепенные, «нижние чины». Главное в искусстве — присутствие в нем силы. Сила — божественна, Образ мира сего проходит... Бог образа не имеет. Миру, Вселенной человеческой Бог определил прохождение в образе. Он же, Бог — за образом, за прохождением Образа.

CITATIONS

VLADIMIR STERLIGOV

Non-objectivity does not lose the connection to nature, but abstract art does.

Non-objective art. If you paint a bottle and a square next to each other, anyone will say that the bottle is an object and the square is not. If the eye finds an object in a work of art it recognises it. Anyone will say that art is objective. But if the eye does not find a single object in the work of art but only forms that do not recall any object, then this work of art will be called non-objective.

The attitude to the object while drawing, painting: I don't know what I am drawing or painting, what object, because I am drawing, painting the life of plastic form (from the "object" in the "object"). And if you cannot climb down from a chest or trunk, then sit on it: all the same there will be no sense in it.

In Cubist art — the art of Cubism — objects, their textures, penetrate one another, not something or other penetrates, but only objects. In cup-cupola art space itself penetrates one another. The color of space into the color of space. And the object differs in no way from these penetrations. Only penetrations are noticed...

Malevich threw the stagnant world of human beings — the OBJECT — out the dilapidated window.

I give people a new spiritual weapon, so the old world cannot climb back through the dilapidated window. A new additional element, like an image of spiritual action, slammed the dilapidated window shut for the object.

The primary, most important thing in art is its force. Not the image, not the word, not feelings, not sensations, not the object, not abstraction, not non-objectivity; all of these things are secondary characteristics, "lower ranks". The most important thing in art is the presence of force in it. Force is divine, the image of this world passes by... God has no image. God determined the passage to the world, to the human universe in the image. But He, God, is beyond the image, beyond the passage of the image.

ЦИТАТИ

ВЛАДИМИР СТЕРЛИГОВ

Непредметноста не губи контакт со природата, а апстрактната уметност губи.

Непредметна уметност. Ако нацртате шише и квадрат до него, тогаш сите ќе речат — шишето е предмет, а квадратот не е. Ако окото најде предмет во уметничкото дело, тоа го препознава. Секој ќе рече дека уметноста е предметна. Но, ако окото не најде ниту еден предмет во уметничкото дело, туку само форми кои не потсетуваат на ниту еден предмет, тогаш ова уметничко дело ќе се нарече непредметно.

Ставот кон предметот при цртање, сликање: не знам што цртам или сликаам, кој предмет, зато што цртам, зато што го сликаам животот во скултурална форма (од „предмет“ во „предмет“). И ако не можете да се симнете долу од сандакот или кутијата, тогаш седнете на нив: сеедно, во тоа нема да најдете смисол.

Во кубистичката уметност — уметноста на кубизмот — предметите, нивните текстури продираат меѓу себе, не продира ништо друго, туку само предметите. Во уметностата на куп-куполата, самиот уметнички простор продира еден во друг. Бојата на просторот во бојата на просторот. И предметот во никој случај не се разликува од овие продори. Се забележуваат само продирањата...

Malevich threw the stagnant world of human beings — the OBJECT — out the dilapidated window.

Малевич го исфрли застоениот свет на човечките битија — ПРЕДМЕТОТ — преку дотраениот прозорец. Им давам на луѓето ново духовно оружје, така што стариот свет да не може да се искачи назад низ дотраениот прозорец. Новиот дополнителен елемент, како слика на духовното дејствување, го затвори трошниот прозорец за предметот.

Примарната, најважна работа во уметноста е нејзината сила. Не сликата, не зборот, не чувствата, не сензациите, не предметот, не апстракцијата, не непредметноста; сите овие работи се споредни својства, „пониски редови“. Главна работа во уметноста е присуството на сила. Силата е божествена, сликата од овој свет поминува... Бог нема слика. Бог го одреди преминот кон светот, кон човекиот универзум со сликата. Но, Тој, Бог, е над сликата, над преминот кон сликата.

ЦВЕТ

Благо квадрата Малевича. Квадрат, черни квадрат, окружен куполным миром, есть благо природы черного цвета. Для темной души, предстоящей перед квадратом, квадрат есть темная бездна. И темная душа трепещет перед своей темнотой, дрожит от страха и всю вину в том полагает на черный квадрат. А на самом деле радость в черном цвете квадрата границы не имеет. Дальнейшее время окружает радость черного цвета квадрата. Формы чашно-купольного сознания подымают богатую игру с радостью черного цвета квадрата. Квадрат не остался одинок.

Чистота цвета особенно важна. Чистота цвета зависит от внутренней духовной чистоты, то есть работа с цветом есть также и работа над очищением своего внутреннего состояния. Чистый цвет — это цвет, который был организован, был в колорите и вышел из него с воспоминанием.

Черный цвет и значение черного цвета. Черный цвет никогда не служил и не может служить только фоном. «Испания — черный цвет, окружающий распятие, называют фон». Чтобы как-то определить. Черный цвет Испании до последнего поэта — Гарсиа Лорка — имеет значение. Поэтому особенно значителен черный цвет в окружающей геометрии. Черный цвет совсем не обязательно несет в себе уныние и горечь, нет. Он необычайно содержателен, черный цвет. Например, испанский черный цвет и черный цвет у Пикассо работают прекрасно и совершенно по-разному.

Белый цвет сейчас и во времени. Белый цвет Делакруа, импрессионистов, фовистов, кубистов и белый цвет сейчас.

Белый цвет Гончаровой и Ларионова.

Белый цвет супрематизма. Белый цвет действует мистически.

Толща мирового цвета, убедительно показанная Клодом Моне в «Руанских соборах», Сезанном (любая работа) и, конечно, русской иконой — останавливает встречу изобразительных понятий и тем, устраивает цветовое пространство, а оно есть действие поля духовно-нравственных сил. И видно сразу, где вместо этого поля есть кусок холста, на котором просто валяются разные краски. Что они делают — кто их знает! На самом же деле каждый атом пространства твоего холста есть бесконечное происшествие во Вселенной. Так не порти ее...

COLOR

The blessing of Malevich's square. The square, the black square, surrounded by the cupola world, is a black blessing of nature. For the dark soul, standing before the square, the square is a dark abyss. And the dark soul trembles before its darkness, shakes from fear and places all the blame for this on the black square. But, in fact, the joy in the black color of the square knows no boundaries. The joy of the square's black color surrounds all subsequent time. The forms of cup-cupola consciousness strike up a rich game with the joy of the square's black color. The square did not remain alone.

The purity of color is especially important. The purity of color depends on inner spiritual purity, that is, the work with color is also work on the purification of one's inner state. Pure color is color that has been organised, which was part of a color scheme and left it with remembrance.

The color black and the meaning of the color black. The color black never served and cannot serve as a mere background. «Spain — the color black, surrounding the crucifixion, is called the background». To define it somehow. The black color of Spain before the last poet — Garcia Lorca — is significant. For this reason the color black is important in the surrounding geometry. The color black does not necessarily imply gloom and sorrow, no. It is incredibly rich in content, the color black. For example, Spanish black and Picasso's black work wonderfully and in completely different ways.

The color white now and over time. The white of Delacroix, the Impressionists, Fauvists, Cubists, and white now.

The white of Goncharova and Larionov. The white of Suprematism.

The color white acts in a mystical way.

The thickness of world color, convincingly shown by Claude Monet in the "Rouen Cathedral" series, by Cezanne (in any work) and, of course, in Russian icons halts the meeting of visual concepts and themes, organizes color space, and this is the action of the field of spiritual-moral forces. And it is immediately visible where in place of this field there is a piece of canvas, on which different colors are simply sprawled. What are they doing — no one knows! In actual fact, on every space of your canvas there is infinite happening in the universe. So don't ruin it...

БОЈА

Благословот на квадратот на Малевич. Квадрат, црниот квадрат опкружен со светот на куполата, е црн благослов на природата. За темната душа која стои пред квадратот, квадратот е темна бездна. И темната душа трепери пред својата темнина, се тресе од страв и за сето тоа го обвинува црниот квадрат. Но, всушност, радоста за црната боја на квадратот нема граници. Радоста за црната боја на квадратот го опкружува целото последователно време. Формите на „куп-куполната свест“ предизвикуваат богата игра со радоста за црната боја на квадратот. Квадратот не останува сам.

Чистотата на бојата е особено важна. Чистотата на бојата зависи од внатрешната духовна чистота, што ќе рече, работењето со боја е и работа на прочистувањето на внатрешната состојба. Чистата боја е боја што била организирана, била дел од колорит и излегла од него запаметена.

Црната боја и значењето на црната боја. Црната боја никогаш не служела и не може да послужи како обична позадина. „Шпанската — црната боја околу распетието, се нарекува позадина“. Да се дефинира некако. Црната боја на Шпанија до последниот поет — Гарсија Лорка — има значење. Затоа, црната е особено значајна во опкружувањето на геометријата. Црната боја не мора да носи темнина и тага, не. Таа, црната боја, е неверојатно богата со содржина. На пример, шпанската црна боја и црната боја на Пикассо сопрено функционираат на сосем различен начин.

Белата боја сега и во текот на времето. Белата на Делакроа, импресионистите, фовистите, кубистите и белата сега.

Белата боја на Гончарова и Ларионов.

Белата боја на Супрематизмот. Белата боја делува мистично.

Дебелината на бојата во светот, убедливо прикажана од Клод Моне во серијата „Катедралата Руен“, од Сезан (во кое било дело) и, секако, во руските икони ја запира средбата на визуелните концепти и теми, уредува обен простор, а тоа е дејство на полето на духовно-моралните сили. И, веднаш се гледа каде на местото на ова поле има парче платно, на кое единствено се распрушуваат различни бои. Што прават — којзнае! Всушност, секој простор од вашето платно е бесконечно слушување во Универзумот. Затоа, не го уништувајте...

Один художник видит угол в правом низу плоскости, закрашенный голубой краской. Другой художник ощущает мировое пространство, голубой рай или адово бездну красного огня.

Цветовые бездны. Бездны цвета. Бездна — вечность Господа Божия.

Логика бесцветная. Цветовая логика.

В чашно-купольном искусстве проникает друг в друга само пространство, цвет пространства цвет пространства, предмет <...> ничем не отличается от проникновений. Замечаются только проникновения...

Художник: наблюдаю бытие Вселенной в цвете.

Особенно, когда пишу картину — наблюдение бытия Вселенной цветом.

Одни рисуют земное с чувством, другие вытесняют его абстракцией, но счастливы гармонично сочетающие и то, и другое.

Записи В. В. Стерлигова воспроизводятся по изданию: Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Эксперимент / Эксперимент: Журнал русской культуры. / — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч.

ПУБЛИКАЦИЯ И ПОДГОТОВКА ТЕКСТА:
ЕЛЕНА СПИЦЫНА

One artist sees the corner in the bottom right of the plane, painted in light blue. Another artist senses global space, light blue paradise or the hellish abyss of red fire.

Colored abysses. Abysses of color. The abyss is the eternity of the Lord God.

Colorless logic. Colored logic.

In cup-cupola art, space itself penetrates one another, the color of space into the color of space, and the object [...] differs in no way from penetrations. Only penetrations are noticed...

Artist: I observe the being of the universe in color.

Especially when I am painting a picture — the observation of the being of the universe in color.

Some paint the earthly with feeling, others crowd it out with abstraction, but those who harmoniously combine one and the other are happy.

The notes of V. V. Sterligov are reproduced from *Shestnadsat' piatnits: Vtoraia volna leningradskogo avangarda, Eksperiment: Zhurnal russkoi kul'tury* (Los Angeles, 2010), Vol. 16.

PUBLICATION AND PREPARATION OF THE TEXT BY
ЕЛЕНА СПИЦЫНА
TRANSLATION BY
JONATHAN BROOKS PLATT

Еден уметник гледа агол во долниот десен дел на површината насликан со светло сина боја. Друг уметник чувствува глобален простор, светло син рај или пеколната бездна на црвен оган.

Обоена бездна. Бездна од бои. Бездната е вечноста на Господ Бог.

Безбојна логика. Обоена логика.

Во куп-куполната уметност, самиот простор продира еден во друг, бојата на просторот во бојата на просторот, а предметот <...> не се разликува од продирањата. Се забележуваат само прдорите...

Уметникот: Јас го гледам постојето на Универзумот во боја.

Особено кога сликаам слика — го гледам постојето на Универзумот во боја.

Некој го сликаат земното со чувство, други го преполнуваат со апстракција, но скрени се оние кои хармонично го комбинираат едното со другото.

Записите од В. В. Стерлигов се преподуцираат од публикацијата: Шеснаесет петници: Втор бран на Ленинградската авангарда // Эксперимент / Эксперимент: Списание на руската култура. / — ЛА, САД. — 2010. — Бр. 16. Во 2 дела.

ОБЈАВУВАЊЕ И ПОДГОТОВКА НА ТЕКСТОТ:
ЕЛЕНА СПИЦИНА
ПРЕВОД ОД РУСКИ НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК
ИРИНА ДОНЕВСКА
ЛЕКТОР НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК
ЗДРАВКО ЂОРЂЕВИЋ
КОРЕКТОР
КОРНЕЛИЈА КОНЕСКА

О БЕСПРЕДМЕТНОСТИ

ТАТЬЯНА ГЛЕБОВА

Изобразителното искуство надо научиться воспринимать непосредственным видением форм и цвета, отвлекаясь от литературного содержания. Тогда качество произведения определяется вернее. Литературное содержание можно воспринимать вторично — для определения стилистических свойств и философского смысла.

Человек, зрительно чувствующий и понимающий новое искусство, по новому воспринимает и прошлое искусство, вплоть до его истоков. Безразлично — предметное изображение или беспредметное. Фигуративное или нефигуративное. Так называемое «абстрактное» или так называемое «реалистическое».

Having a sense of choice, the artist always abstracts. The artist is always a realist, since our reality is as much non-objectivity as objectivity.

The language of abstraction (Kandinsky's term), pure abstraction (Filonov's term), non-objectivity (Malevich's term) has long been understood, just as the language of all objective-figurative forms has: primitivism, "realism", symbolism, stylisation, photo-realism.

What is important is whether this language expresses pure ideas, feelings, and states or internal grime.

There are earthly passions, and there are heavenly passions. Earthly passions lead to sin; heavenly passions lead to purification. For purification one must work with constant focus on external and internal manifestations of the spiritual-moral essence. The highest art is the result of such work. The expression of earthly passions leads to the "madness of ruinous freedom" (1). It can sometimes be talented and entertaining, but it always lies heavy on the lower level and pulls one down (2).

The difference between abstract and non-objective painting [...].

Non-objective painting comes into being from higher universal laws.

Abstract painting is abstraction away from the object through the internal experience (feelings) of the artist.

Abstract painting is expressionistic.

Non-objective painting is architectonic.

In the West, art historians do not make this distinction, for them everything is abstraction.

Higher universal laws are always grasped by the artist intuitively. Emotions are subordinated to reason and spirituality.

Intuition is also at work in abstract painting, but here the entire material-mental-spiritual complex takes part. It has an individual character.

ON NON-OBJECTIVITY

TATYANA GLEBOVA

ЗА НЕПРЕДМЕТНОСТА

ТАТЈАНА ГЛЕБОВА

Ликовната уметност мора да се научи да се перципира директно преку согледување на формите и боите, оддалечувајќи се од литературната содржина. Тогаш квалитетот на делото се определува повистинито. Литературната содржина може да се перципира секундарно — за да се утврдат стилските својства и филозофското значење.

Човек кој визуелно ја чувствува и ја разбира новата уметност, на нов начин ја перципира и минатата уметност, почнувајќи од нејзините извори. Без разлика — дали се работи за слика на некој предмет или за слика без конкретна форма. Фигуративна или нефигуративна. Таканаречената „реална“ или таканаречената „абстрактна“.

Уметникот секогаш апстрагира, имајќи чувство за избор. Уметникот е секогаш реалист, бидејќи нашата реалност исто така е непредметна, како и објективноста.

Јазикот на апстракцијата (термин на Кандински), чистата апстракција (термин на Филонов), непредметноста (термин на Малевич) давно понятен, так же, как јазик всех предметно-фигуративных видов: примитива, «реализма», символики, стилизации, фотографизма.

Важно — чистите ли мысли, чувства и состояния выражаются на этом языке или внутренняя грязь.

Есть страсти земные, есть страсти небесные.

Страсти земные ведут к грехам, страсти небесные к очищению. Для очищения нужна работа в постоянной сосредоточенности на внешних и внутренних проявлениях духовно-нравственной сущности. Самое высокое искусство — результат этой работы. Выражение земных страсти ведет к «безумству гибельной свободы» (1). Оно может быть порой талантливо и увлекательно, но всегда находится на низшем уровне и бескрыло тянет вниз (2).

Разница между абстрактной живописью и беспредметной <...>.

Беспредметная живопись воплощается от Высших вселенских законов.

Абстрактная живопись есть отвлечение от предмета в силу внутренних переживаний (чувств) художника.

Абстрактная живопись экспрессионистична.

Беспредметная архитектонична.

На западе искусствоведы этой разницы не делают, у них все абстракция.

Высшие вселенские законы познаются художником интуитивно. Эмоции подчинены разуму и духовности.

При абстрактной живописи тоже работает

ВЛАДИМИР
ВАСИЛЬЕВИЧ
СТЕРЛИГОВ
(1904-1973)

VLADIMIR
VASILIEVICH
STERLIGOV
(1904-1973)

ВЛАДИМИР
ВАСИЛЈЕВИЧ
СТЕРЛИГОВ
(1904-1973)

ЧАШНО-КУПОЛЬНОЕ
СТРОЕНИЕ ВСЕЛЕННОЙ
1960-е
ХОЛСТ, МАСЛО
60 x 74 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
АНДРЕЯ ЗАХАРЕНКОВА

CUP-CUPOLA CONSTRUCTION
OF THE UNIVERSE
1960S
OIL ON CANVAS
60 x 74 cm
FROM THE COLLECTION
OF ANDREY ZAKHARENKOVA

КУП-КУПОЛНА СТРУКТУРА
НА УНИВЕРЗУМОТ
1960-ТИТЕ
ПЛАТНО, МАСЛО
60 x 74 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА АНДРЕЈ ЗАХАРЕНКОВ



ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ СТЕРЛИГОВ

(1904-1973)

МИРОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ
1965

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ
19,5 x 22,7 см
из коллекции Елены Спицыной



WORLD RELATIONS
1965

WATERCOLOUR ON PAPER
19,5 x 22,7 cm
FROM THE COLLECTION OF ELENA SPITSYNA

СВЕТСКИТЕ ОДНОСИ
1965

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ
19,5 x 22,7 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

VLADIMIR VASILIEVICH STERLIGOV

(1904-1973)

ПРАВАЯ И ЛЕВАЯ
СТОРОНА МИРА
1968

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ
26,3 x 22 см
из коллекции
Елены Спицыной

RIGHT AND LEFT
SIDES OF THE WORLD
1968

WATERCOLOUR ON PAPER
26,3 x 22 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

ДЕСНАТА И ЛЕВАТА
СТРАНА НА СВЕТОТ
1968

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ
26,3 x 22 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

ВЛАДИМИР ВАСИЛЈЕВИЧ СТЕРЛИГОВ

(1904-1973)



ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ СТЕРЛИГОВ
(1904-1973)



АБСТРАКЦИЯ международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков в авангарде.

VLADIMIR VASILIEVICH
STERLIGOV
(1904-1973)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1969

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ
42,8 x 30,2 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

UNTITLED
1969

WATERCOLOUR ON PAPER
42,8 x 30,2 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

БЕЗ НАСЛОВ
1969

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ
42,8 x 30,2 cm
ОД КОЛЕКЦИЈА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1968

КАРТОН, МАСЛО
12,5 x 8,7 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

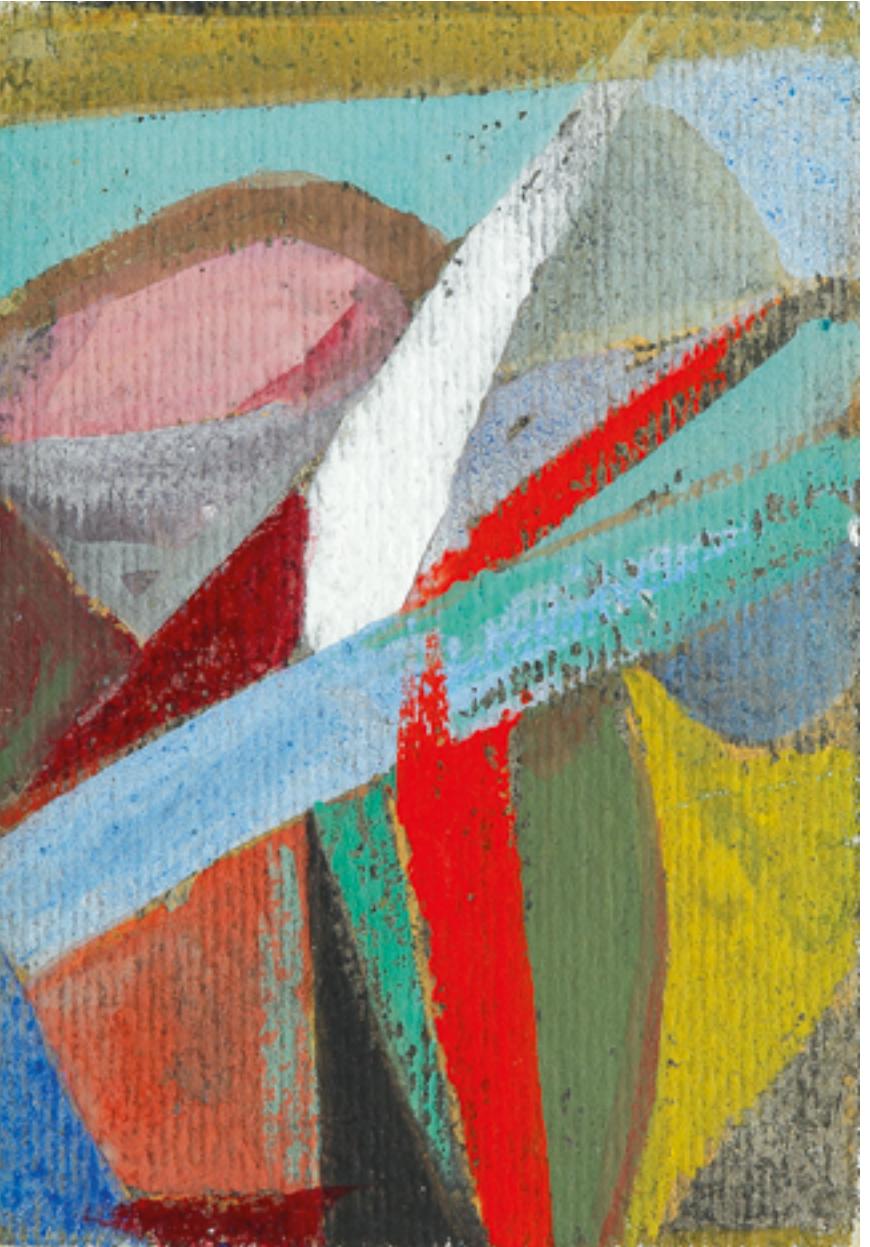
UNTITLED
1968

OIL ON CARDBOARD
12,5 x 8,7 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

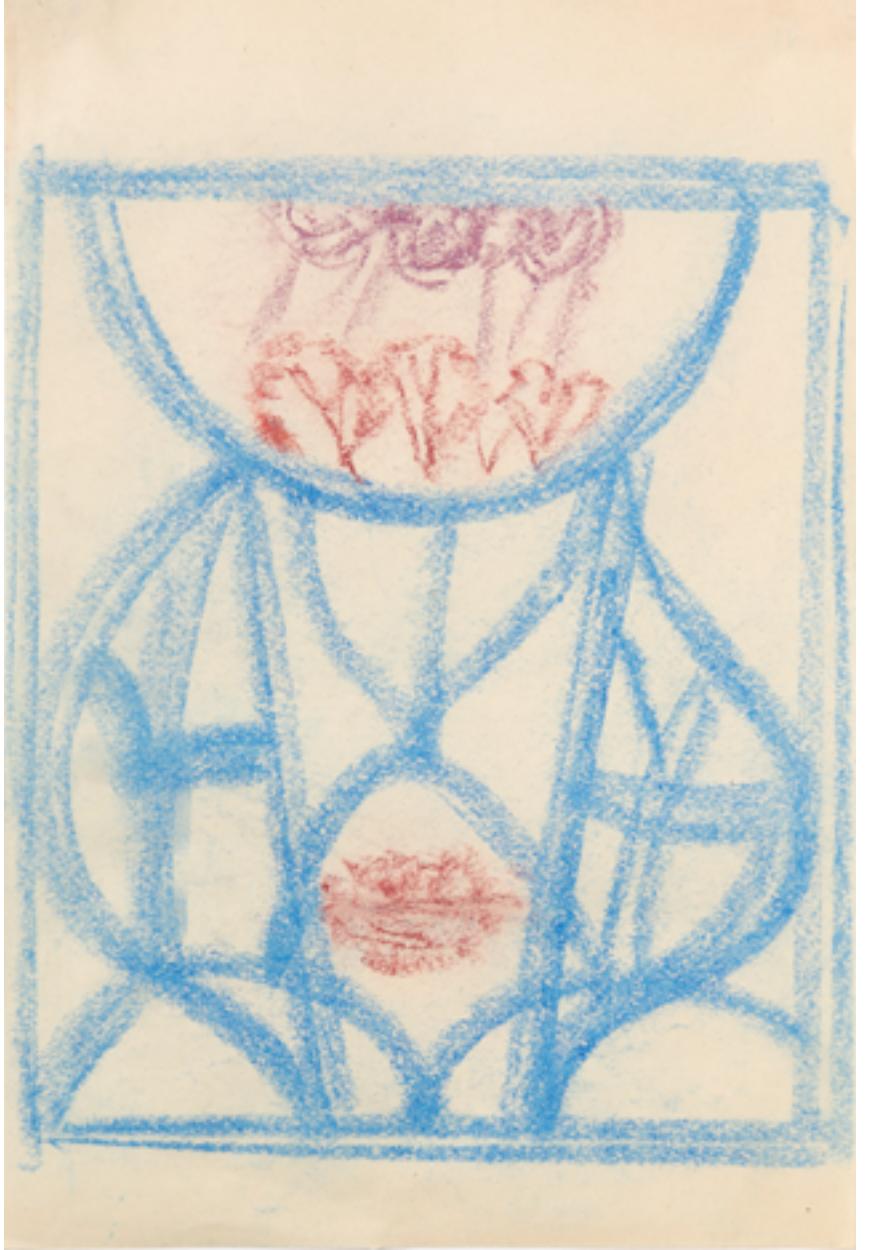
БЕЗ НАСЛОВ
1968

КАРТОН, МАСЛО
12,5 x 8,7 cm
ОД КОЛЕКЦИЈА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

ВЛАДИМИР ВАСИЛЈЕВИЧ
СТЕРЛИГОВ
(1904-1973)



ВЛАДИМИР
ВАСИЛЬЕВИЧ
СТЕРЛИГОВ
(1904-1973)



ВЛАДИМИР
ВАСИЛJEВИЧ
СТЕРЛИГОВ
(1904-1973)

ВЛАДИМИР
ВАСИЛИЕВИЧ
СТЕРЛИГОВ
(1904-1973)

КОСМОГОНИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА
НАЧАЛО 1970-Х

БУМАГА, МАСЛЯНАЯ ПАСТЕЛЬ
38 x 26 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ТАТЬЯНЫ
И АНДРЕЯ ПЕНЬКОВЫХ

COSMOGONIC STRUCTURE
EARLY 1970s

OIL PASTEL ON PAPER
38 x 26 cm
FROM THE COLLECTION
OF TATIANA AND ANDREY PEN'KOV

КОСМОГОНИСКА СТРУКТУРА
ПОЧЕТОКОТ НА 1970-ТИТЕ

ХАРТИЈА, МАСЛЕН ПАСТЕЛ
38 x 26 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА ТАТЈАНА
ПЕНЬКОВА И АНДРЕЈ ПЕНЬКОВ

ТАТЬЯНА
НИКОЛАЕВНА
ГЛЕБОВА
(1900-1985)

БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ
1962

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ
50,5 x 41 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

NON-OBJECTIVITY
1962

WATERCOLOUR ON PAPER
50,5 x 41 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

БЕСПРЕДМЕТНОСТ
1962

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ
50,5 x 41 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

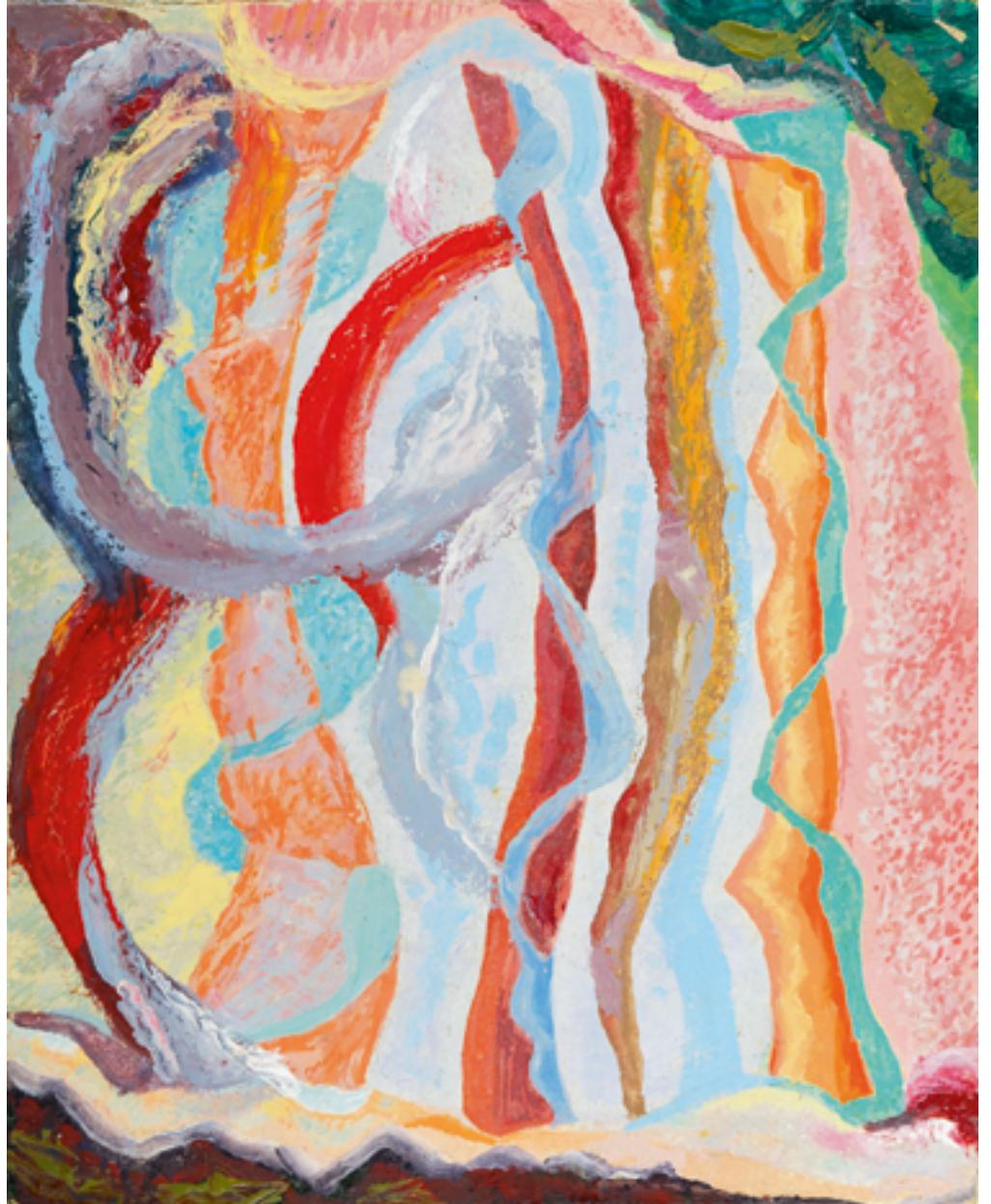
ТАТЈАНА
НИКОЛАЕВНА
ГЛЕБОВА
(1900-1985)



ТАТЈАНА
НИКОЛАЕВНА
ГЛЕБОВА
(1900-1985)

ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА ГЛЕБОВА

(1900-1985)



КОМПОЗИЦИЯ
1979

КАРТОН, МАСЛО
30,5 x 25 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

COMPOSITION
1979

OIL ON CARDBOARD
30,5 x 25 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА
ГЛЕБОВА

(1900-1985)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1978

КАРТОН, МАСЛО
20,4 x 24 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

UNTITLED
1978

OIL ON CARDBOARD
20,4 x 24 cm
FROM THE COLLECTION OF ELENA SPITSYNA

ТАТЈАНА НИКОЛАЕВНА
ГЛЕБОВА

(1900-1985)

БЕЗ НАСЛОВ
1978

КАРТОН, МАСЛО
20,4 x 24 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА ЕЛЕНА СПИЦИНА



КОМПОЗИЦИЈА
1979

КАРТОН, МАСЛО
30,5 x 25 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА ГЛЕБОВА

(1900-1985)



Композиция
1971

КАРТОН, МАСЛО
32,5 x 27 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

COMPOSITION
1971

OIL ON CARDBOARD
32,5 x 27 CM
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

TATYANA NIKOLAEVNA
GLEBOVA

(1900-1985)

Композиция
1971

КАРТОН, МАСЛО
25 x 36 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

COMPOSITION
1971

OIL ON CARDBOARD
25 x 36 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

ТАТЈАНА НИКОЛАЕВНА
ГЛЕБОВА

(1900-1985)

Композиција
1971

КАРТОН, МАСЛО
25 x 36 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА



ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА ГЛЕБОВА

(1900-1985)



КОНТРАСТ И АНТИНОМИЯ
1984

БУМАГА,
МАСЛЯНАЯ ПАСТЕЛЬ
41 x 20,3 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

CONTRAST AND ANTONOMY
1984

OIL PASTEL ON PAPER
41 x 20,3 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

КОНТРАСТ И АНТИНОМИЯ
1984

ХАРТИЈА, МАСЛЕН ПАСТЕЛ
41 x 20,3 см
ОД КОЛЕКЦИЈА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА ГЛЕБОВА

(1900-1985)

КОМПОЗИЦИЯ
1971

КАРТОН, МАСЛО
27 x 21 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

COMPOSITION
1971

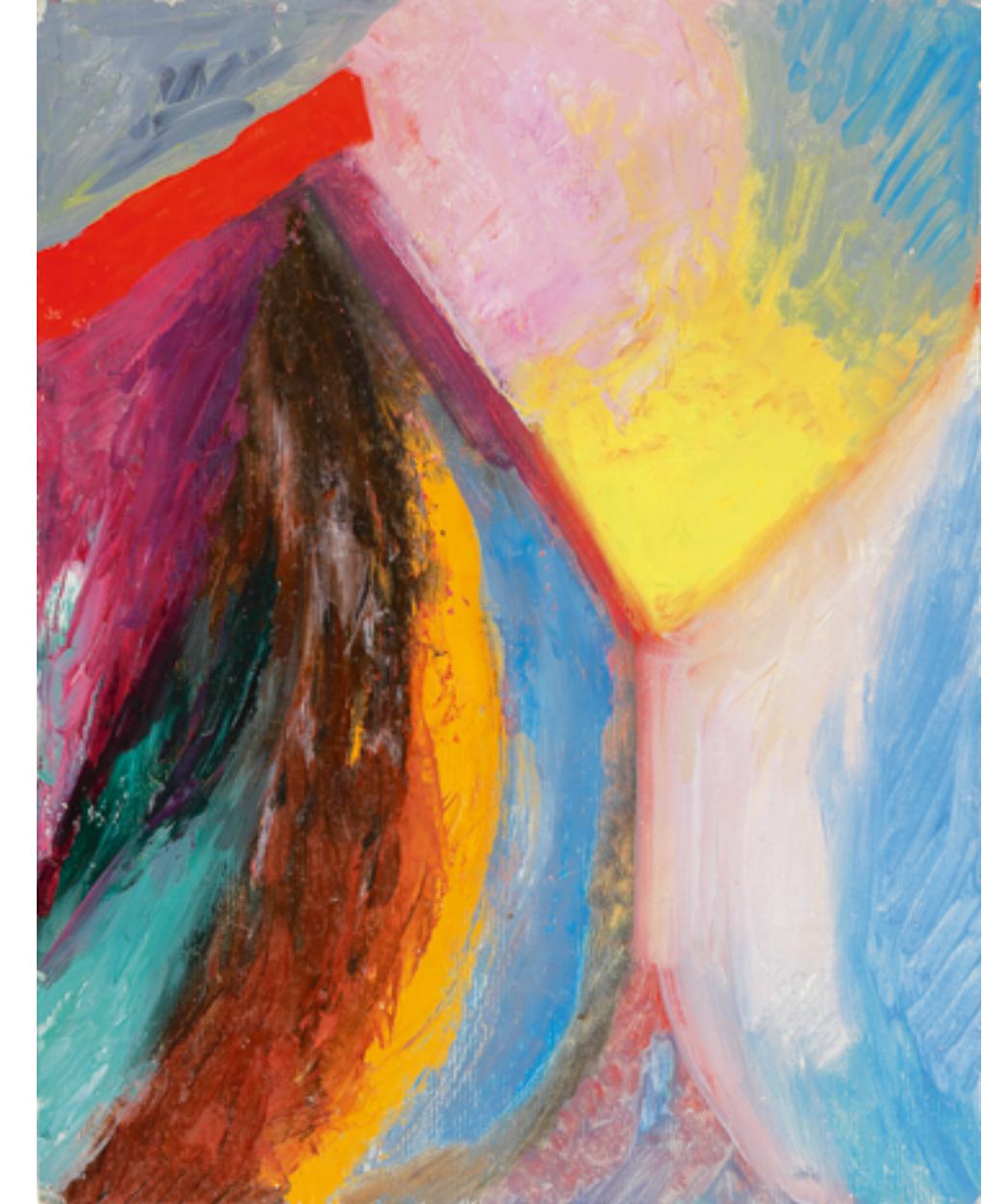
OIL ON CARDBOARD
27 x 21 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

КОМПОЗИЦИЈА
1971

КАРТОН, МАСЛО
27 x 21 см
ОД КОЛЕКЦИЈА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

ТАТЈАНА НИКОЛАЕВНА ГЛЕБОВА

(1900-1985)



ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА ГЛЕБОВА

(1900-1985)



ОБ ОТРЕШЕННОСТИ
1980

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ
36,5 x 29,8 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА
ГЛЕБОВА

(1900-1985)

КОМПОЗИЦИЯ 2 (МУЗЫКА)
1960

КАРТОН, МАСЛО
31 x 41 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

COMPOSITION 2 (MUSIC)
1960

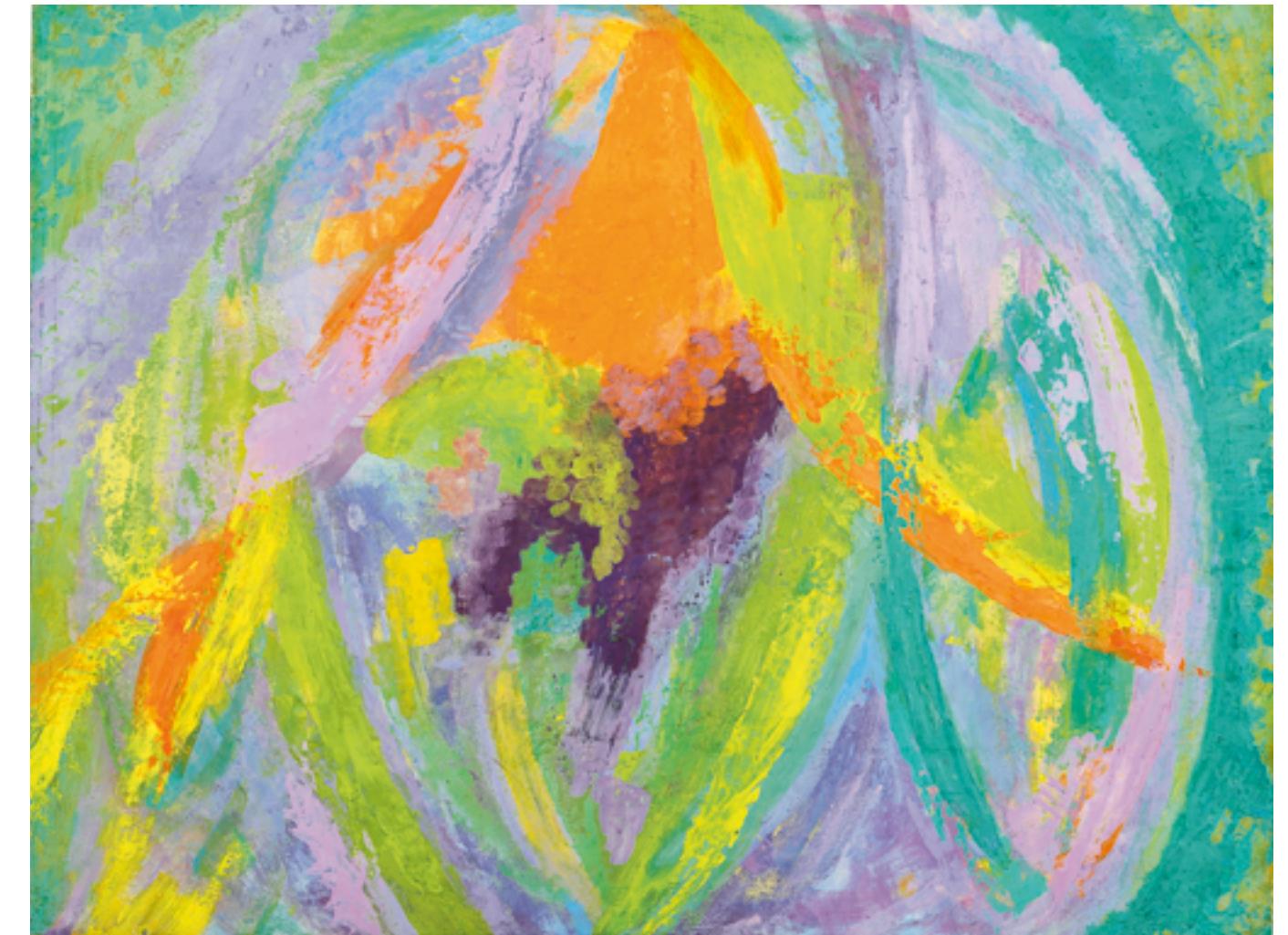
OIL ON CARDBOARD
31 x 41 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

ТАТЈАНА НИКОЛАЕВНА
ГЛЕБОВА

(1900-1985)

КОМПОЗИЦИЈА 2 (МУЗИКА)
1960

КАРТОН, МАСЛО
31 x 41 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА



ON DETACHMENT
1980

WATERCOLOUR ON PAPER
36,5 x 29,8 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

ЗА ОТУГЕНОСТ
1980

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ
36,5 x 29,8 см
ОД КОЛЕКЦИЈА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА ГЛЕБОВА

(1900-1985)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1980

БУМАГА, МАСЛЯНАЯ ПАСТЕЛЬ
21 x 26 см
из коллекции Елены Спицыной



ТАТЈАНА НИКОЛАЕВНА ГЛЕБОВА

(1900-1985)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1980

ХАРТИЈА, МАСЛЕН ПАСТЕЛ
21 x 26 см
од колекцијата на Елена Спичина

UNTITLED
1979

OIL PASTEL ON PAPER
39,4 x 29,7 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1979

ХАРТИЈА, МАСЛЕН ПАСТЕЛ
39,4 x 29,7 см
од колекцијата
на Елена Спичина

ТАТЈАНА НИКОЛАЕВНА ГЛЕБОВА

(1900-1985)



ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА ГЛЕБОВА

(1900-1985)



БЕЗ НАЗВАНИЯ
1980

БУМАГА, МАСЛЯНАЯ
ПАСТЕЛЬ
37 x 24,5 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

TATYANA NIKOLAEVNA
GLEBOVA

(1900-1985)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1980

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ
24 x 32 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

UNTITLED
1980

WATERCOLOUR ON PAPER
24 x 32 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

БЕЗ НАСЛОВ
1980

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ
24 x 32 cm
ОД КОЛЕКЦИЈА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА



UNTITLED
1980

OIL PASTEL ON PAPER
37 x 24,5 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

БЕЗ НАСЛОВ
1980

ХАРТИЈА, МАСЛЕН
ПАСТЕЛ
37 x 24,5 cm
ОД КОЛЕКЦИЈА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

ПАВЕЛ МИХАЙЛОВИЧ КОНДРАТЬЕВ
(1902-1985)

КРЕСТ
1960-Е

ХОЛСТ, МАСЛО
60 x 78 см
из коллекции
АНДРЕЯ ЗАХАРЕНКОВА

CROSS
1960S

OIL ON CANVAS
60 x 78 cm
FROM THE COLLECTION
OF ANDREY ZAKHARENKOVA



PAVEL MIKHAILOVICH
KONDRATIEV
(1902-1985)

КРЕСТ
1960-Е

ХОЛСТ, МАСЛО
60 x 78 см
из коллекции
АНДРЕЯ ЗАХАРЕНКОВА

CROSS
1960S

OIL ON CANVAS
60 x 78 cm
FROM THE COLLECTION
OF ANDREY ZAKHARENKOVA



ПАВЕЛ МИХАЈЛОВИЧ
КОНДРАТЈЕВ
(1902-1985)

КРСТОТ
1960-ТИТЕ

ПЛАТНО, МАСЛО
60 x 78 см
од колекцијата на
АНДРЕЈ ЗАХАРЕНКОВ

ПАВЕЛ МИХАЙЛОВИЧ КОНДРАТЬЕВ
(1902-1985)



КОМПОЗИЦИЯ
1964

КАРТОН, МАСЛО
31 x 23 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ГРИГОРИЯ
МОЛЧАНОВА

COMPOSITION
1964

OIL ON
CARDBOARD
31 x 23 cm
FROM THE
COLLECTION
OF GRIGORY
MOLCHANOV

КОМПОЗИЦИЈА
1964

КАРТОН, МАСЛО
31 x 23 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ГРИГОРИ
МОЛЧАНОВ

PAVEL MIKHAILOVICH
KONDRATIEV
(1902-1985)



ГОРИЗОНТАЛЬНАЯ
КОМПОЗИЦИЯ
1972

КАРТОН, МАСЛО
32,8 x 36 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ГРИГОРИЯ
МОЛЧАНОВА

HORIZONTAL
COMPOSITION
1972

OIL ON CARDBOARD
32,8 x 36 cm
FROM THE
COLLECTION
OF GRIGORY
MOLCHANOV

ХОРИЗОНТАЛНА
КОМПОЗИЦИЈА
1972

КАРТОН, МАСЛО
32,8 x 36 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ГРИГОРИ
МОЛЧАНОВ

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ СПИЦЫН
(1923-2014)

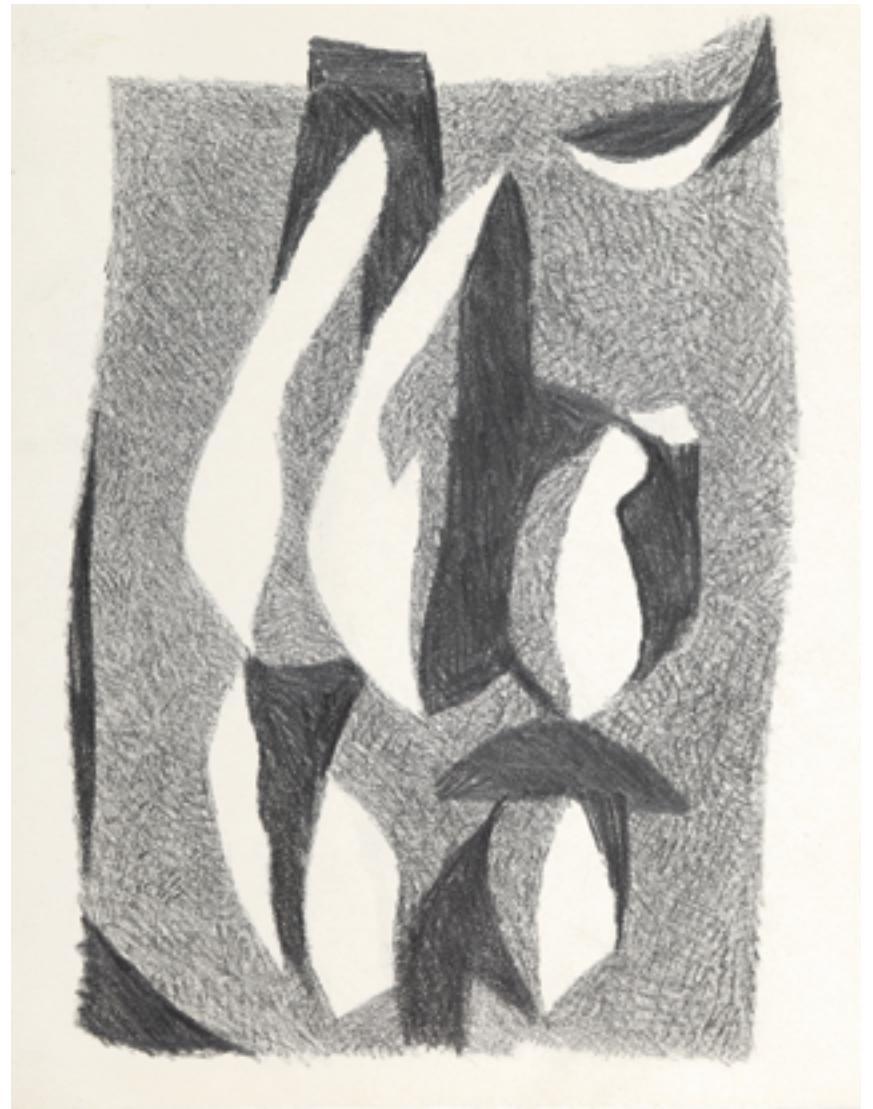


РИСУНОК
НА СУПРЕМАТИЗМ
1969

БУМАГА,
ГРАФИТНЫЙ КАРАНДАШ
28,5 x 22 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

DRAWING
ON SUPREMATISM
1969

GRAPHITE PENCIL ON PAPER
28,5 x 22 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

ЦРТЕЖ НА ТЕМАТА
СУПРЕМАТИЗАМ
1969

ХАРТИЈА,
ГРАФИТЕН МОЛИВ
28,5 x 22 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

SERGEY NIKOLAEVICH
SPITSYN
(1923-2014)

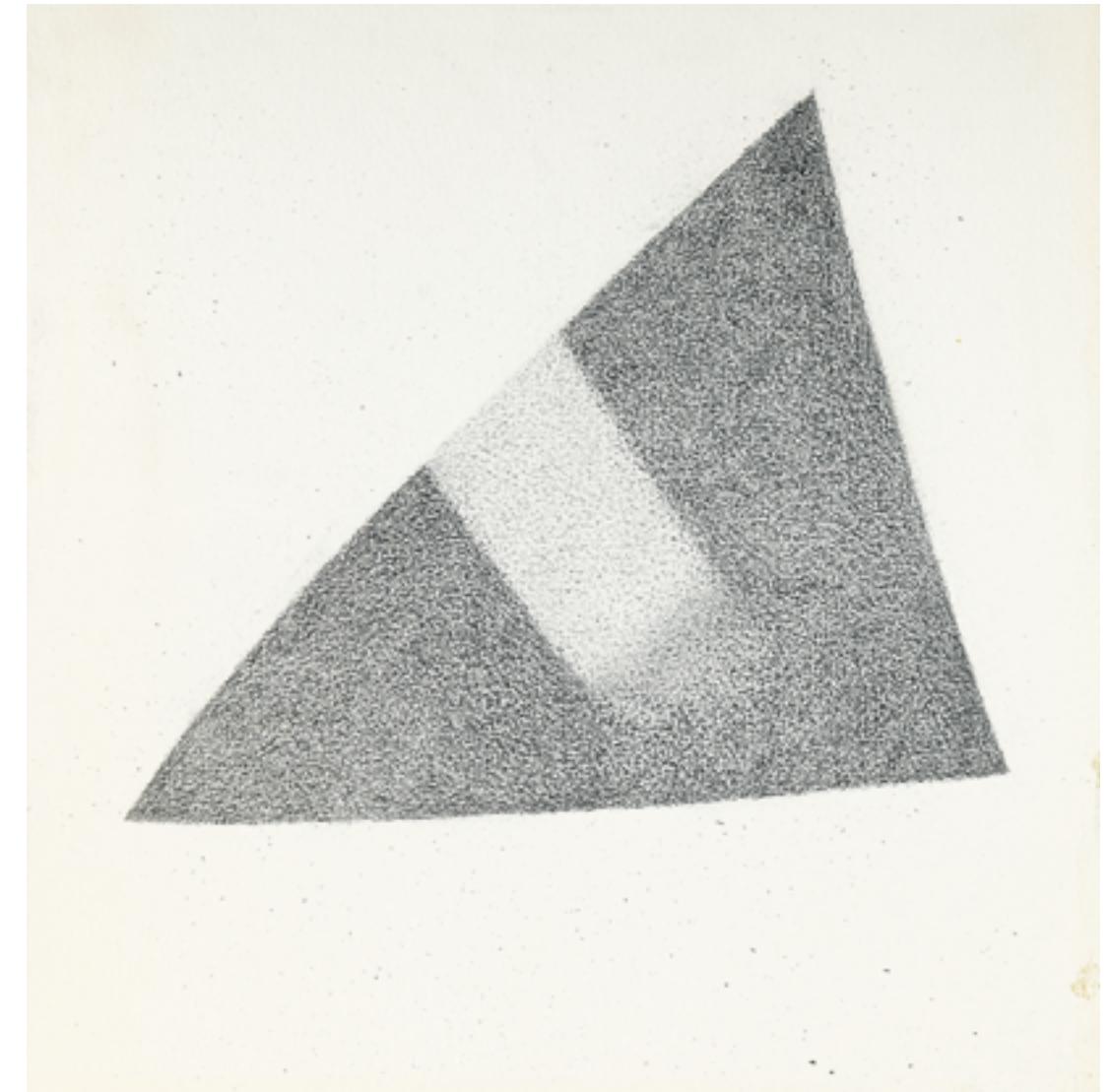


РИСУНОК
НА СУПРЕМАТИЗМ
1969

БУМАГА,
ГРАФИТНЫЙ КАРАНДАШ
20,4 x 20,7 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

DRAWING
ON SUPREMATISM
1969

GRAPHITE PENCIL ON PAPER
20,4 x 20,7 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

ЦРТЕЖ НА ТЕМАТА
СУПРЕМАТИЗАМ
1969

ХАРТИЈА,
ГРАФИТЕН МОЛИВ
20,4 x 20,7 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

СЕРГЕЈ НИКОЛАЕВИЧ
СПИЦИН
(1923-2014)

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ СПИЦЫН
(1923-2014)

АБСТРАКЦИЯ, международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков
в авангарде!

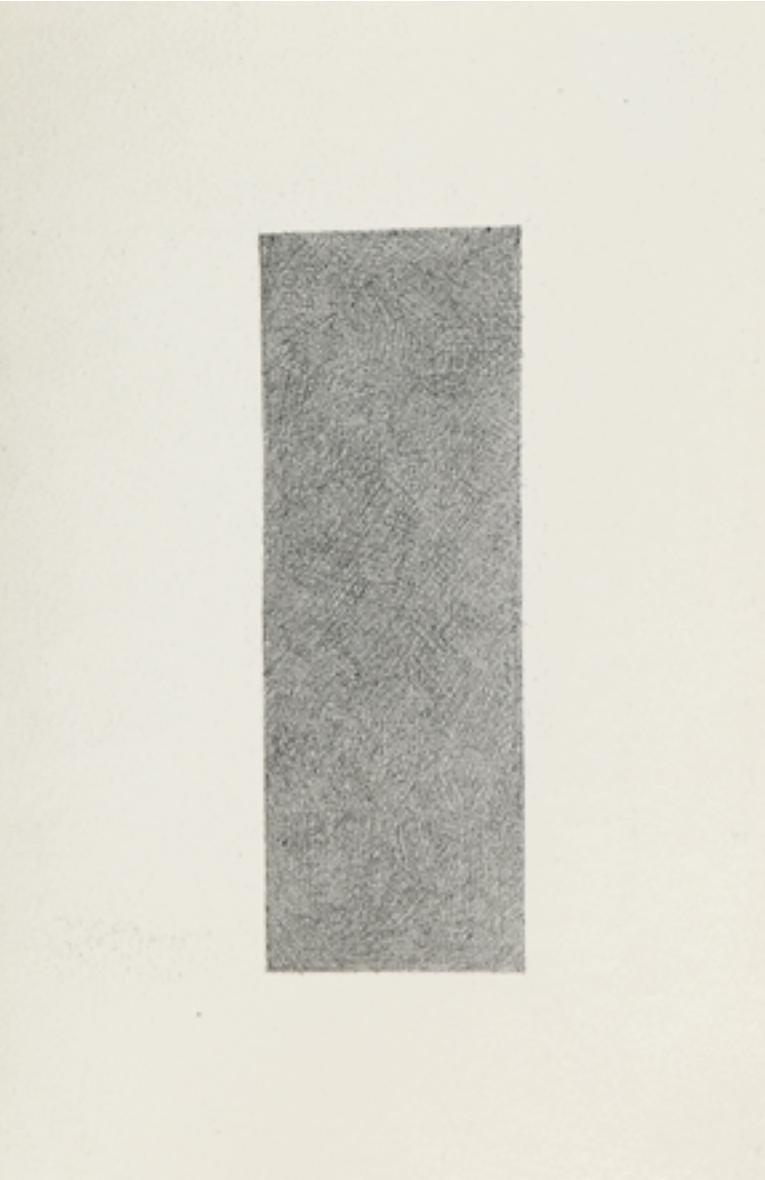


РИСУНОК
НА СУПРЕМАТИЗМ
1969

БУМАГА,
ГРАФИТНЫЙ КАРАНДАШ
19,6 x 12,7 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

DRAWING
ON SUPREMATISM
1969

GRAPHITE PENCIL ON PAPER
19,6 x 12,7 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

ЦРТЕЖ НА ТЕМАТА
СУПРЕМАТИЗАМ
1969

ХАРТИЈА,
ГРАФИТЕН МОЛИВ
19,6 x 12,7 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

SERGEY NIKOLAEVICH
SPITSYN
(1923-2014)



РИСУНОК
НА СУПРЕМАТИЗМ
1969

БУМАГА,
ГРАФИТНЫЙ КАРАНДАШ
23,2 x 19,7 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЕЛЕНЫ СПИЦЫНОЙ

DRAWING
ON SUPREMATISM
1969

GRAPHITE PENCIL ON PAPER
23,2 x 19,7 cm
FROM THE COLLECTION
OF ELENA SPITSYNA

ЦРТЕЖ НА ТЕМАТА
СУПРЕМАТИЗАМ
1969

ХАРТИЈА,
ГРАФИТЕН МОЛИВ
23,2 x 19,7 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ЕЛЕНА СПИЦИНА

ВЛАДИМИР ПЕТРОВИЧ ВОЛКОВ

(1923-1987)



БЕЗ НАЗВАНИЯ
1980-е

КАРТОН, ТЕМПЕРА
80 x 49 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ГРИГОРИЯ МОЛЧАНОВА

VLADIMIR PETROVICH VOLKOV

(1923-1987)

ЛИК I
1987

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ, ВКЛЕЙКА
48,5 x 63 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГРИГОРИЯ МОЛЧАНОВА

CONGREGATION I
1987

WATERCOLOUR ON PAPER, PATCH
48,5 x 63 cm
FROM THE COLLECTION OF GRIGORY MOLCHANOV

ЛИК I
1987

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ, ПРИЛОГ
48,5 x 63 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА ГРИГОРИЈ МОЛЧАНОВ



UNTITLED
1980s

TEMPERA ON CARDBOARD
80 x 49 cm
FROM THE COLLECTION
OF GRIGORY MOLCHANOV

БЕЗ НАСЛОВ
1980-тие

КАРТОН, ТЕМПЕРА
80 x 49 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА
ГРИГОРИЈ МОЛЧАНОВ

ВЛАДИМИР ПЕТРОВИЧ ВОЛКОВ

(1923-1987)

ЗНАК
НАЧАЛО 1970-Х

ХОЛСТ НА КАРТОНЕ,
ТЕМПЕРА
53 x 72 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ГРИГОРИЯ МОЛЧАНОВА



SIGN
EARLY 1970S

TEMPERA ON CANVAS ON
CARDBOARD
53 x 72 cm
FROM THE COLLECTION
OF GRIGORY MOLCHANOV

ЗНАК
ПОЧЕТОКОТ НА 1970-ТИТЕ

ПЛАТНО НА КАРТОН,
ТЕМПЕРА
53 x 72 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ГРИГОРИЈ МОЛЧАНОВ

VLADIMIR PETROVICH VOLKOV

(1923-1987)

ПОСВЯЩЕНИЕ
ОСИПУ МАНДЕЛЬШТАМУ
НАЧАЛО 1970-Х

ХОЛСТ, МАСЛО
70 x 70 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ГРИГОРИЯ МОЛЧАНОВА

DEDICATION TO
OSIP MANDELSTAM
EARLY 1970S

OIL ON CANVAS
70 x 70 cm
FROM THE COLLECTION
OF GRIGORY MOLCHANOV

ПОСВЕТА НА
ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ
ПОЧЕТОКОТ НА 1970-ТИТЕ

ПЛАТНО, МАСЛО
70 x 70 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ГРИГОРИЈ МОЛЧАНОВ

ВЛАДИМИР ПЕТРОВИЧ ВОЛКОВ

(1923-1987)



ЗАЛ II

НЕМУХИН В. Н.
МАСТЕРКОВА Л. А.
ШВАРЦМАН М. М.
ШТЕЙНБЕРГ Э. А.
НУСБЕРГ Л. В.
МИХНОВ-ВОЙТЕНКО Е. Г.
СИЛИС Н. А.
РУХИН Е. А.
БОРИСОВ Л. К.
ЗЛОТНИКОВ Ю. С.
ТУРЕЦКИЙ Б. З.
ГЕРАСИМЕНКО В. И.
ДЫШЛЕНКО Ю. И.
КРОПИВНИЦКИЙ Л. Е.
ПАНКИН А. Ф.
ЗАНЕВСКАЯ-САПГИР Р. И.
ЯНКИЛЕВСКИЙ В. Б.
ИНФАНТЕ-АРАНА Ф.

**ПОСЛЕВОЕННАЯ
АБСТРАКЦИЯ В СССР:**

ЛОГИКА И ПАРАДОКСЫ РАЗВИТИЯ

СЕРГЕЙ ПОПОВ

**POST-WAR ABSTRACTION
IN THE USSR:**

THE LOGIC AND PARADOXES OF ITS DEVELOPMENT

SERGEY POPOFF

**ПОВОЕНАТА
АПСТРАКЦИЈА ВО СССР:**

ЛОГИКА И РАЗВОЈНИ ПАРАДОКСИ

СЕРГЕЈ ПОПОВ

Послевоенная абстракция в Советском Союзе рождается в настоящих муках, о которых, впрочем, как всякий нормальный ребенок, она не помнит. Но сопровождавшие ее появление на свет травмы стоит выявить, чтобы понять специфику новой абстракции, ее комплексы. Этих травм три, и все они составляют важный психологический фон такого типа искусства: травма соцреализма; травма войны; травма запоздания. Молодое поколение противопоставляло свои поиски и эксперименты агитационной наглядности соцреализма, служившего тотальным фоном советской культурной жизни. Следы мировой войны были также повсеместны, все пережили ее тяготы, а кто-то даже принимал в ней участие — так, Николай Вечтомов вспоминал, что именно военные впечатления позже легли в основу его опытов в граничные абстракции и фигурации (начиная с «Реквиема», 1958). Во всем мире война оказалась непосредственным катализатором радикальных перемен в эстетике. Однако в нашем случае принципиальную роль играют именно те несколько — более десяти — лет, что разделяют окончание войны и первые опыты «другого искусства». Этот зазор, трещину порога современного искусства в СССР, не зацементировать, не игнорировать никогда. Чистоту изобразительного языка русские обрели позже всех в Европе; это продолжало смущать и заставляло оглядываться спустя десятки лет.

Многие черты новой абстракции, конечно, обусловлены специфическим климатом подпольного существования, неотделимым от времени ее становления. Андерграунд предстает в таком случае образом «обратной стороны бытия», как писал Жан-Поль Сартр об абстрактных композициях Вольса. Экзистенциалистское настроение, драматический подтекст определяют содержание произведений первого периода послевоенной абстракции. Любой зрителю отметит мрачность, напряженность, скованность этих вещей, словно пытающихся прорваться из-под тяжкого спуда на волю. И — по контрасту — совсем рядом, иногда у одного и того же художника — эффект начинания с нуля, с чистого листа, словно после большого информационного взрыва. Этот эффект чаще всего обозначен нетронутой белой плоскостью — листа, холста — на которой возникают самые разные знаки, структуры, от экспрессивных до строго геометрических, располагаясь в подчиненном нелинейной ло-

Post-war abstraction was born in great torments in the Soviet Union, although, like any normal child, it has no memory of it. But the traumas that accompanied its appearance deserve to be discussed, in order to understand the specificity of the new abstraction, its complexes. There are three of these traumas, and they compose an important psychological background for this type of art: the trauma of socialist realism, the trauma of the war, and the trauma of belatedness. The young generation opposed its pursuits and experiments to the illustrational agitation of socialist realism, which served as a total background for Soviet cultural life. Traces of the world war were also everywhere; everyone lived through its hardships, and some artists even took part — for example, Nikolai Vechtomov recalled that his wartime impressions laid the foundation for his experiments at the border of abstraction and figurative painting (beginning with *Requiem*, 1958). Across the world, the war served as a direct catalyst of radical changes in aesthetics. However, in this case, precisely those few — more than ten — years, that divide the end of the war from the first experiments in the “other art” play a central role. This gap, this crack at the threshold of contemporary art in the USSR, can never be cemented over, never be ignored. Russians achieved a purity of figurative language later than everyone else in Europe; this continued to disturb them and decades later it forced them to look back.

Of course, many characteristics of the new abstraction were conditioned by the specific climate of underground life, which cannot be separated from this time. The underground here forms an image of “the other side of being”, as Jean-Paul Sartre wrote about the abstract compositions of Wols. An existentialist mood and dramatic subtext determine the content of works of the first period of post-war abstraction. Any viewer will note the gloominess, tension, and constraint of these works, as if they are trying to break through from under a heavy weight, pressing down on the will. And — by contrast — right beside, sometimes with the same artists, is an effect of starting from zero, from a clean slate, as if following a great explosion of information. This effect is most often created by an untouched white plane — a page, canvas — upon which the most diverse signs and structures arise, from the expressive to the strictly geometric, arranged in an order driven by non-linear logic but lending itself to calculation. The most important works, the necessary points of departure for the new abstraction in the

Повоената апстракција во Советскиот Сојуз се раѓа во вистински маки, што, сепак, како и секое нормално дете, не се сеќава. Но, повредите кои ја придржуваат, вреди да се откријат за да се разберат спецификите на новата апстракција, нејзините комплекси. Има три од овие повреди и сите тие претставуваат важна психолошка позадина на овој вид уметност: траума на социјалистичкиот реализам; траума на војната; траума на доцнење. Помладата генерација ги спротивставуваат нивните истражувања и експерименти со агитационата пре-гледност на социјалистичкиот реализам, што служеше како тотална позадина на советскиот културен живот. Трагите од Светската војна исто така беа присути, сите ги преживеаја нејзините тешкотии, а некој дури учествуваше во тоа — на пример, Николај Вехтомов потсети дека станува збор за воени впечатоци кои подоцна ја формираат основата на неговите експерименти на границата меѓу апстракција и фигуративна (почнувајќи од „Реквием“, 1958). Во светски рамки, војната се покажа како директен катализатор за радикални промени во естетиката. Како и да е, во нашиот случај, главната улога ја играат токму оние неколку — повеќе од десет години — кои го делат крајот на војната и првите искуства на „другата уметност“. Овој јаз, пукнатината на прагот на современата уметност во СССР не може да се зацемтира, ниту да се игнорира. Русите ја стекнаа јасноста на визуелниот јазик подоцна од кој било друг во Европа; ова продолжуваше да збунува и да тера да се погледне наназад десетици години подоцна.

Многу карактеристики на новата апстракција секако се должат на специфичната клима на илегално постојење, неразделна од времето на нејзиното формирање. Андерграунд се појавува во овој случај како „задната страна на битието“, како што напишал Жан-Пол Сартр за апстрактните композиции на Волс. Егзистенцијалистичкото расположение, драматичниот подтекст ја одредуваат содржината на делата од првиот период на повоената апстракција. Секој гледач ќе забележи мрачност, напнатост, ограничност на овие дела, како да се обидуваат да се продрат од под тешкиот товар кон нивната слобода. И — како контраст — сосема близку, понекогаа кај единиот истиот уметник — ефектот на започнување од нула, од чист лист, како после голема информациона експлозија. Овој ефект најчесто го означува недопрената бела рамнина на листот,

го и умозрительного, метафизического — бесконечность, свет, движение мысли.

Вообще, во многих важных для эволюции случаях абстракция оказывалась в сложных отношениях с реальностью — то чередовалась периодами с мрачным гротеско-экспрессионистским или даже строго реалистическим подходом (Турецкий, Злотников), то использовалась как площадка для формальных и языковых экспериментов (Кабаков, Васильев, Булатов). Дело как раз не в размыании реальности путем абстрагирования, расфокусирования, миметического совпадения процессов, что часто наблюдалось в творчестве послевоенных европейских художников. Гораздо важнее, когда конкретные составляющие — вопросы спектра, пространственного построения картины, исходящие из данных о визуальном восприятии плоскости (т.е. по сути научные, объективные данные) ставятся на службу фигуристивному образу. Уроки геометрической абстракции, постепенно уточняемые по мере увеличения информации о модернистах и зарубежных современниках, таким образом апробируются для новых целей и задач.

Отсутствие теоретической базы современного искусства во времена «оттепели» компенсируется идеяным конструированием через погружение в практику. В идеале автор новой абстракции не может позволить себе отыскать внутри найденного приема или стилистики, тем более в условиях, когда товар не имеет ни материальной, ни символической вос требованности. Он вынужден двигаться, и в этом случае название первой московской художественной группы «Движение» может быть воспринято как точная метафора постоянного действия творца. Он словно все время пребывает в состоянии движения — мысли, пластики — пусть и не закрепляет этого в теории (часто просто не до этого), не переводит в качественные материалы, не говоря уже — за редчайшими исключениями — о хоть каком-нибудь применении в насквозь табуированном пространстве (дизайн, монументальная пластика). Абстракция почти сразу начинает использоватьсь в качестве метода, позволяя лавировать между знакомыми, уже разработанными стилистиками, чтобы обрести неповторимую идентичность.

Поворот в послевоенной отечественной абстракции происходил примерно каждые пять лет. Если выстроить хронологический ряд ключевых работ по годам, видно, как возрастает не столько весьма условное на этой территории мастерство, сколько уверенность в использовании формального инструментария и методологии. Если к середине 1960-х годов абстракция типична как средство для входления в глубины «современного искусства» и создания умозрительных миров, то к

peared in the work of post-war European artists. Much more important were concrete components — questions about the spectrum and spatial construction of the painting, emerging from data about the visual perception of the picture plane (i.e., essentially scientific, objective facts), were asked in service of a figurative image. The lessons of geometric abstraction, which were gradually clarified, as more information about the modernists and foreign contemporaries became available, were in this way applied to new goals and tasks.

Idealistic construction by means of immersion in practice compensated for the absence of a theoretical basis for contemporary art in the time of Khrushchev's "thaw". Ideally, the author of a new abstraction cannot allow himself to rest within the device or style he has found, especially when there is no material or symbolic demand for his work. He is forced to move and, in this case, the name of the first Moscow art group, "Movement", can be taken as a precise metaphor for the constant activity of the artist. It is as if he is always in a state of motion — of thought, of plasticity — even if he does not fix this fact in theory (often there simply isn't time), does not transfer the work onto high-quality materials, not to mention — with the rarest exceptions — applying it to taboo spaces (design, monumental sculpture). Abstraction almost immediately comes to be used as a method, allowing one to maneuver among familiar, already worked out styles, in order to establish a unique identity.

A turn in post-war Russian abstraction occurred practically every 5-7 years. If one makes a chronological list of key works by years, you can see that it is not mastery, highly contingent in this area, that increases but confidence in the use of formal instruments and methods. If, by the mid-1960s,

abstraction is a typical means of entering the depths of "contemporary art" and creating speculative worlds, then by the beginning of the 1970s it more often appears as a constituent element, a conceptual function (for example, in completely different ways, for Ivan Chuikov, Viktor Pivovarov, and for the duo Komar and Melamid). When at this same time Eduard Steinberg joins the artistic scene with his "lightened" version of geometric abstraction, or Evgeny Rukhin, with his textured planes and elegant flair for retrospection, this too obviously reeks of the gallery and commercialization. In these years it was too late to make artistic discoveries, but it was a great time to make money. After only a few years, an investigation of minimalism (in the work of Valery Gerlovin, Andrei Krasulin, but most of all, Alexander Yulikov) dramatically changes both the resources and the demands of the abstract artist. Incidentally, it is necessary to recognize Igor Vulokh as the precursor of this line, though he approached it with an inimitable poetic sense mixed with nuances of color and tone and natural organicism. Soon after there is a movement in the other direction, a

коишто документираат истражување на пропорциите на користејќи комори инсталации создадени во природно опкружување. Тој е заинтересиран за визуелизација на концептите на раскрасницата на емпириското и имагинарното, метафизичко — бесконечноста, светлина, движењето на мислата.

Во принцип, во многу случаи важни за еволуцијата, апстракцијата се наоѓала во комплицирана врска со реалноста — периоди на гротескан експресионистички или дури и строго реалистички пристап (Турецки, Злотников) се менувала, и тогаш таа се користела како платформа за формални и јазични експерименти (Кабаков, Василиев, Булатов). Погонтата не е да се разводнува реалноста со апстракција, дефокусирање, миметичко совпаѓање на процесите, што често се забележуваше во работата на повоените европски уметници. Многу е поважно кога специфичните компоненти — теми поврзани со спектар, просторната конструкција на слика, врз основа на податоците за визуелната перцепција на површината (т.е., вушност, научни, објективни податоци) се ставени во служба на фигуристивната слика. Лекциите за геометричка апстракција, кои постепено се допрецизираат со зголемувањето на информациите за модернистите и странските современици, на тој начин се тестираат на нови цели и задачи.

Notes:

This text is an abridged and slightly modified version of the article "Russian Post-War Abstraction, 1950-1980s: The Logic and Paradoxes of Its Development".

коишто документираат истражување на пропорциите на користејќи комори инсталации создадени во природно опкружување. Тој е заинтересиран за визуелизација на концептите на раскрасницата на емпириското и имагинарното, метафизичко — бесконечноста, светлина, движењето на мислата.

Во принцип, во многу случаи важни за еволуцијата, апстракцијата се наоѓала во комплицирана врска со реалноста — периоди на гротескан експресионистички или дури и строго реалистички пристап (Турецки, Злотников) се менувала, и тогаш таа се користела како платформа за формални и јазични експерименти (Кабаков, Василиев, Булатов). Погонтата не е да се разводнува реалноста со апстракција, дефокусирање, миметичко совпаѓање на процесите, што често се забележуваше во работата на повоените европски уметници. Многу е поважно кога специфичните компоненти — теми поврзани со спектар, просторната конструкција на слика, врз основа на податоците за визуелната перцепција на површината (т.е., вушност, научни, објективни податоци) се ставени во служба на фигуристивната слика. Лекциите за геометричка апстракција, кои постепено се допрецизираат со зголемувањето на информациите за модернистите и странските современици, на тој начин се тестираат на нови цели и задачи.

Abstraction experiences problems with its reception everywhere, and it always meets suspicion regarding its comprehensibility and accessibility, most of all, among the symbolic consumers of art, from the "simple" viewer to the enlightened collector. But abstraction is unarguably the heart of contemporary art, the quintessence of its arboreal structure, the point where its multifarious principles meet.

1960-тите, апстракцијата беше типична како средство за влегување во длабочините на „модерната уметност“ и создавање имагинарни светови, тогаш до крајот на 1970-тите почесто се појавува како составен елемент, како концептуална функција (на пример, на сосема различни начини кај Иван Чуков, Виктор Пивоваров и дуото Комар и Меламид). Кога во исто време на уметничката сцена излегува Едуард Штајнберг со „олеснета“ верзија на геометричка апстракција или Евгениј Рухин со текстурирани површини и деликатно провејување на ретроспективност, премногу е очигледно дека ова е наменето пред се за салон, трговија — овде во овие години беше премногу доцна да се прават уметнички откритија, но да се заработка пари — токму навреме. По само неколку години, директен пристап до проблемите на минимализмот (во делата на Валериј Герловин, Андреј Красулин, но првенствено кај Александар Јуликов) радикално ќе ги промени и ресурсите и потребите на апстрактниот уметник. Патем, потребно е да се оддаше почит на Игор Вулок с како претходник на овој правец во локалните услови, но кој му се доближил со уникатен поетски камертон, поднесен со боја и тонски нијанси, со природна органика. Наскоро, се појавува обратното движење, програмското свртување од фигуристичката конструција (кај Кизевалтер, Нахова, концептуалисти од кругот „Колективни дејствија“). Оттука веќе е многу близку до духовитото исмејување на апстракционистите од страна на младите концептуалисти Јуриј Алберт и „Мухомори“. Кон крајот на осумдесеттите години, апстракцијата веќе беше пројден материјал, заедничко место што не бараše освојување или оправдување, притоа не беше легитимирано од Сојузот на уметници и без нарачка од државата. Оние кои доследно го сфаќаат својот интерес за апстракција во овој момент (Кирцов, Марковников) тоа го докажуваат речиси на ниво на инсталации, главно во врска со постминималистичката тематика, хроматичките комбинации на бои и интеракцијата на материјалите, сосема во духот на западните трендови од истите години. Но, оваа, како што велат, е сосема друга приказна.

Апстракцијата на секаде доживува тешкотии со перцепцијата, секогаш предизвикува сомнеж од гледна точка на разбираливост, пристапност, пред сè, кај симболичните потрошувачи на уметноста, од условно обичен гледач до искусен колекционер. Но, апстракцијата е несомнено јадрото на модерната уметност, квинтесценција на нејзината разгранета структура, точката на склопување на нејзините разностранни принципи.

Белешки:
Овој текст е скратена и малку уредена верзија на статијата „Руска повоена апстракција (1950-80): логика и развојни парадокси“.

ВЛАДИМИР
НИКОЛАЕВИЧ
НЕМУХИН
(1925 - 2016)

НЕЗАКОНЧЕННЫЙ ПАСЬЯНС
1968

ХОЛСТ, МАСЛО,
СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА
99,5 x 85,7 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЕНИСА ХИМИЛЯЙНЕ

VLADIMIR
NIKOLAEVICH
NEMUKHIN
(1925 - 2016)

INCOMPLETE SOLITAIRE
1968

OIL ON CANVAS,
MIXED TECHNIQUE
99,5 x 85,7 cm
FROM THE COLLECTION
OF DENIS KHMILAYNE

ВЛАДИМИР
НИКОЛАЕВИЧ
НЕМУХИН
(1925 - 2016)

НЕЗАВРШЕН ПАСИЈАНС
1968

МАСЛО, ПЛАТНО,
МЕШОВИТА ТЕХНИКА
99,5 x 85,7 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛЈАЈНЕ



ЛИДИЯ АЛЕКСЕЕВНА МАСТЕРКОВА
(1927-2008)

АБСТРАКТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ
1966

БУМАГА, ТУШЬ
47 x 57 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ БОРИСА ИСАЕНКО



ABSTRACT COMPOSITION
1966

INK ON PAPER
47 x 57 cm
FROM THE COLLECTION OF BORIS ISAENKO

АБСТРАКТНА КОМПОЗИЦИЈА
1966

ХАРТИЈА, ТУШ
47 x 57 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА БОРИС ИСАЕНКО

LIDIYA ALEKSEEVNA
MASTERKOVA
(1927-2008)

КОМПОЗИЦИЈА №183
1995

БУМАГА, ТУШЬ, КОЛЛАЖ
86,5 x 73,5 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
НОВОГО МУЗЕЯ
АСЛАН ЧЕХОЕВА

COMPOSITION №183
1995

INK ON PAPER, COLLAGE
86,5 x 73,5 cm
FROM THE COLLECTION
OF ASLAN CHEKHOEV
NOVY MUSEUM

КОМПОЗИЦИЈА №183
1995

ХАРТИЈА, ТУШ, КОЛЛАЖ
86,5 x 73,5 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА НОВИОТ МУЗЕЈ
НА АСЛАН ЧЕХОЕВ

ЛИДИЈА АЛЕКСЕЕВНА
МАСТЕРКОВА
(1927-2008)



ЛИДИЯ АЛЕКСЕЕВНА МАСТЕРКОВА
(1927-2008)



КОМПОЗИЦИЯ 28
1960-Е

БУМАГА,
СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА
24 x 17 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЕНИСА ХИМИЛЯЙНЕ

COMPOSITION 28
1960S

PAPER, MIXED TECHNIQUE
24 x 17 cm
FROM THE COLLECTION
OF DENIS KHMILYAYNE

КОМПОЗИЦИЈА 28
1960-ТИТЕ

ХАРТИЈА,
МЕШОВИТА ТЕХНИКА
24 x 17 см
ОД КОЛКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛЈАЈНЕ

LIDIYA ALEKSEEVNA
MASTERKOVA
(1927-2008)



КОМПОЗИЦИЈА 52
1960-Е

БУМАГА,
СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА
24 x 17 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЕНИСА ХИМИЛЯЙНЕ

COMPOSITION 52
1960S

PAPER, MIXED TECHNIQUE
24 x 17 cm
FROM THE COLLECTION
OF DENIS KHMILYAYNE

КОМПОЗИЦИЈА 52
1960-ТИТЕ

ХАРТИЈА,
МЕШОВИТА ТЕХНИКА
24 x 17 см
ОД КОЛКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛЈАЈНЕ

ЛИДИЈА АЛЕКСЕЕВНА
МАСТЕРКОВА
(1927-2008)

МИХАИЛ
МАТВЕЕВИЧ
ШВАРЦМАН
(1926-1997)



MIKHAIL
MATVEEVICH
SCHWARZMAN
(1926-1997)

МИХАИЛ
МАТВЕЕВИЧ
ШВАРЦМАН
(1926-1997)

УТРЕННЯЯ ДОРОГА
1978-1987

ДОСКА, ЛЕВКАС, ТЕМПЕРА
113 x 88 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
НОВОГО МУЗЕЯ
АСЛАНА ЧЕХОЕВА

MORNING ROAD
1978-1987

TEMPERA ON PLANK, PRIMER
113 x 88 cm
FROM THE COLLECTION
OF ASLAN CHEKHOEV
NOVY MUSEUM

УТРИНСКИОТ ПАТ
1978-1987

ТАБЛА, ЛЕВКАС, ТЕМПЕРА
113 x 88 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА НОВИОТ МУЗЕЈ
НА АСЛАН ЧЕХОЕВ

ЭДУАРД
АРКАДЬЕВИЧ
ШТЕЙНБЕРГ
(1937-2012)

КОМПОЗИЦИЯ 1975-5
1975

ХОЛСТ, МАСЛО
100 x 90 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЕНИСА ХИМИЛЯНЕ

COMPOSITION 1975-5
1975

OIL ON CANVAS
100 x 90 cm
FROM THE COLLECTION
OF DENIS KHMILAYNE

КОМПОЗИЦИЈА 1975-5
1975

ПЛАТНО, МАСЛО
100 x 90 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛЈАНЕ



ЕДУАРД
АРКАДЈЕВИЧ
ШТЕЈНБЕРГ
(1937-2012)

ЭДУАРД АРКАДЬЕВИЧ ШТЕЙНБЕРГ
(1937-2012)

АБСТРАКТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.
ФЕВРАЛЬ
1970
ХОЛСТ, МАСЛО
69,5 x 82,5 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ДЕНИСА ХИМИЛЯЙНЕ



ABSTRACT COMPOSITION.
FEBRUARY
1970
OIL ON CANVAS
69,5 x 82,5 cm
FROM THE COLLECTION OF DENIS KHMILYAYNE

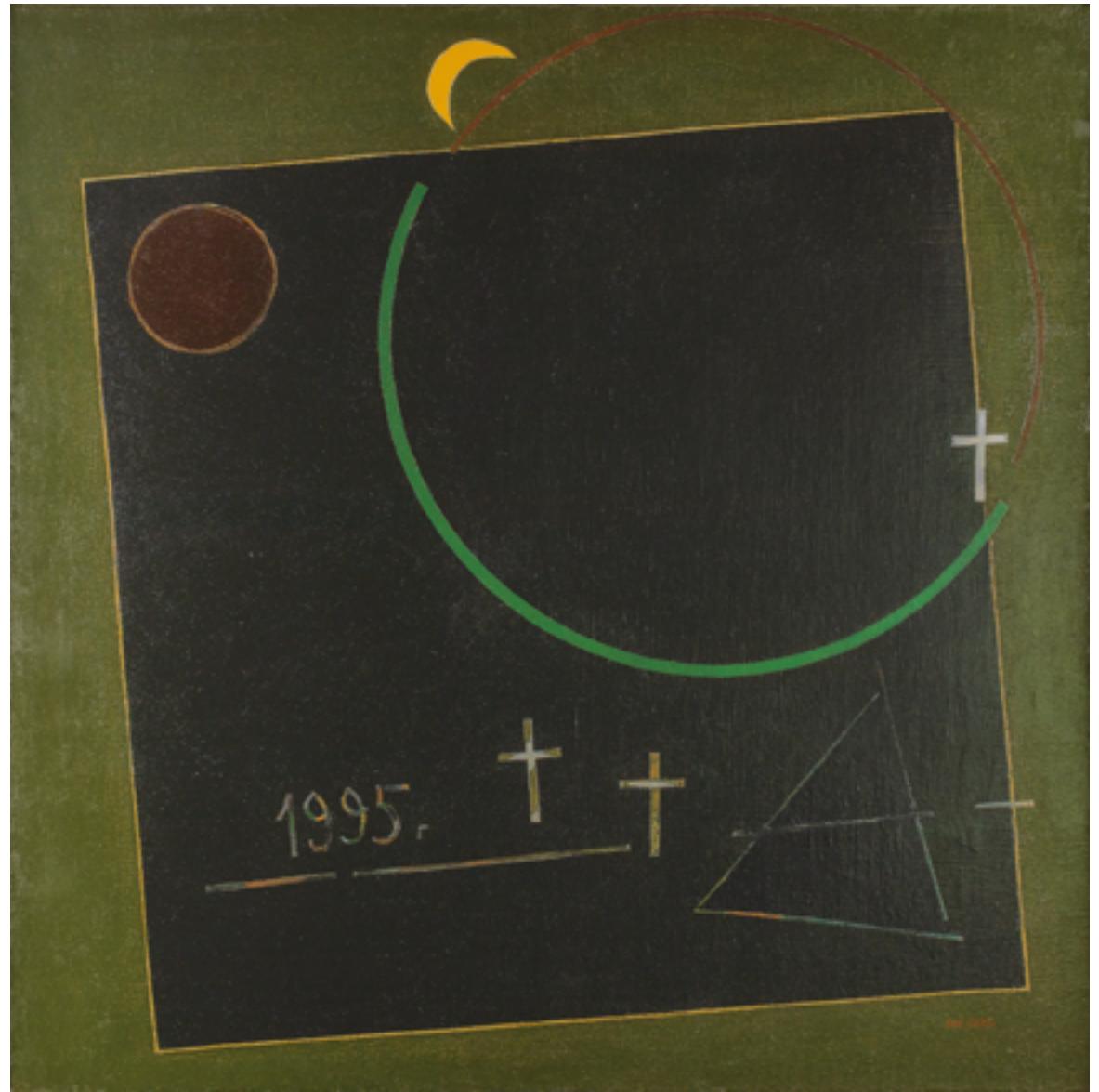
EDUARD ARKADYEVICH
STEINBERG
(1937-2012)

АБСТРАКТНАЯ
КОМПОЗИЦИЯ.
ФЕВРУАРИ
1970
ПЛАТНО, МАСЛО
69,5 x 82,5 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА ДЕНИС ХИМИЛЈАЈНЕ

ABSTRACT
COMPOSITION.
EURASIA
1995
OIL ON CANVAS
100 x 100 cm
FROM THE
COLLECTION
OF DENIS
KHMILYAYNE

АБСТРАКТНА
КОМПОЗИЦИЈА.
ЕВРОАЗИЈА
1995
ПЛАТНО, МАСЛО
100 x 100 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС
ХИМИЛЈАЈНЕ

ЕДУАРД АРКАДЈЕВИЧ
ШТЕЈНБЕРГ
(1937-2012)



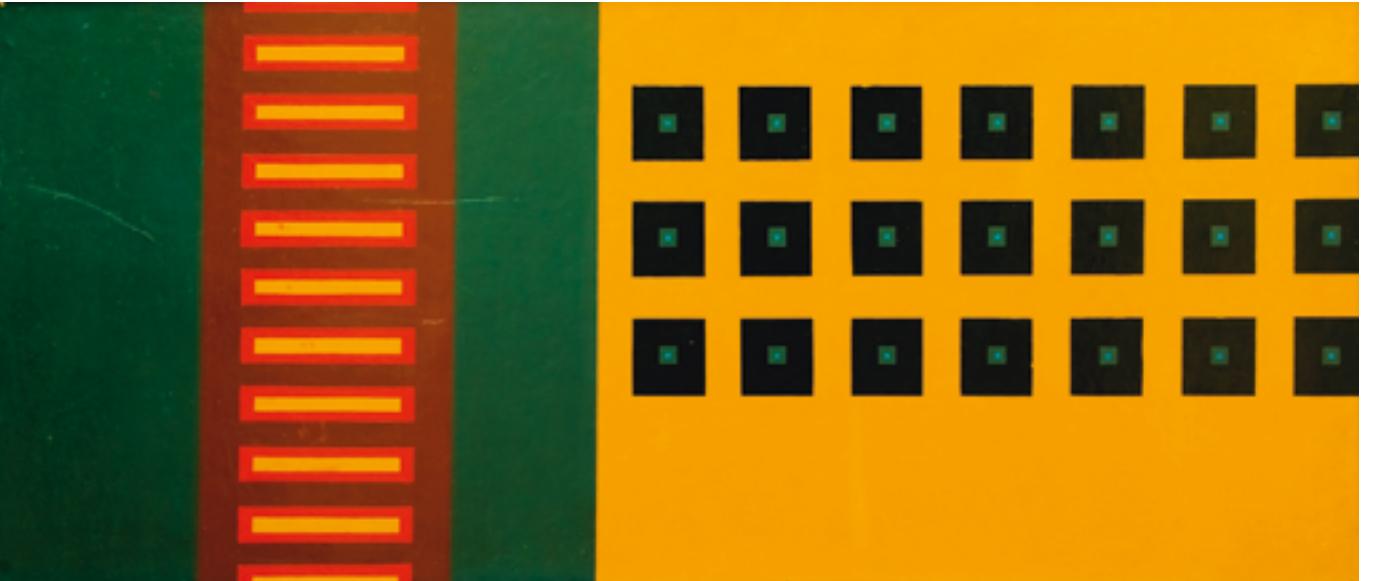
ЛЕВ ВОЛЬДЕМАРОВИЧ НУСБЕРГ

(Г.Р. 1937)

АБСТРАКЦИЯ: международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков
в авангарде!

СИСТЕМА ДВУХ СТРУКТУР 1961

ОРГАЛИТ, МАСЛО, НИТРОЭМАЛЬ
54 x 124,5 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
НОВОГО МУЗЕЯ АСЛАНА ЧЕХОЕВА



SYSTEM OF TWO STRUCTURES 1961

OIL ON FIBERBOARD, NITROENAMEL
54 x 124,5 cm
FROM THE COLLECTION
OF ASLAN CHEKHOEV NOVY MUSEUM

СИСТЕМОТ НА ДВЕ СТРУКТУРИ 1961

ЛЕСОНИТ, МАСЛО, НИТРОЕМАЛ
54 x 124,5 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА НОВИОТ МУЗЕЈ НА АСЛАН ЧЕХОЕВ

LEV VOLDEMAROVICH NUSBERG

(BORN 1937)

ЛЕВ ВОЛЬДЕМАРОВИЧ НУСБЕРГ

(РОДЕН ВО 1937)

КОМПОЗИЦИЯ (НА ФОНЕ МОРСКОЙ ВОЛНЫ) 1962

БУМАГА, СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА
21,5 x 21,5 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЕНИСА ХИМИЛЯННЕ

COMPOSITION (SET AGAINST THE SEA WAVE) 1962

PAPER, MIXED TECHNIQUE
21,5 x 21,5 cm
FROM THE COLLECTION
OF DENIS KHMILYAYNE

КОМПОЗИЦИЈА (НА ФОНОТ НА МОРСКИ БРАН) 1962

ХАРТИЈА, МЕШОВИТА ТЕХНИКА
21,5 x 21,5 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛЯННЕ



ЕВГЕНИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ МИХНОВ-ВОЙТЕНКО
(1932-1988)

ДВЕ КОМПОЗИЦИИ ИЗ СЕРИИ ТЮБИК
1957

БУМАГА, МАСЛО
60 x 42 см каждая
из коллекции
нового музея Аслана Чехоева



TWO COMPOSITIONS FROM THE TUBE SERIES
1957

OIL ON PAPER
60 x 42 cm EACH
FROM THE COLLECTION
OF ASLAN CHEKHOEV NOVY MUSEUM

ДВЕ КОМПОЗИЦИИ ОД СЕРИЈАТА ТУБА
1957

ХАРТИЈА, МАСЛО
60 x 42 см СЕКОЈА
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА НОВИОТ МУЗЕЈ НА АСЛАН ЧЕХОЕВ



EVGENY GRIGORYEVICH
МИХНОВ-ВОИТЕНКО
(1932-1988)

ПОСВЯЩЕНИЕ АРОНЗОНУ
1972

БУМАГА, СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА, ЭМАЛЬ
73 x 101 см
из коллекции
нового музея Аслана Чехоева

DEDICATION TO ARONSON
1972

PAPER, MIXED TECHNIQUE, ENAMEL
73 x 101 cm
FROM THE COLLECTION
OF ASLAN CHEKHOEV NOVY MUSEUM

ЕВГЕНИЈ ГРИГОРЈЕВИЧ
МИХНОВ-ВОЈТЕНКО
(1932-1988)

ПОСВЕТА НА АРОНЗОН
1972

ХАРТИЈА, МЕШОВИТА ТЕХНИКА, ЕМАЈЛ
73 x 101 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА НОВИОТ МУЗЕЈ НА АСЛАН ЧЕХОЕВ



НИКОЛАЙ
АНДРЕЕВИЧ
СИЛИС
(1928-2018)



NIKOLAI
ANDREEVICH
SILIS
(1928-2018)

ФОРМУЛА
1967

БРОНЗА
61 x 22 x 22 см
из коллекции
СЕРГЕЯ ПОПОВА

НИКОЛАЈ
АНДРЕЕВИЧ
СИЛИС
(1928-2018)



ФОРМУЛА
1967

БРОНЗА
61 x 22 x 22 см
од колекцијата
на Сергеј Попов

ЕВГЕНИЙ ЛЬВОВИЧ
РУХИН
(1943-1976)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1974

ХОЛСТ, МАСЛО,
АССАМБЛЯЖ
70 x 66 см
из колекцији
новог музеја
Аслана Чехоев

UNTITLED
1974

OIL ON CANVAS,
ASSEMBLAGE
70 x 66 CM
FROM THE COLLECTION
OF ASLAN CHEKHOEV
NOVY MUSEUM

БЕЗ НАСЛОВ
1974

ПЛАТНО, МАСЛО,
АСАМБЛАЖ
70 x 66 см
од колекцијата
на новиот музеј
на Аслан Чехоев

EVGENY LVOVICH
RUKHIN
(1943-1976)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1974

ХОЛСТ, МАСЛО,
АССАМБЛЯЖ
70 x 66 см
из колекцији
новог музеја
Аслана Чехоев



ЕВГЕНИЈ ЛВОВИЧ
РУХИН
(1943-1976)

ЛЕОНИД КОНСТАНТИНОВИЧ БОРИСОВ

(1943-2013)

ПОВОРОТ 1977

ОРГАЛИТ, ТЕМПЕРА, АССАМБЛЯЖ
44 x 52,5 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
НОВОГО МУЗЕЯ АСЛАНА ЧЕХОЕВА



TURN 1977

ТЕМПЕРА НА ФЕРБОРД, АСАМБЛЯЖ
44 x 52,5 см
ФРОМ THE COLLECTION
OF ASLAN CHEKHOEV NOVY MUSEUM

СВРТУВАЊЕ 1977

ЛЕСОНИТ, ТЕМПЕРА, АСАМБЛЯЖ
44 x 52,5 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА
НОВИОТ МУЗЕЈ НА АСЛАН ЧЕХОЕВ

LEONID KONSTANTINOVICH BORISOV

(1943-2013)

ШАРИКО 2000

ДЕРЕВО, АКРИЛ
26 x 20 x 12 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
АЛЕКСАНДРА И
АЛЕКСАНДРЫ
БОЛЬШАКОВЫХ

SHARIKO 2000

АCRYL ON WOOD
26 x 20 x 12 cm
FROM THE COLLECTION
OF ALEKSANDR
AND AKEKSANDRA
BOLSHAKOV

ШАРИКО 2000

ДРВО, АКРИЛ
26 x 20 x 12 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА АЛЕКСАНДРА
БОЛЬШАКОВА
И АЛЕКСАНДАР
БОЛЬШАКОВ

ЛЕОНИД КОНСТАНТИНОВИЧ БОРИСОВ

(1943-2013)



ЮРИЙ САВЕЛЬЕВИЧ ЗЛОТНИКОВ

(1930-2016)

ИЗ СЕРИИ ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОНСТРУКЦИЯ
1989-1998

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ, ГУАШЬ¹
61 x 86 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ СЕРГЕЯ ПОПОВА

FROM THE SPATIAL STRUCTURE SERIES
1989-1998

WATERCOLOUR AND GOUACHE ON PAPER
61 x 86 cm
FROM THE COLLECTION OF SERGEY POPOFF

ОД СЕРИЈАТА ПРОСТОРНА КОНСТРУКЦИЈА
1989-1998

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ, ГУАШЬ¹
61 x 86 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА СЕРГЕЈ ПОПОВ

YURI SAVELYEVICH
ZLOTNIKOV

(1930-2016)

АБСТРАКЦИЯ
1962-1986

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ, ГУАШЬ¹
62 x 86 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ СЕРГЕЯ ПОПОВА

ABSTRACTION
1962-1986

WATERCOLOUR AND GOUACHE ON PAPER
62 x 86 cm
FROM THE COLLECTION OF SERGEY POPOFF

ЈУРИЈ САВЕЉЕВИЧ
ЗЛОТНИКОВ

(1930-2016)

АПСТРАКЦИЈА
1962-1986

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ, ГУАШЬ¹
62 x 86 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА СЕРГЕЈ ПОПОВ



ЮРИЙ
САВЕЛЬЕВИЧ
ЗЛОТНИКОВ
(1930-2016)

ИЗ СЕРИИ СИГНАЛЬНАЯ СИСТЕМА
1957-1962

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ, ГУАШЬ
80 x 65 см КАЖДАЯ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ СЕРГЕЯ ПОПОВА



YURI
SAVELYEVICH
ZLOTNIKOV
(1930-2016)

FROM THE SIGNAL SYSTEM SERIES
1957-1962

WATERCOLOUR AND GOUACHE ON PAPER
80 x 65 cm EACH
FROM THE COLLECTION OF SERGEY POPOFF



ЈУРИЈ
САВЕЉЕВИЧ
ЗЛОТНИКОВ
(1930-2016)

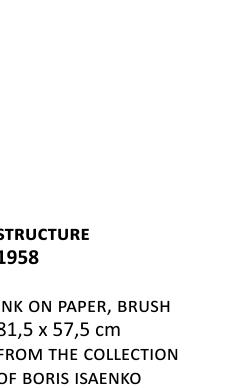
ОД СЕРИЈАТА СИГНАЛНИОТ СИСТЕМ
1957-1962

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ, ГУАШ
80 x 65 см СЕКОЈА
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА СЕРГЕЈ ПОПОВ

БОРИС
ЗАХАРОВИЧ
ТУРЕЦКИЙ
(1928-1997)

СТРУКТУРА
1958

БУМАГА, ТУШЬ, КИСТЬ
81,5 x 57,5 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
БОРИСА ИСАЕНКО



BORIS
ZAKHAROVICH
TURETSKY
(1928-1997)

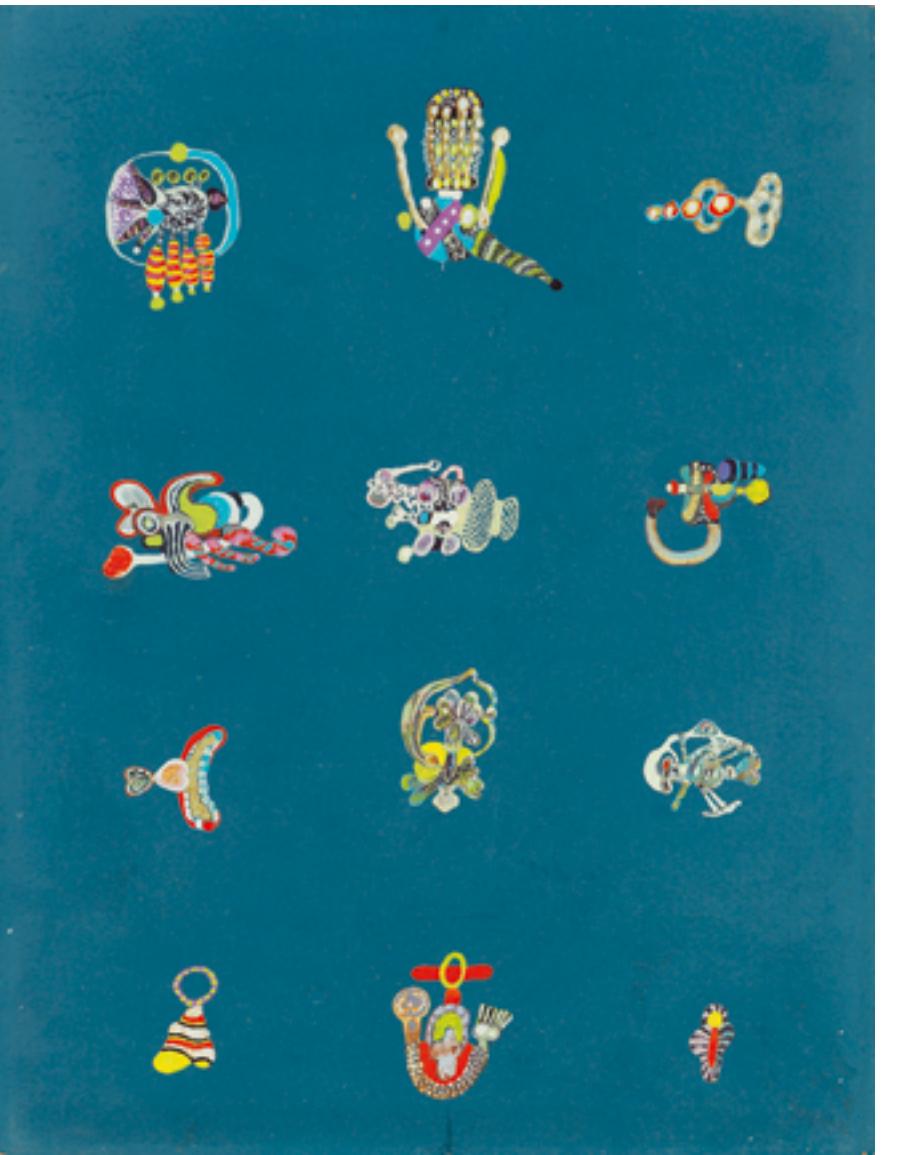
СТРУКТУРА
1958

БУМАГА, ТУШЬ, КИСТЬ
81,5 x 57,5 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
БОРИСА ИСАЕНКО



БОРИС
ЗАХАРОВИЧ
ТУРЕЦКИ
(1928-1997)

ЮРИЙ ИВАНОВИЧ ДЫШЛЕНКО
(1936-1995)



КОЛЛЕКЦИЯ
1983

КАРТОН, ГУАШЬ
40 x 30 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ
СЕРГЕЯ КУРЁХИНА

COLLECTION
1983

GOUACHE ON CARDBOARD
40 x 30 cm
FROM THE COLLECTION OF
SERGEY KURYOKHIN MUSEUM

КОЛЛЕКЦИЈАТА
1983

КАРТОН, ГУАШЬ
40 x 30 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА
МУЗЕЈОТ НА СЕРГЕЈ КУРЈОХИН

YURI IVANOVICH
DYSHLENKO
(1936-1995)

КОМПОЗИЦИЯ
1974

ХОЛСТ, МАСЛО
197 x 197 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
НОВОГО МУЗЕЯ
АСЛАНА ЧЕХОЕВА

COMPOSITION
1974

OIL ON CANVAS
197 x 197 cm
FROM THE
COLLECTION
OF ASLAN CHEKHOEV
NOVY MUSEUM

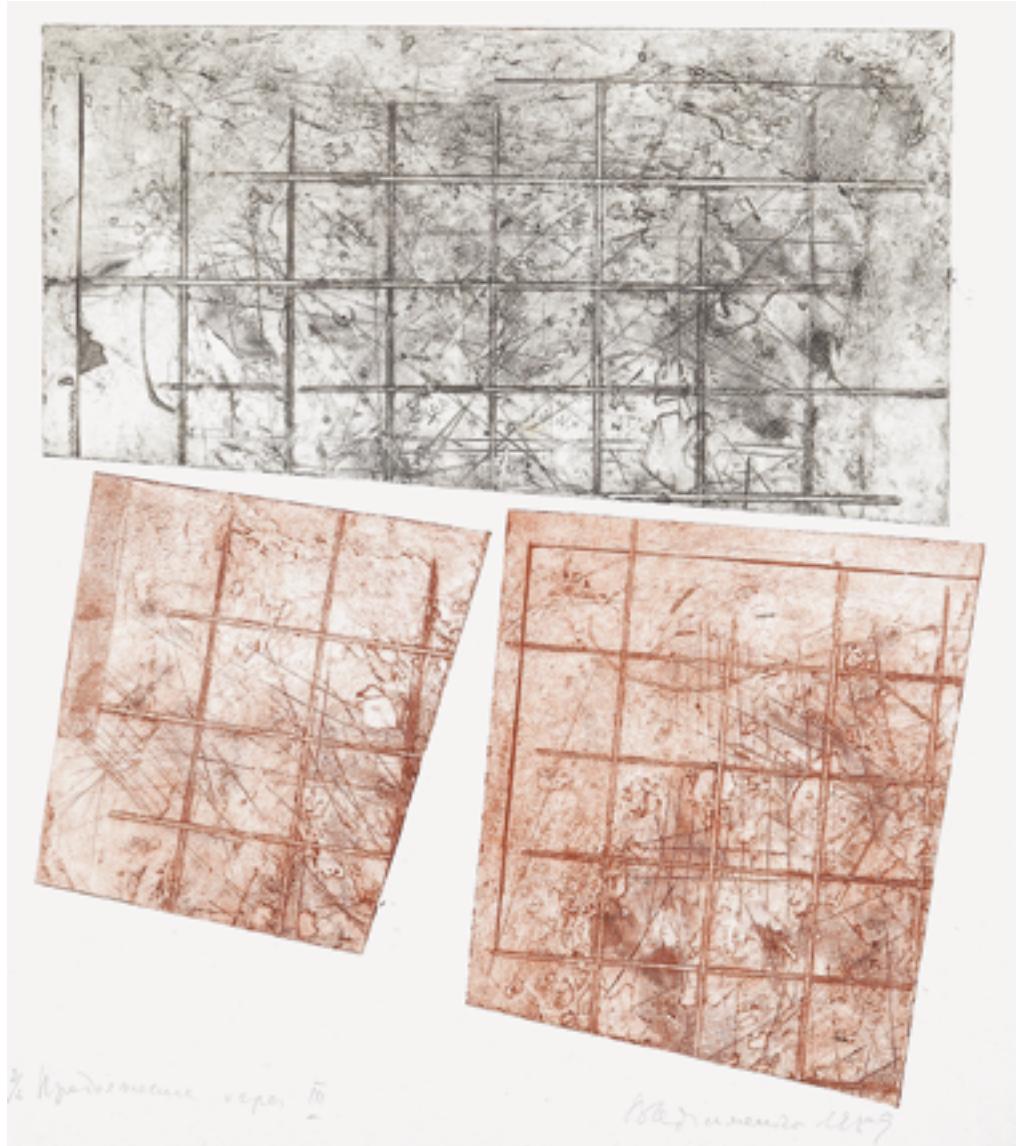
КОМПОЗИЦИЈА
1974

ПЛАТНО, МАСЛО
197 x 197 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА НОВИОТ МУЗЕЈ
АСЛАН ЧЕХОЕВ



ЈУРИЈ ИВАНОВИЧ
ДИШЛЕНКО
(1936-1995)

ВАЛЕНТИН
ИВАНОВИЧ
ГЕРАСИМЕНКО
(Г.Р. 1935)



VALENTIN
IVANOVICH
GERASIMENKO
(BORN 1935)

ВАЛЕНТИН
ИВАНОВИЧ
ГЕРАСИМЕНКО
(РОДЕН ВО 1935)

ПРОДОЛЖЕНИЕ
ИГРЫ III
1989

ОТПЕЧАТОК 2/2
45 x 40 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
АВТОРА

CONTINUATION OF
THE GAME III
1989

IMPRINT 2/2
45 x 40 cm
FROM THE AUTHOR'S
COLLECTION

ПРОДОЛЖУВАЊЕТО
НА ИГРАТА III
1989

ОТПЕЧАТОК 2/2
45 x 40 cm
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА АВТОР

ЛЕВ ЕВГЕНЬЕВИЧ
КРОПИВНИЦКИЙ
(1922-1994)

КОМПОЗИЦИЯ
1960-Е

ОРГАЛИТ, МАСЛО
64 x 50 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
НОВОГО МУЗЕЯ
АСЛАНА ЧЕХОЕВА

COMPOSITION
1960s

OIL ON FIBERBOARD
64 x 50 cm
FROM THE COLLECTION
OF ASLAN CHEKHOEV
NOVY MUSEUM

КОМПОЗИЦИЈА
1960-ТИТЕ

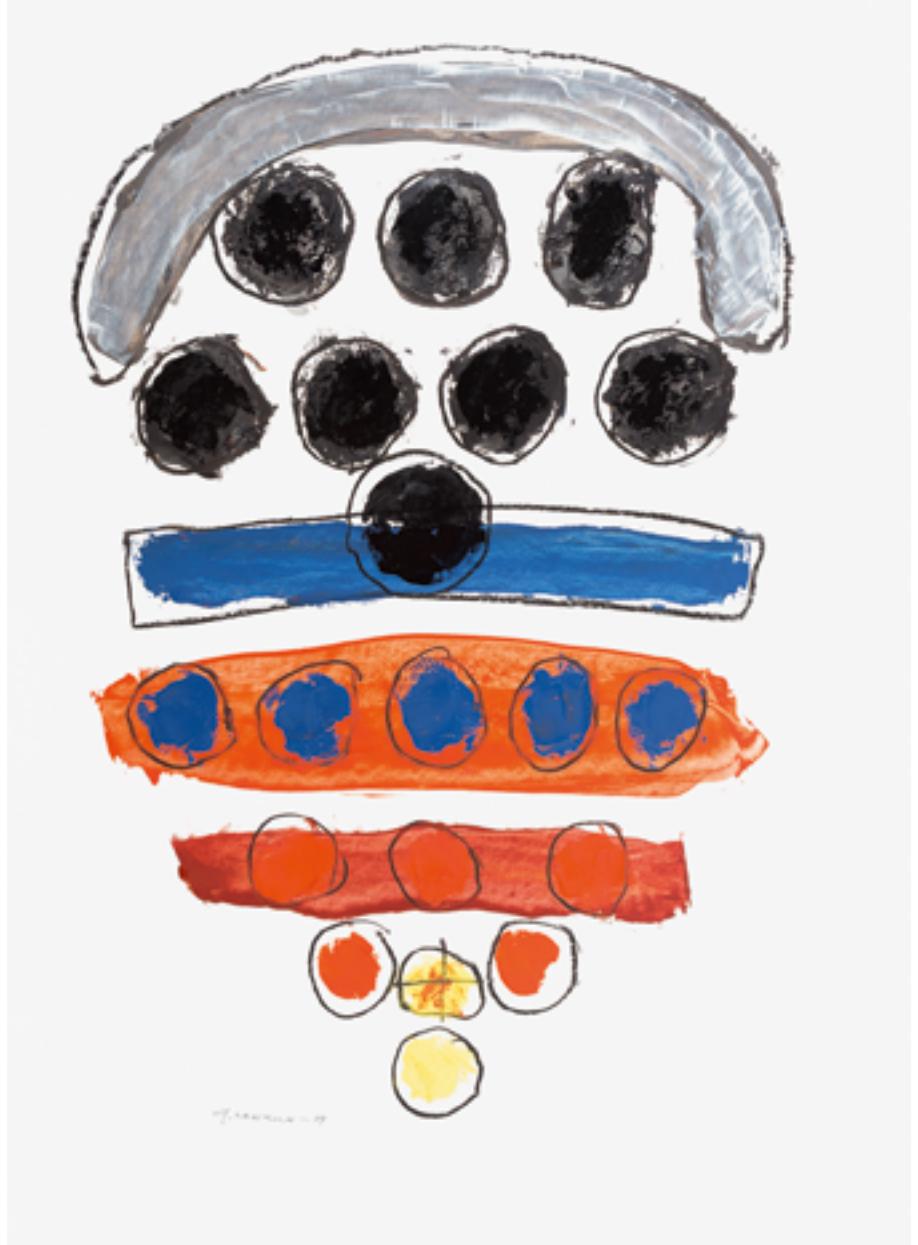
ЛЕСОНІТ, МАСЛО
64 x 50 cm
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА НОВИОТ МУЗЕЈ НА
АСЛАН ЧЕХОЕВ

LEV EVGENYEVICH
KROPIVNITSKY
(1922-1994)



ЛЕВ ЕВГЕНЬЕВИЧ
КРОПИВНИЦКИ
(1922-1994)

АЛЕКСАНДР ФЕДОРОВИЧ ПАНКИН
(Г.Р. 1938)



КОМПОЗИЦИЈА 1,1,2,3,5,8
ИЗ СЕРИИ ОТНОШЕНИЈА
2004

БУМАГА, МАСЛЯНИЙ
КАРАНДАШ
85 x 60 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
СЕРГЕЯ ПОПОВА

COMPOSITION 1,1,2,3,5,8
FROM THE *RELATIONS*
SERIES
2004

OIL PENCIL ON PAPER
85 x 60 cm
FROM THE COLLECTION
OF SERGEY POPOFF

КОМПОЗИЦИЈА 1,1,2,3,5,8
ОД СЕРИЈАТА ОДНОСИ
2004

ХАРТИЈА, МАСЛЕН МОЛИВ
85 x 60 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА СЕРГЕЈ ПОПОВ

ALEKSANDR FYODOROVICH
PANKIN
(BORN 1938)

КОМПОЗИЦИЈА
С КРАСНЫМ КВАДРАТОМ
1965

БУМАГА, МАСЛО
70 x 55 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
СЕРГЕЯ ПОПОВА

COMPOSITION
WITH RED SQUARE
1965

OIL ON PAPER
70 x 55 cm
FROM THE COLLECTION
OF SERGEY POPOFF

КОМПОЗИЦИЈА
СО ЦРВЕН КВАДРАТ
1965

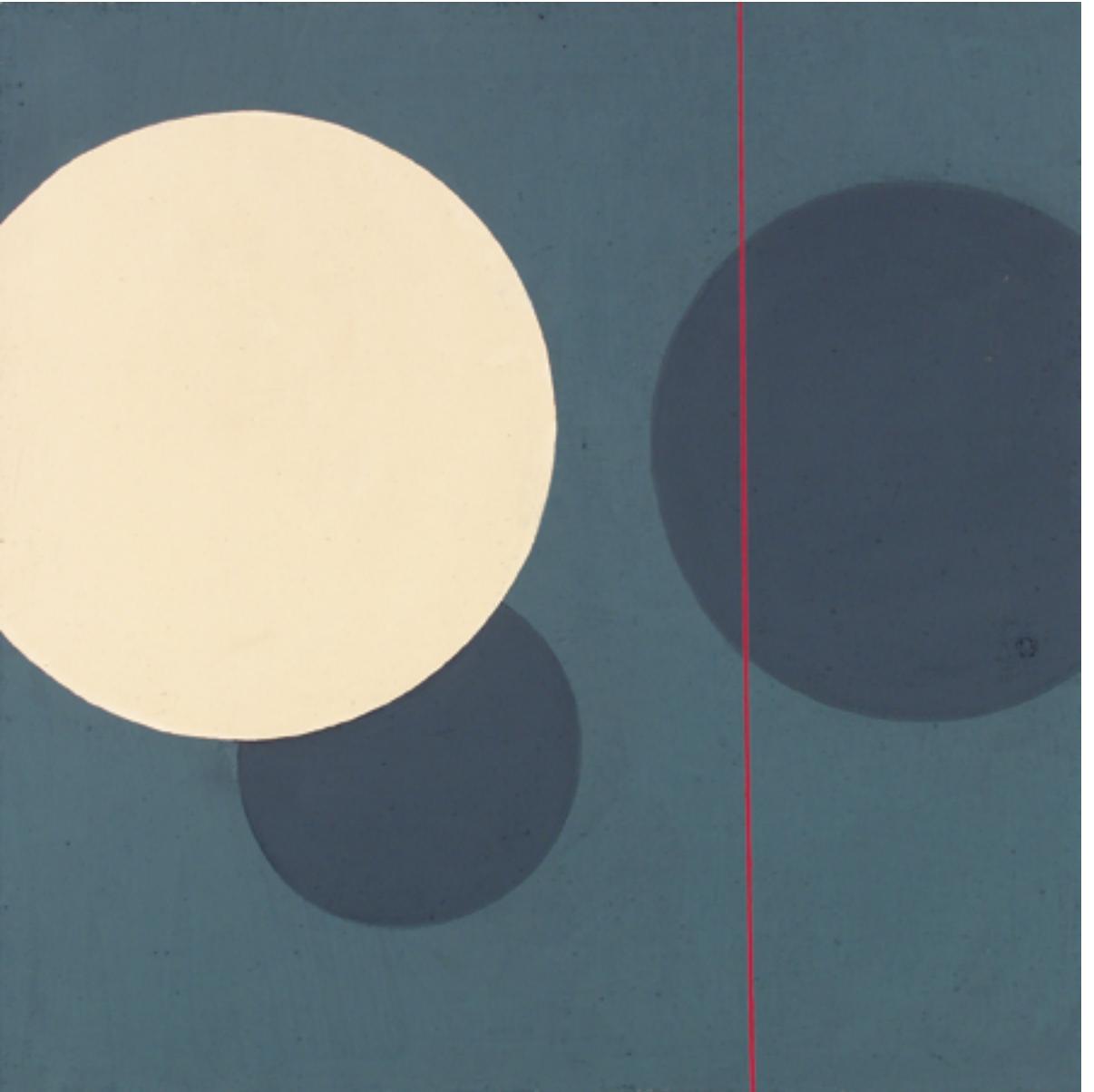
ХАРТИЈА, МАСЛО
70 x 55 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА СЕРГЕЈ ПОПОВ

АЛЕКСАНДАР ФЈОДОРОВИЧ
ПАНКИН
(РОДЕН ВО 1938)



РИММА ИОСИФОВНА ЗАНЕВСКАЯ-САПГИР

(Г.Р. 1930)



КОМПОЗИЦИЯ
1970

ХОЛСТ, МАСЛО
90 x 90 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
СЕРГЕЯ
АЛЕКСАНДРОВА

COMPOSITION
1970

OIL ON CANVAS
90 x 90 cm
FROM THE
COLLECTION
OF SERGEY
ALEXANDROV

КОМПОЗИЦИЈА
1970

ПЛАТНО, МАСЛО
90 x 90 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА СЕРГЕЈ
АЛЕКСАНДРОВ

RIMMA IOSIFOVNA
ZANEVSKAYA-SAPGIR

(BORN 1930)

Я, ИЛИ НИКТО НИЧЕГО НЕ ЗНАЕТ
1968

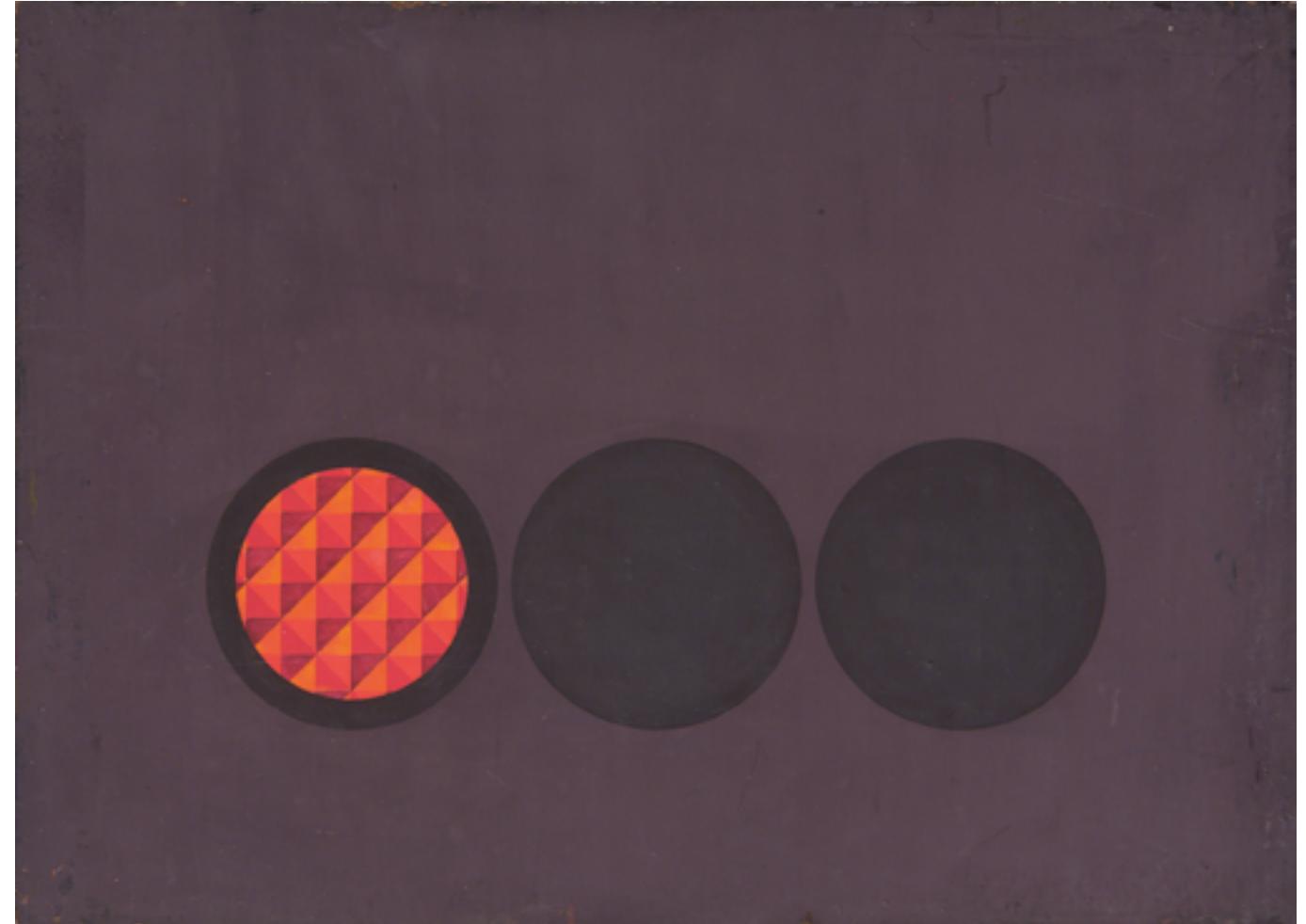
ФАНЕРА, СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА
52,5 x 73 см
ИЗ ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ

ME, OR NOBODY KNOWS NOTHING
1968

PLYWOOD, MIXED TECHNIQUE
52,5 x 73 cm
FROM THE PRIVATE COLLECTION

ЈАС, ИЛИ НИКОЈ НЕ ЗНАЕ НИШТО
1968

ФУРНИР, МЕШОВИТА ТЕХНИКА
52,5 x 73 см
ОД ПРИВАТНА КОЛЛЕКЦИЈА



ВЛАДИМИР БОРИСОВИЧ ЯНКИЛЕВСКИЙ
(1938-2018)

VLADIMIR BORISOVICH
YANKILEVSKY
(1938-2018)

ВЛАДИМИР БОРИСОВИЧ
ЈАНКИЛЕВСКИ
(1938-2018)

АБСТРАКЦИЯ, международная выставка абстрактного и
беспредметного искусства XX и XXI веков
в авангарде!

КОМПОЗИЦИЯ
1965

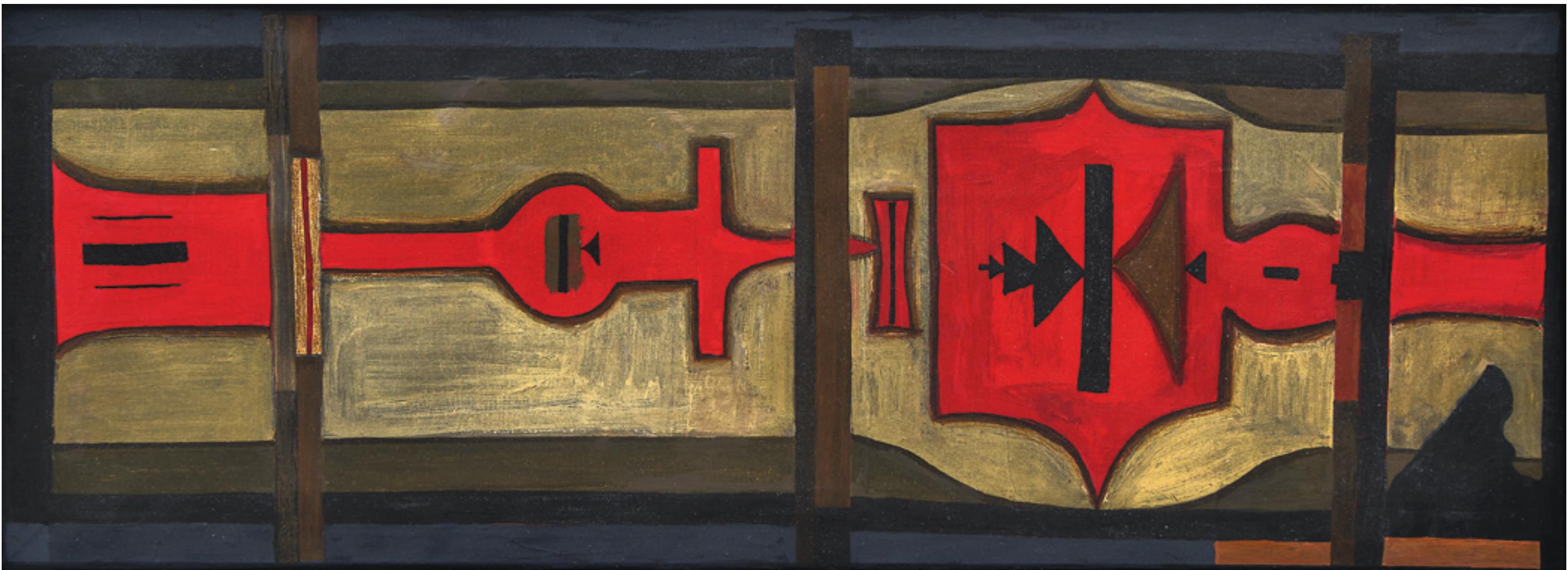
ХОЛСТ, МАСЛО
20,5 x 57 см
ИЗ ЧАСТНОЙ
КОЛЛЕКЦИИ

COMPOSITION
1965

OIL ON CANVAS
20,5 x 57 cm
FROM THE PRIVATE
COLLECTION

КОМПОЗИЦИЯ
1965

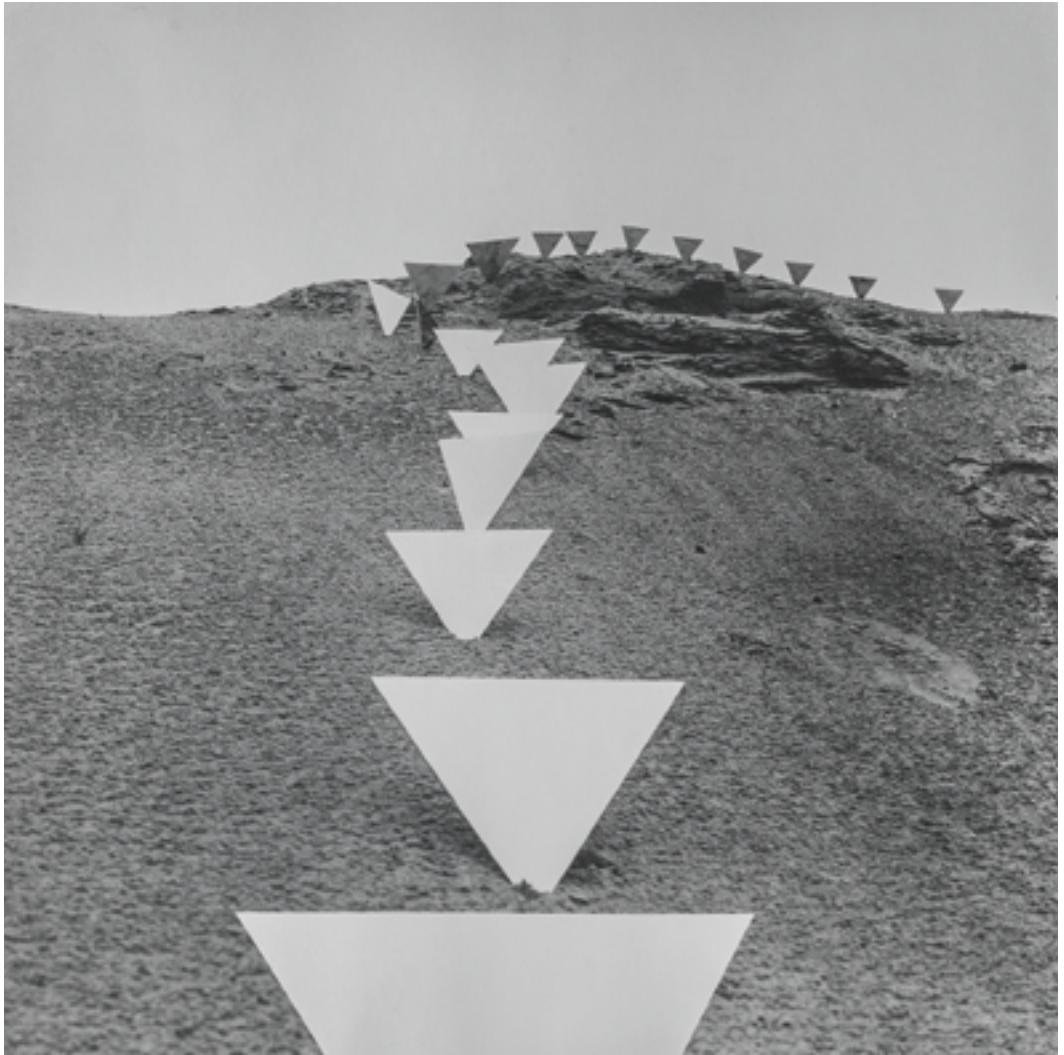
ПЛАТНО, МАСЛО
20,5 x 57 см
ОД ПРИВАТНА
КОЛЛЕКЦІЯ



ФРАНЦИСКО ИНФАНТЕ-АРАНА

(Г.Р. 1943)

АБСТРАКЦИЯ международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков
в авангарде!



АРТЕФАКТЫ ИЗ СЕРИИ
ШЕСТЬИЕ
1977

ФОТОГРАФИЯ
17 x 17 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЕНИСА ХИМИЛЯЙНЕ

ARTEFACTS FROM
THE *PROCESSION* SERIES
1977

PHOTO
17 x 17 cm
FROM THE COLLECTION
OF DENIS KHMILYAYNE

АРТЕФАКТИ ОД СЕРИЈАТА
ПРОЦЕСИЈА
1977

ФОТОГРАФИЈА
17 x 17 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛЈАЈНЕ

FRANCISCO INFANTE-ARANA

(BORN 1943)

ФРАНЦИСКО ИНФАНТЕ-АРАНА

(РОДЕН ВО 1943)

АРТЕФАКТЫ ИЗ СЕРИИ
СУПРЕМАТИЧЕСКИЕ ИГРЫ
1968

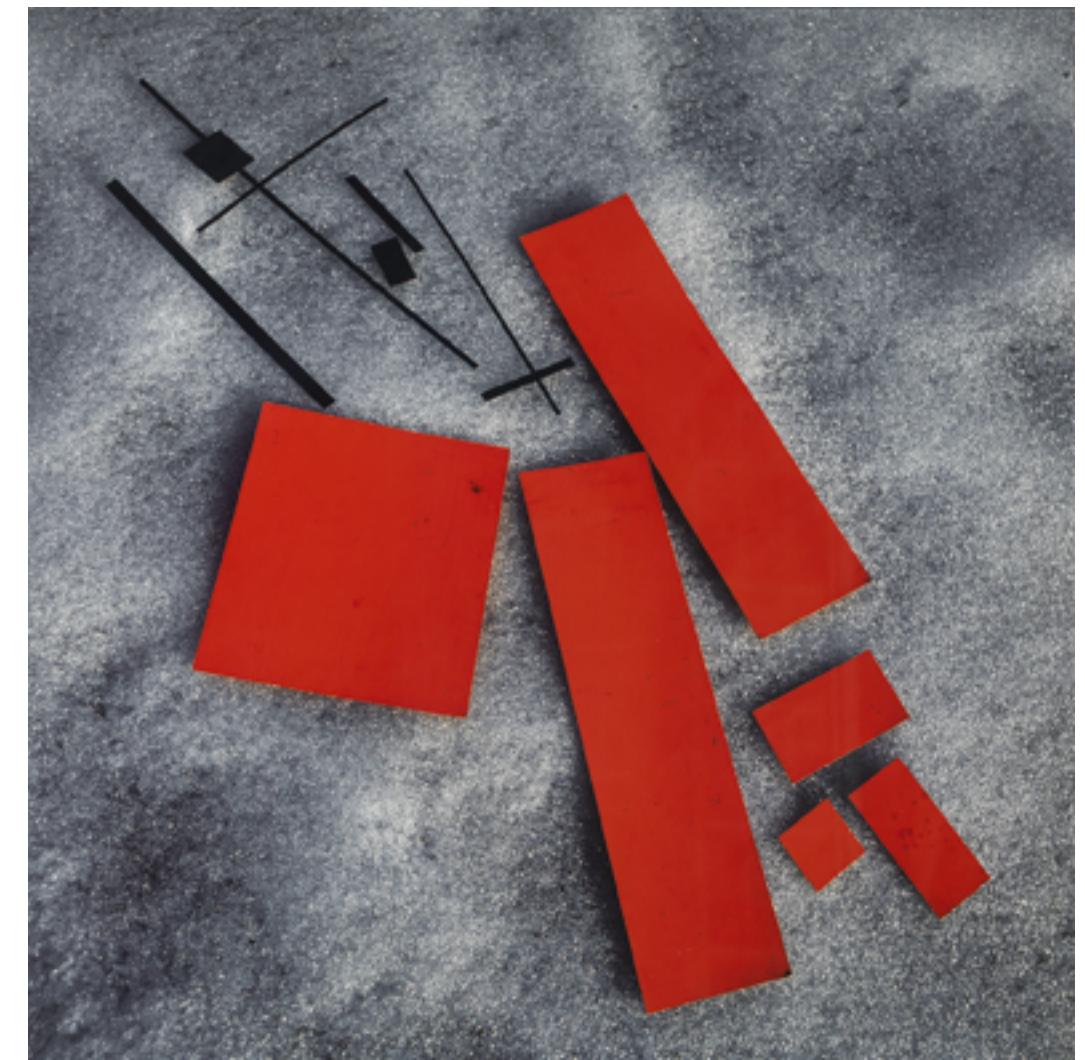
ФОТОГРАФИЯ, ТИРАЖ 2/5
50 x 50 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЕНИСА ХИМИЛЯЙНЕ

ARTEFACTS FROM
THE *SUPREMATIST GAMES* SERIES
1968

PHOTO, PRINT 2/5
50 x 50 cm
FROM THE COLLECTION
OF DENIS KHMILYAYNE

АРТЕФАКТИ ОД СЕРИЈАТА
СУПРЕМАТСКИ ИГРИ
1968

ФОТОГРАФИЈА, ТИРАЖ 2/5
50 x 50 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛЈАЈНЕ



ЗАЛ IV

САМАРИН-ТИЛЬ В. П.	ПАЧОНА М.
МАРАН О.	МОЛОЧНИКОВ М. В.
ЛЕВИКОВА Б. А.	КИСЕЛЁВ П. С.
КОШЕЛОХОВ Б. Н.	БУГАЕВ (АФРИКА) С. А.
КОЖИН А. Ф.	ПЕТРОВ П. А.
ГОВОРКОВ И. В.	ТАТАРИНЦЕВА О. А.
ТУЗОВ В. П.	БАРТЕНЕВ А. Д.
СЕРГЕЕВ С. А.	БАДАЛОВ Б.
ГОБАНОВ Ю. И.	ТОБРЕЛУТС О. В.
ЗАГОРОВ В. И.	АННИНА И. М.
АЛЬБЕРТ Ю. Ф.	СВИЩЁВ М. В.
ТЕРЕБЕНИН А. Г.	СЯЙЛЕВ А. Ф.
МОЛЧАНОВ Г. В.	КУЛЬКОВ В. С.
ДВИНЯНИНОВ А. Ю.	ДМИТРИЕВА М. С.
БЕЛОВА Л. Н.	БОБКОВА Е.
ГУБАНОВА Е. В.	ЛЯХ Н. Ю.
АЛИМПИЕВ В. Г.	ПЕТУНИН А. В.

ВАЛЕНТИН
ПРОХОРОВИЧ
САМАРИН-ТИЛЬ
(Г.Р. 1928)

VALENTIN
PROKHOROVICH
SAMARIN-TIL'
(BORN 1928)

ВАЛЕНТИН
ПРОХОРОВИЧ
САМАРИН-ТИЛЬ
(РОДЕН ВО 1928)

МЕТАПОРТРЕТ 19
1999

ФОТО, ПЕЧАТЬ
БРОМ-СЕРЕБРЯНОЙ ЭМУЛЬСИЕЙ
38 x 24,5 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ
СЕРГЕЯ КУРЁХИНА

METAPORTRAIT 19
1999

PHOTO, PRINT WITH
SILVER-BROMIDE EMULSION
38 x 24,5 cm
FROM THE COLLECTION
OF SERGEY KURYOKHIN MUSEUM

МЕТАПОРТРЕТ 19
1999

ФОТО, ПЕЧАТ СО ЕМУЛЗИЈА
ОД СРЕБРЕН БРОМИД
38 x 24,5 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА
МУЗЕЈОТ НА СЕРГЕЈ КУРЈОХИН



ОЛАВ МАРАН

(Г.Р. 1933)



АБСТРАКЦИЯ международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков
в авангарде!

OLAV MARAN

(BORN 1933)

MNEEMESTUS
2017

БУМАГА, ГУАШЬ,
ТЕМПЕРА
40 x 33 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
МСТИСЛАВА
АФАНАСЬЕВА

MNEEMESTUS
2017

GOUACHE AND
TEMPERA ON PAPER
40 x 33 cm
FROM THE
COLLECTION
OF MSTISLAV
AFANASYEV

MNEEMESTUS
2017

ГУАШь, ТЕМПЕРА,
ХАРТИЯ
40 x 33 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈА
НА МСТИСЛАВ
АФАНАСИЈЕВ

ОЛАВ МАРАН

(РОДЕН ВО 1933)

OLVAEL
1965

БУМАГА, ГУАШЬ, ТЕМПЕРА
40 x 50 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МСТИСЛАВА АФАНАСЬЕВА

OLVAEL
1965

GOUACHE AND TEMPERA ON PAPER
40 x 50 cm
FROM THE COLLECTION OF MSTISLAV AFANASYEV

OLVAEL
1965

ТЕМПЕРА, ХАРТИЈА
40 x 50 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈА НА МСТИСЛАВ АФАНАСИЈЕВ



БЕЛЛА
АЛЕКСАНДРОВНА
ЛЕВИКОВА
(Г.Р. 1939)



BELLA
ALEKSANDROVNA
LEVIKOVA
(BORN 1939)

БЕЛЛА
АЛЕКСАНДРОВНА
ЛЕВИКОВА
(РОДЕН ВО 1939)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ №2
1977

ХОЛСТ, МАСЛО
140 x 140 см
из коллекции
НОВОГО МУЗЕЯ
АСЛАНА ЧЕХОЕВА

RECIPROCITY №2
1977

OIL ON CANVAS
140 x 140 cm
FROM THE COLLECTION
OF ASLAN CHEKHOEV
NOVY MUSEUM

ЗАЕДНИЧКО
ДЕЈСТВУВАЊЕ №2
1977

ПЛАТНО, МАСЛО
140 x 140 см
од колекцијата
на новиот музеј
на Аслан Чехоев

БОРИС (БОБ)
НИКОЛАЕВИЧ
КОШЕЛОХОВ
(Г.Р. 1942)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
2011

КАРТОН,
ШЕРСТЯНАЯ ТКАНЬ,
МАСЛО
70 x 70 см
из коллекции
ИГОРЯ СУХАНОВА

UNTITLED
2011

OIL ON CARDBOARD,
WOOL
70 x 70 cm
FROM THE COLLECTION
OF IGOR SUKHANOV

БЕЗ НАСЛОВ
2011

КАРТОН, ВОЛНЕНА
ТКАЕНИНА, МАСЛО
70 x 70 см
од коллекцијата на
Игор Суханов

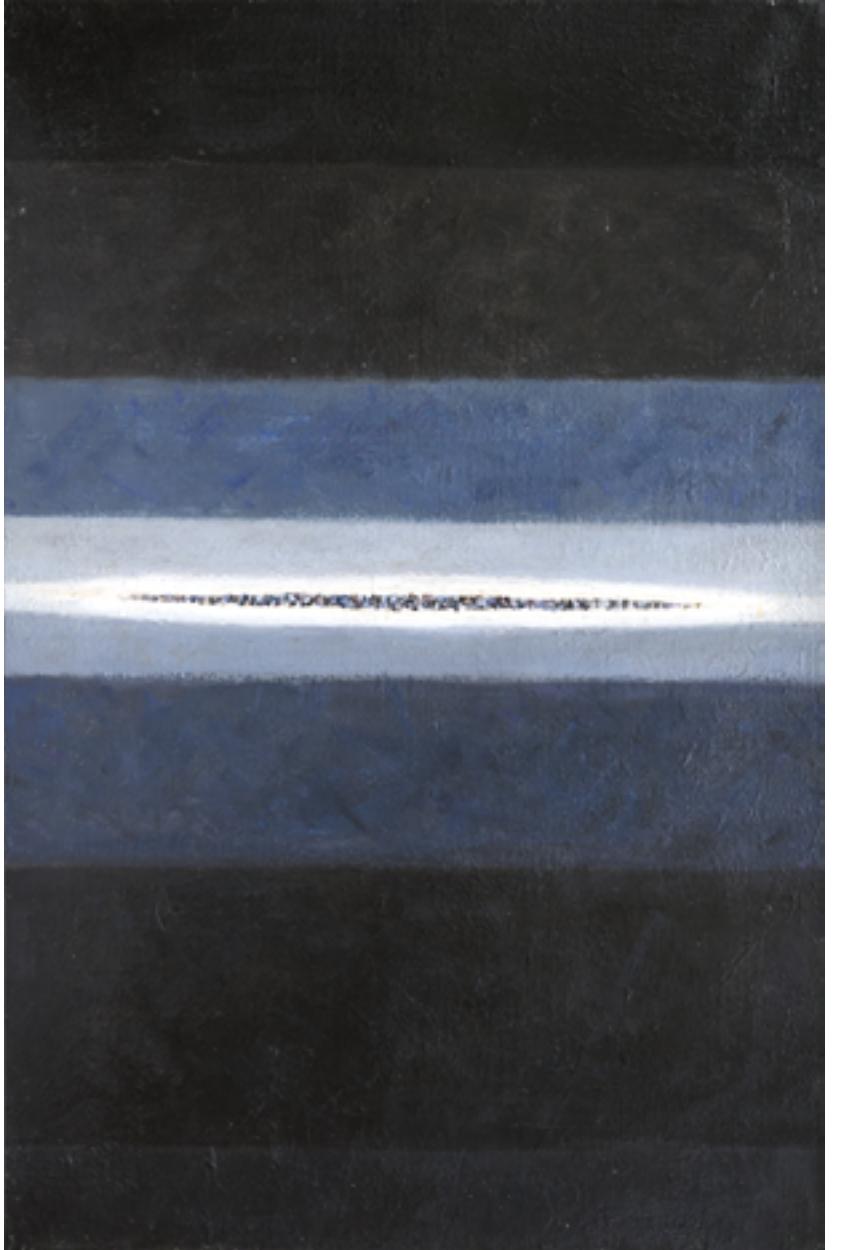
БОРИС (БОБ)
НИКОЛАЕВИЧ
КОШЕЛОХОВ
(РОДЕН ВО 1942)



АЛЕКСАНДР ФЕОДОСЬЕВИЧ КОЖИН

(Г.Р. 1949)

108



ДЕЛЕНИЕ
1976 – 77

ХОЛСТ, МАСЛО, АССАМБЛЯЖ
100 x 65 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ТАТЬЯНЫ
И АНДРЕЯ ПЕНЬКОВЫХ

ALEKSANDR FEODOSYEVICH KOZHIN

(BORN 1949)

DIVISION
1976 – 77

OIL ON CANVAS, ASSEMBLAGE
100 x 65 cm
FROM THE COLLECTION
OF TATIANA AND ANDREY
PEN'KOV

КОМПОЗИЦИЯ
1983

ХОЛСТ, МАСЛО
49,5 x 70 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ТАТЬЯНЫ
И АНДРЕЯ ПЕНЬКОВЫХ

COMPOSITION
1983

OIL ON CANVAS
49,5 x 70 cm
FROM THE COLLECTION OF
TATIANA AND ANDREY PEN'KOV

КОМПОЗИЦИЈА
1983

ПЛАТНО, МАСЛО
49,5 x 70 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА ТАТЈАНА
ПЕНЬКОВА И АНДРЕЈ ПЕНЬКОВ



РАЗДЕЛУВАЊЕ
1976-77

ПЛАТНО, МАСЛО, АСАМБЛАЖ
100 x 65 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА
ТАТЈАНА ПЕНЬКОВА
И АНДРЕЈ ПЕНЬКОВ

109

ИВАН ВЛАДИСЛАВОВИЧ
ГОВОРКОВ

(Г.Р. 1949)

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ПРИЗНАК
ФЕНОМЕНАЛЬНОГО МИРА
2019

ХОЛСТ, МАСЛО
130 x 180 см
из коллекции
автора

IVAN VLADISLAVOVICH
GOVORKOV

(BORN 1949)

UNIVERSAL MARK OF THE
PHENOMENAL WORLD
2019

OIL ON CANVAS
130 x 180 cm
FROM THE AUTHOR'S
COLLECTION

ИВАН ВЛАДИСЛАВОВИЧ
ГОВОРКОВ

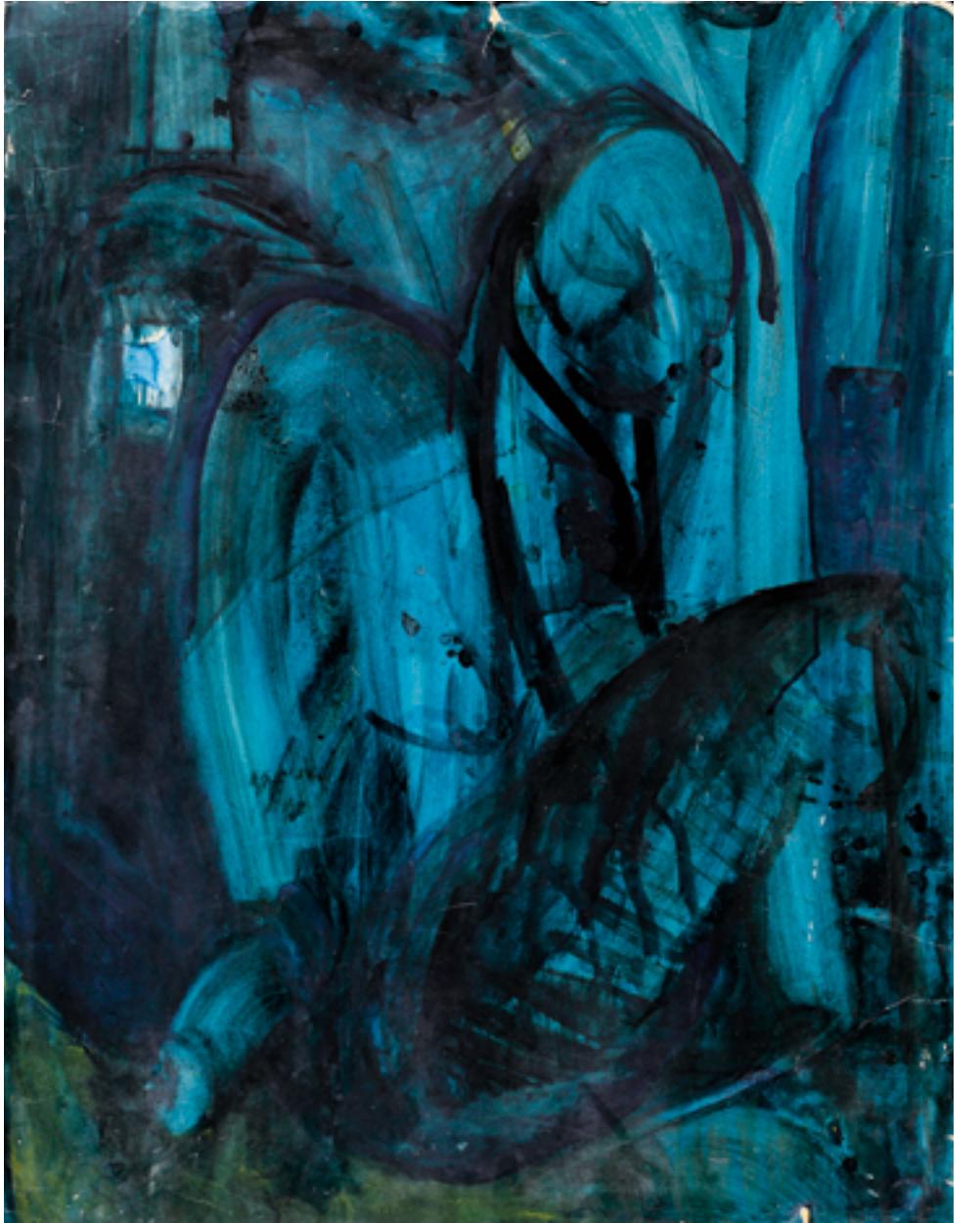
(РОДЕН ВО 1949)

УНИВЕРСАЛНИОТ БЕЛЕГ
НА ФЕНОМЕНАЛНИОТ СВЕТ
2019

ПЛАТНО, МАСЛО
130 x 180 cm
од колекцијата на
авторот



ВИКТОР
ПЕТРОВИЧ
ТУЗОВ
(1954-1995)



VICTOR
PETROVICH
TUZOV
(1954-1995)

ВИКТОР
ПЕТРОВИЧ
ТУЗОВ
(1954-1995)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
1992

КАРТОН, ГУАШЬ
90 x 70 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
МУЗЕЯ СЕРГЕЯ КУРЁХИНА

СЕРГЕЙ
АЛЕКСАНДРОВИЧ
СЕРГЕЕВ
(Г. Р. 1953)

ПУТИ
2009

МЕТАЛЛ, ОФОРТНАЯ КРАСКА
110 x 140 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

SERGEY
ALEKSANDROVICH
SERGEEV
(BORN 1953)

TRACKS
2009

ETCHING PAINT ON METAL
110 x 140 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION

СЕРГЕЈ
АЛЕКСАНДРОВИЧ
СЕРГЕЕВ
(РОДЕН ВО 1953)

ПАТИ
2009

МЕТАЛ, ОФОРТНА БОЈА
110 x 140 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА АВТОРОТ



ЮРИЙ ИВАНОВИЧ
ГОБАНОВ

(1941-2016)

YURI IVANOVICH
GOBANOV

(1941-2016)

ЈУРИЈ ИВАНОВИЧ
ГОБАНОВ

(1941-2016)

ОТРАЖЕНИЕ
1991

ХОЛСТ, МАСЛО
85 x 95 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ТАТЬЯНЫ И АНДРЕЯ ПЕНЬКОВЫХ

REFLECTION
1991

OIL ON CANVAS
85 x 95 cm
FROM THE COLLECTION OF TATIANA
AND ANDREY PEN'KOV

РЕФЛЕКСИЈА
1991

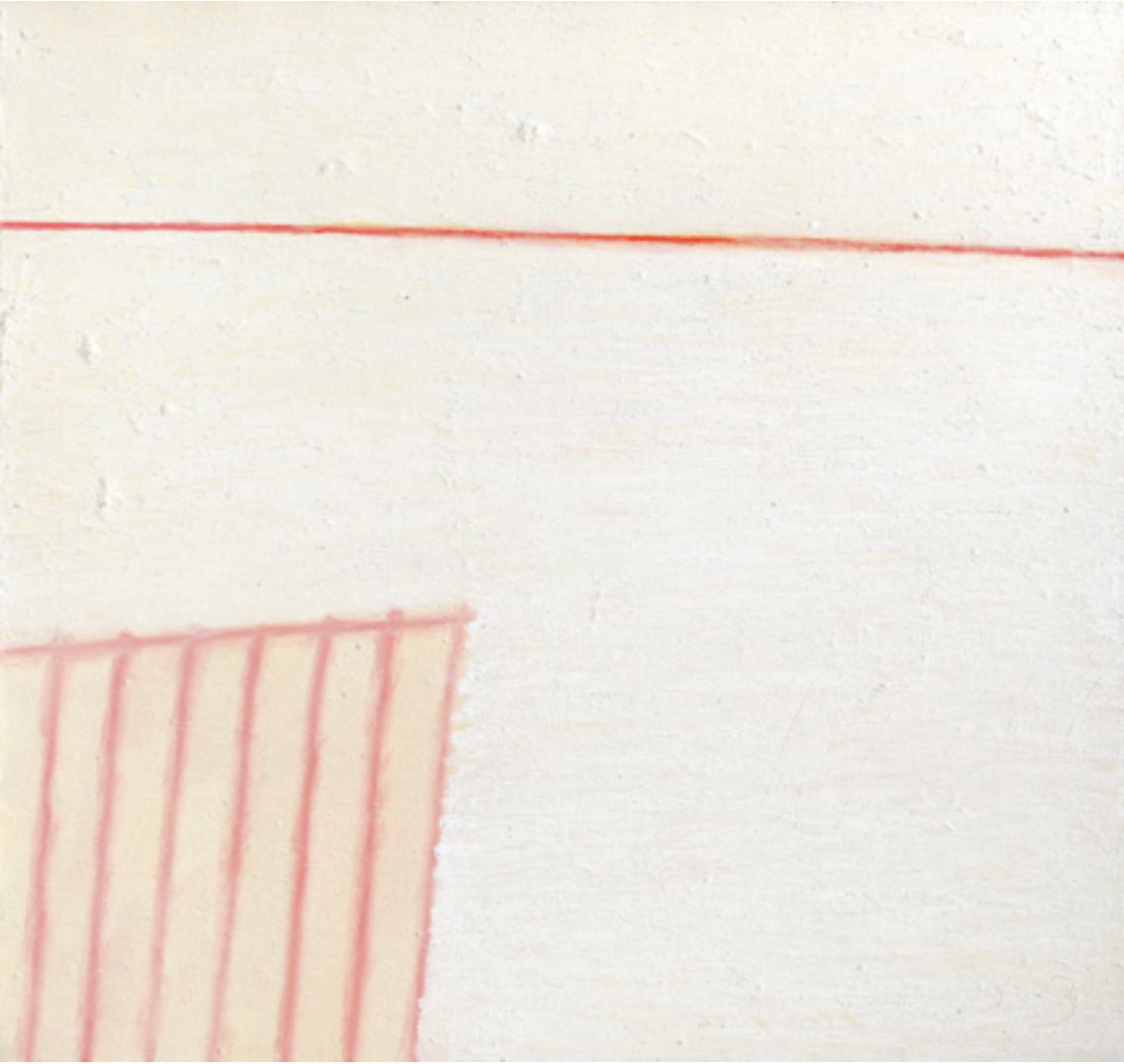
ПЛАТНО, МАСЛО
85 x 95 cm
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА ТАТЈАНА
ПЕНЬКОВА И АНДРЕЈ ПЕНЬКОВ



ВЛАДИМИР ИГОРЕВИЧ ЗАГОРОВ

(Г.Р. 1951)

АБСТРАКЦИЯ международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков
в авангарде!



КРАСНАЯ
ПОЛОСА
1993

ХОЛСТ, МАСЛО
70 x 75 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
АВТОРА

RED STRIPE
1993

ОIL ON CANVAS
70 x 75 cm
FROM THE
AUTHOR'S
COLLECTION

ЦРВЕНА ЛЕНТА
1993

ПЛАТНО, МАСЛО
70 x 75 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈА
НА АВТОРОТ

VLADIMIR IGOREVICH
ZAGOROV

(BORN 1951)

ПОСТЕПЕННОЕ СБЛИЖЕНИЕ
1991

ХОЛСТ, МАСЛО
57 x 75 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

STEADY CONTINGENCE
1991

OIL ON CANVAS
57 x 75 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION

ПОСТЕПЕНО ЗБЛИЖУВАЊЕ
1991

ПЛАТНО, МАСЛО
57 x 75 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈА НА АВТОРОТ



ЮРИЙ
ФЕЛИКОВИЧ
АЛЬБЕРТ
(Г.Р. 1959)



YURI
FELIKSOVICH
ALBERT
(BORN 1959)

ЮРИЙ
ФЕЛИКОВИЧ
АЛЬБЕРТ
(РОДЕН ВО 1959)

ЦИФРЫ В ТЕМНОТЕ
ВОСЕМЬ (СВЕРХУ)
НОЛЬ (СНИЗУ)
1997

ХОЛСТ, МАСЛО
18 x 24 см КАЖДАЯ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЕНИСА ХИМИЛЯНЕ

DIGITS IN THE DARK
EIGHT (ABOVE)
ZERO (BELOW)
1997

ПЛАТНО, МАСЛО
18 x 24 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛЈАНЕ

ЦИФРИ ВО ТЕМНИНА
ОСУМ (одозгора)
НУЛА (одоздола)
1997

ПЛАТНО, МАСЛО
18 x 24 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛЈАНЕ

АЛЕКСАНДР
ГЕОРГИЕВИЧ
ТЕРЕБЕНИН
(Г.Р. 1959)

КРАСНАЯ ЛИНИЯ
2016

БУМАГА, ЦИФРОВАЯ ПЕЧАТЬ
70 x 100 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

ALEKSANDR
GEORGIEVICH
TEREBENIN
(BORN 1959)

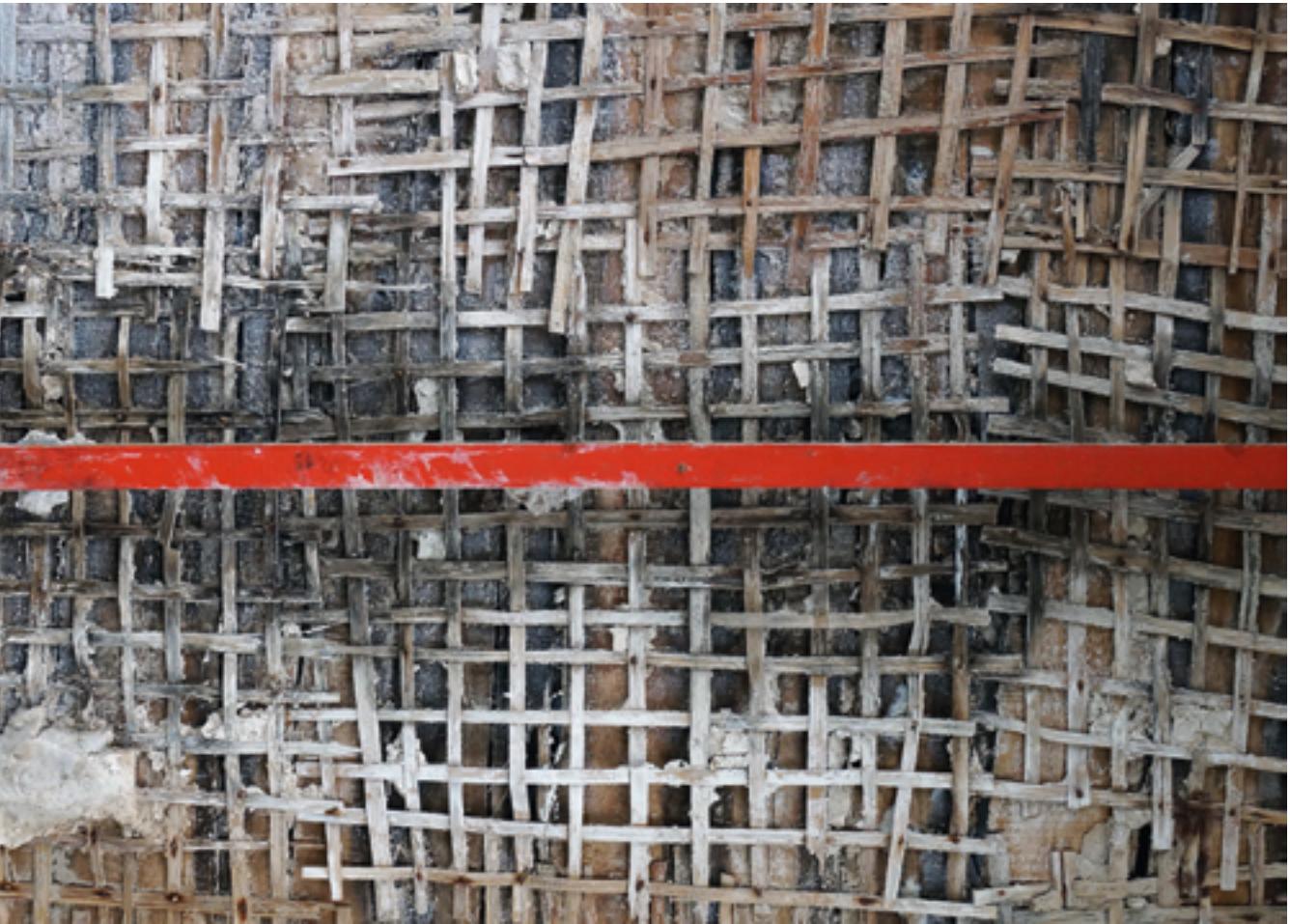
RED LINE
2016

DIGITAL PRINT ON PAPER
70 x 100 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION

АЛЕКСАНДАР
ГЕОРГИЕВИЧ
ТЕРЕБЕНИН
(РОДЕН ВО 1959)

ЦРВЕНА ЛЕНТА
2016

ХАРТИЈА, ЕЛЕКТРОНСКИ ПЕЧАТ
60 x 40 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА АВТОРОТ



ГРИГОРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ МОЛЧАНОВ
(Г.Р. 1955)

БЕЛОЕ-3 ИЗ ЦИКЛА
ТОПОГРАФИЯ БЕЛОГО
2010

ХОЛСТ, МАСЛО, ТЕМПЕРА
61 x 85 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА



WHITE-3 FROM
TOPOGRAPHY OF WHITE CYCLE
2010

OIL ON CANVAS, TEMPERA
61 x 85 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION

БЕЛОТО-3 ОД ЦИКЛУСОТ
ТОПОГРАФИЈАТА НА БЕЛОТО
2010

ПЛАТНО, МАСЛО, ТЕМПЕРА
61 x 85 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА АВТОРОТ

GRIGORY VLADIMIROVICH
MOLCHANOV
(BORN 1955)

ЗИМНИЕ
МЕТАМОРФОЗЫ.
БЛИЖЕ К ВЕСНЕ
1918 ГОДА
2018

ХОЛСТ, МАСЛО,
АКРИЛ, ГРАФИТ,
ГРАФИТИННЫЙ
КАРАНДАШ, ПЕСОК
99 x 91 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
АВТОРА

WINTER
METAMORPHOSSES.
CLOSER TO THE
SPRING OF 1918
2018

OIL ON CANVAS, ACRYL,
GRAPHITE, GRAPHITE
PENCIL, SAND
99 x 91 cm
FROM THE AUTHOR'S
COLLECTION

ЗИМСКИТЕ
МЕТАМОРФОЗИ.
ПОБЛИСКУ ДО
ПРОЛЕТТА 1918
2018

ПЛАТНО, МАСЛО,
АКРИЛ, ГРАФИТ,
ГРАФИТЕН МОЛИВ,
ПЕСОК
99 x 91 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА АВТОРОТ

ГРИГОРИЈ ВЛАДИМИРОВИЧ
МОЛЧАНОВ
(РОДЕН ВО 1955)



ГРИГОРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ МОЛЧАНОВ
(Г.Р. 1955)

АБСТРАКЦИЯ международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков
в авангарде!

БЕЛЫЕ ТЕНИ
2017

ДЕРЕВО,
ТЕМПЕРА
25 x 28 x 15,5 cm /
31 x 14 x 23 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
АВТОРА



WHITE SHADOWS
2017

WOOD,
TEMPERA
25 x 28 x 15,5 cm /
31 x 14 x 23 cm
FROM THE AUTHOR'S
COLLECTION

БЕЛИ СЕНКИ
2017

ДРВО,
ТЕМПЕРА
25 x 28 x 15,5 cm /
31 x 14 x 23 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА
АВТОРОТ

GRIGORY VLADIMIROVICH
MOLCHANOV
(BORN 1955)

КОКОН
2009

КАМЕНЬ, МЕТАЛЛ, СВАРКА
56 x 22 x 21 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

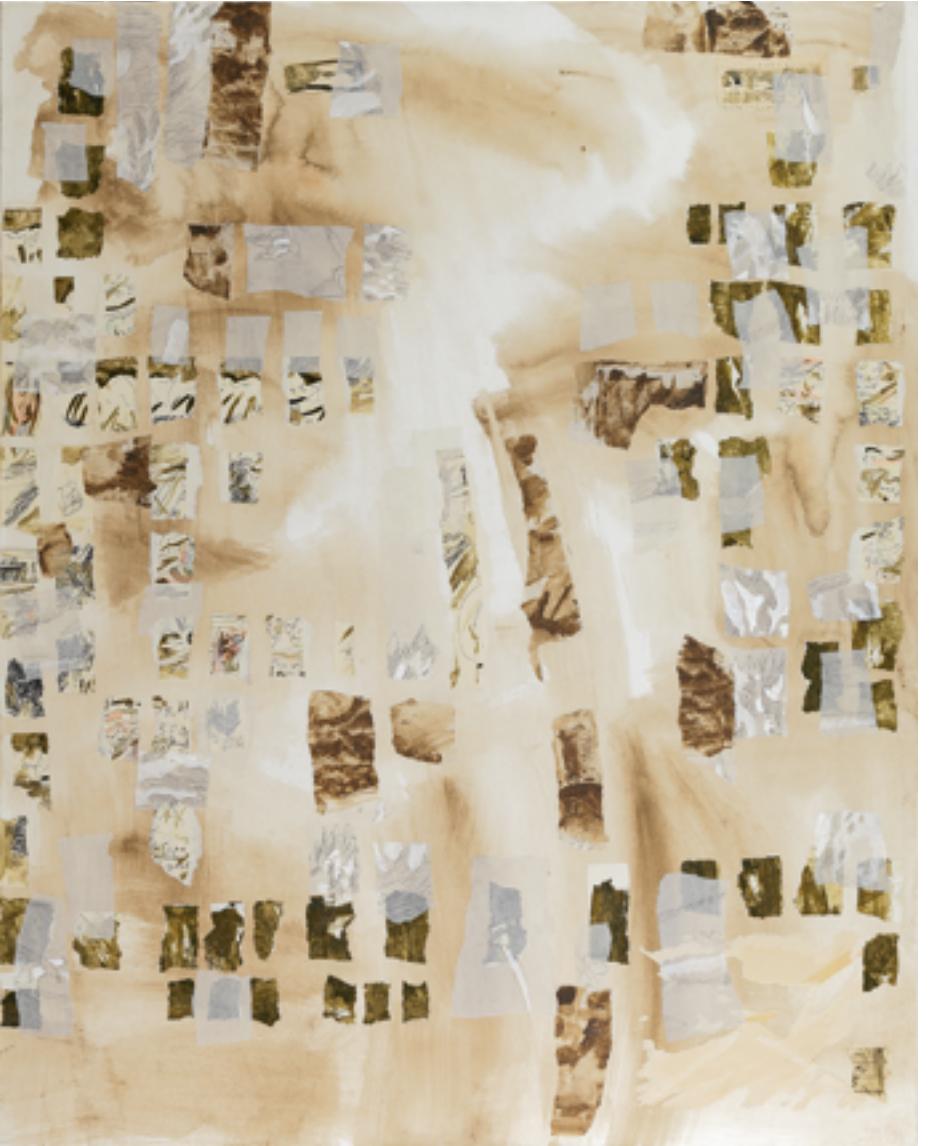
COCOON
2009
STONE, METAL, WELDING
56 x 22 x 21 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION

КОЖУРЕЦ
2009
КАМЕН, МЕТАЛ, ЗАВАРУВАЊЕ
56 x 22 x 21 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА АВТОРОТ

ГРИГОРИЈ ВЛАДИМИРОВИЧ
МОЛЧАНОВ
(РОДЕН ВО 1955)



АНДРЕЙ
ЮРЬЕВИЧ
ДВИНЯНИНОВ
(Г.Р. 1971)



ANDREY
YURIEVICH
DVINYANINOV
(BORN 1971)

АНДРЕЈ
ЈУРЈЕВИЧ
ДВИЊАНИНОВ
(РОДЕН ВО 1971)

ФРАГМЕНТАРНОСТЬ ВРЕМЕНИ
2018

БУМАГА, ЦВЕТНАЯ ТУШЬ, КОЛЛАЖ
100 x 80 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
МУЗЕЯ СЕРГЕЯ КУРЁХИНА

FRAGMENTARITY OF TIME
2018

COLOUR INK ON PAPER, COLLAGE
100 x 80 cm
FROM THE COLLECTION OF SERGEY
KURYOKHIN MUSEUM

ФРАГМЕНТАРНОСТА НА ВРЕМЕТО
2018

ХАРТИЈА, ТУШ ВО БОЈА, КОЛЛАЖ
100 x 80 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈА
НА МУЗЕЈОТ НА СЕРГЕЈ КУРЈОХИН

ЛЮДМИЛА
НИКОЛАЕВНА
БЕЛОВА
(Г.Р. 1960)

МОДЕЛИРАНИЕ БУДУЩЕГО
2019

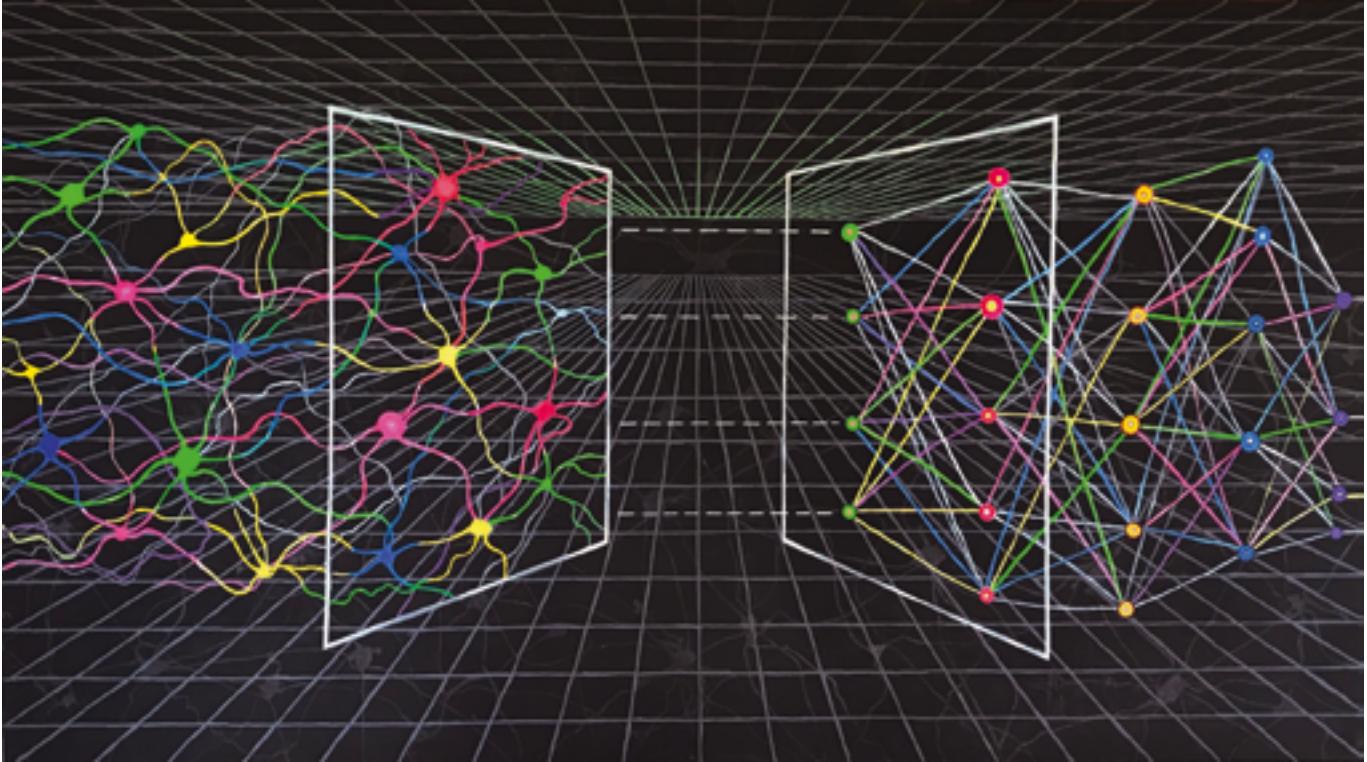
ХОЛСТ, АКРИЛ
100 x 180 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

FUTURE MODELING
2019

ACRYL ON CANVAS
100 x 180 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION

МОДЕЛИРАЊЕТО НА ИДНИНАТА
2019

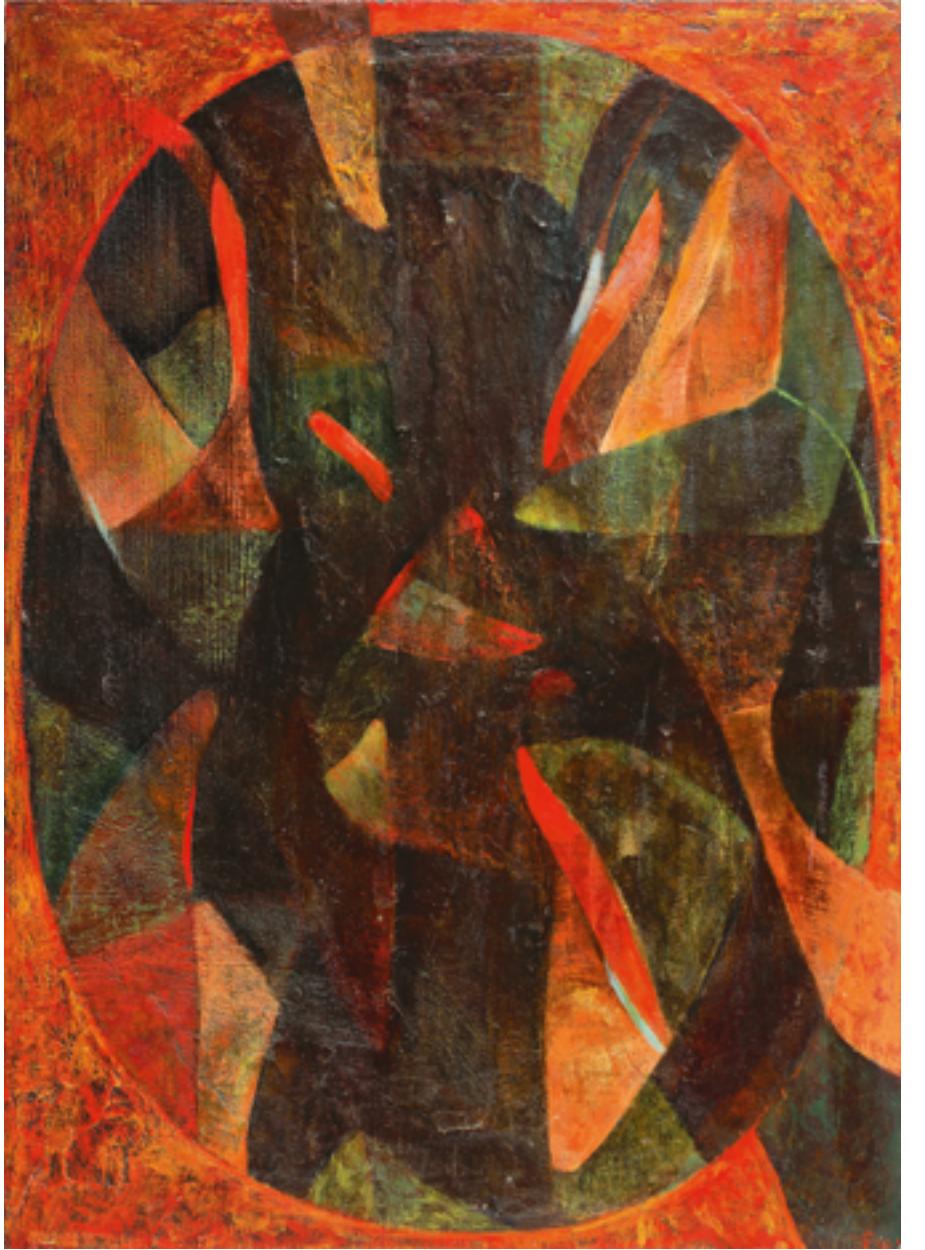
ПЛАТНО, АКРИЛ
100 x 180 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА АВТОРОТ



ЉУДМИЛА
НИКОЛАЕВНА
БЕЛОВА
(РОДЕН ВО 1960)

ЕЛЕНА ВАДИМОВНА ГУБАНОВА

(Г.Р. 1960)



ОВАЛ ВОЗМОЖНОСТЕЙ
1991

ДОСКА, ЛЕВКАС, МАСЛО,
СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА
100 x 75 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

ELLIPSE OF POSSIBILITIES
1991

PLANK, LEVKAS, OIL,
MIXED TECHNIQUE
100 x 75 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION

ОВАЛОТ НА ВОЗМОЖНОСТИТЕ
1991

ТАБЛА, ЛЕВКАС, МАСЛО,
МЕШОВИТА ТЕХНИКА
100 x 75 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА АВТОРОТ

ELENA VADIMOVNA GUBANOVA

(BORN 1960)

ДВИЖЕНИЕ
СИМВОЛА
1999

ХОЛСТ, МАСЛО
111 x 101 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
АВТОРА

MOVEMENT
OF THE SYMBOL
1999

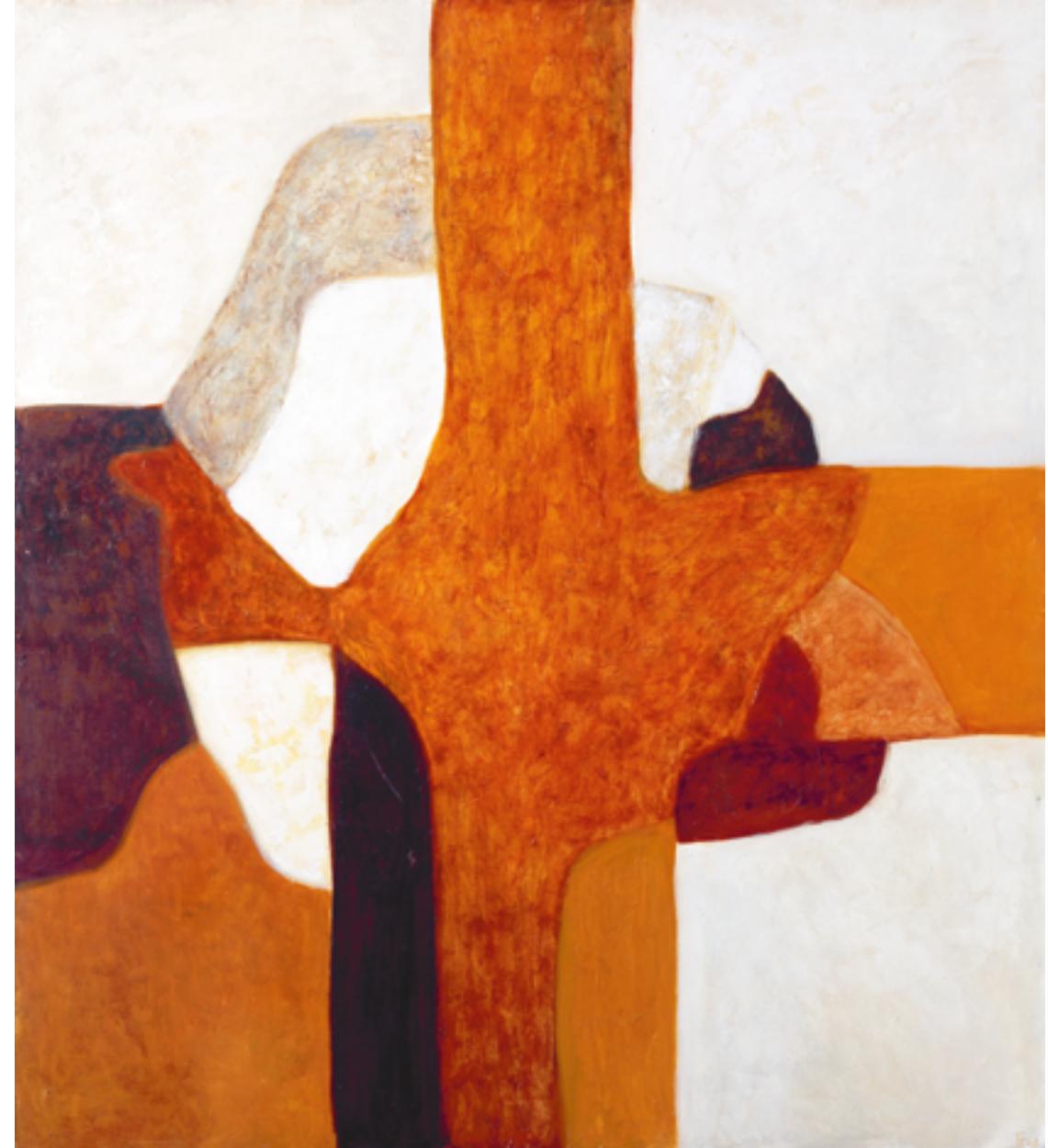
OIL ON CANVAS
111 x 101 cm
FROM THE AUTHOR'S
COLLECTION

ДВИЖЕЊЕТО
НА СИМБОЛОТ
1999

ПЛАТНО, МАСЛО
111 x 101 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА
АВТОРОТ

ЕЛЕНА ВАДИМОВНА ГУБАНОВА

(РОДЕН ВО 1960)



ГУБАНОВА &
ГОВОРКОВ



ПРОСТРАНСТВО
ВАРИАНТОВ
2009

ДЕРЕВО, РЕЛЬЕФ
60 x 160 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
АВТОРА

SPACE OF
VARIANTS
2009

RELIEF ON WOOD
60 x 160 cm
FROM THE
AUTHOR'S
COLLECTION

ПРОСТОРОТ НА
ВАРИАНТИТЕ II
2009

ДРВО, РЕЛЬЕФ
60 x 160 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА АВТОРОТ

GUBANOVA &
GOVORKOV



ГУБАНОВА &
ГОВОРКОВ

ПРОСТРАНСТВО
ВАРИАНТОВ II
2009

ДЕРЕВО,
МАСЛО, РЕЛЬЕФ
60 x 160 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
АВТОРА

SPACE OF
VARIANTS II
2009

OIL AND RELIEF
ON WOOD
60 x 160 cm
FROM THE
AUTHOR'S
COLLECTION

ПРОСТОРОТ НА
ВАРИАНТИТЕ II
2009

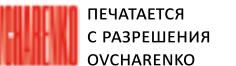
ДРВО, МАСЛО,
РЕЛЬЕФ
60 x 160 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА АВТОРОТ

ВИКТОР
ГЕЛИЕВИЧ
АЛИМПИЕВ

(Г. Р. 1973)

NOW TIME
2015

ХОЛСТ, АКРИЛ
200 x 105 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ВЛАДИМИРА
ОВЧАРЕНКО



ПЕЧАТАЕТСЯ
С РАЗРЕШЕНИЯ
OVCHARENKO

VICTOR
GELIEVICH
ALIMPIEV

(BORN 1973)

ВИКТОР
ГЕЛИЕВИЧ
АЛИМПИЕВ

(РОДЕН ВО 1973)



МАРТА ПАЧОНА

(Г.Р. 1961)

БЕЗ НАЗВАНИЯ 2019

СПЕЦИАЛЬНАЯ УНИКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА
ТЕКСТИЛЬНОГО ИСКУССТВА ИЗ ПЕРЕРАБОТАННЫХ
ТЕКСТИЛЬНЫХ ОТХОДОВ
ДИПТИХ: ЛЕВАЯ 100 x 100 см, ПРАВАЯ 100 x 200 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА



MARTA PACZONA

(BORN 1961)

UNTITLED 2019

SPECIAL UNIQUE TECHNIQUE OF TEXTILE ART FROM
RECYCLED TEXTILE
DIPTYCH: LEFT 100 x 100 cm, RIGHT 100 x 200 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION



МАРТА ПАЧОНА

(РОДЕН ВО 1961)

БЕЗ НАСЛОВ 2019

СПЕЦИЈАЛНАТА УНИКАЛНА ТЕХНИКА НА ТЕКСТИЛНА
УМЕТНОСТ ОД ПРЕРАБОТЕНИ ТЕКСТИЛНИ ОТПАДОЦИ
ДИПТИХ: ЛЕВО 100 x 100 см, НЕЛИ 100 x 200 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА АВТОРОТ

МИХАИЛ
ВИКТОРОВИЧ
МОЛОЧНИКОВ
(Г.Р. 1963)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
2019

КАРТОН, ЛЕПОРЕЛЛО
30 x 200 см
из коллекции автора



MIKHAIL
VIKTOROVICH
MOLOCHNIKOV
(BORN 1963)

UNTITLED
2019

LEPORELLO, CARDBOARD
30 x 200 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION

МИХАИЛ
ВИКТОРОВИЧ
МОЛОЧНИКОВ
(РОДЕН ВО 1963)

БЕЗ НАСЛОВ
2019

ЛЕПОРЕЛО, КАРТОН
30 x 200 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА НА АВТОРОТ

ПАВЕЛ
СЕРГЕЕВИЧ
КИСЕЛЕВ
(Г.Р. 1984)

НОВОЕ СООБЩЕНИЕ:
СЛЕДУЮЩАЯ СТАНЦИЯ
2016

ДЕРЕВО, СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА
120 x 163 x 32 см
из коллекции
дениса химилияне

PAVEL
SERGEEVICH
KISELEV
(BORN 1984)

NEW MESSAGE:
NEXT STATION
2016

WOOD, MIXED TECHNIQUE
120 x 163 x 32 cm
FROM THE COLLECTION
OF DENIS KHIMILYAYNE

ПАВЕЛ
СЕРГЕЕВИЧ
КИСЕЛЈОВ
(РОДЕН ВО 1984)

НОВА ПОРАКА:
СЛЕДНАТА СТАНИЦА
2016

ДРВО, МЕШОВИТА ТЕХНИКА
120 x 163 x 32 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛИЈАНЕ



СЕРГЕЙ
АНАТОЛЬЕВИЧ
БУГАЕВ (АФРИКА)
(Г.Р. 1966)



SERGEY
ANATOLYEVICH
BUGAEV (AFRIKA)
(BORN 1966)

СЕРГЕЈ
АНАТОЉЕВИЧ
БУГАЕВ (АФРИКА)
(РОДЕН ВО 1966)

НЕХОТЕЛА ПОЗИРОВАТЬ
2015

ХОЛСТ, СМОЛА
160 x 110 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ
СЕРГЕЯ КУРЁХИНА

DIDNTWANTTOPOSE
2015

RESIN ON CANVAS
160 x 110 cm
FROM THE COLLECTION
OF SERGEY KURYOKHIN
MUSEUM

ТААНЕСАКАШЕДА ПОЗИРА
2015

ПЛАТНО, СМОЛА
160 x 110 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА
МУЗЕЈОТ НА СЕРГЕЈ КУРЈОХИН

ПЛАТОН
АЛЕКСАНДРОВИЧ
ПЕТРОВ
(Г.Р. 1986)

Sk8. №78
2014

ХОЛСТ, МАСЛО
110 x 100 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
АВТОРА

Sk8. №78
2014

OIL ON CANVAS
110 x 100 cm
FROM THE
AUTHOR'S
COLLECTION

Sk8. №78
2014

ПЛАТНО, МАСЛО
110 x 100 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА АВТОРОТ



ПЛАТОН
АЛЕКСАНДРОВИЧ
ПЕТРОВ
(РОДЕН ВО 1986)

ОЛЬГА
АЛЕКСЕЕВНА
ТАТАРИНЦЕВА
(Г.Р. 1967)



OLGA
ALEKSEEVNA
TATARINTSEVA
(BORN 1967)

ОЛГА
АЛЕКСЕЕВНА
ТАТАРИНЦЕВА
(РОДЕН ВО 1967)

тишина №4
2017
ПЛЕКСИГЛАС,
АКРИЛ
50 x 50 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЕНИСА
ХИМИЛЯЙНЕ

SILENCE №4
2017
ACRYL ON
PLEXIGLASS
50 x 50 cm
FROM THE
COLLECTION
OF DENIS
KHMILAYNE

тишина бр. 4
2017
ПЛЕКСИГЛАС,
АКРИЛ
50 x 50 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС
ХИМИЛЈАЈНЕ

АНДРЕЙ
ДМИТРИЕВИЧ
БАРТЕНЕВ
(Г.Р. 1965)

дисциплина №9
2019
холст, масло
80 x 100 см
из коллекции автора



ANDREY
DMITRIEVICh
BARTENEV
(BORN 1965)

DISCIPLINE №9
2019
OIL ON CANVAS
80 x 100 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION

АНДРЕЈ
ДМИТРИЕВИЧ
БАРТЕНЕВ
(РОДЕН ВО 1965)

дисциплина №9
2019
ПЛАТНО, МАСЛО
80 x 100 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА АВТОРОТ

БАБИ БАДАЛОВ
(Г.Р. 1959)

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЭСТРАДА
1990

ХОЛСТ, МАСЛО
80 x 140 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ИРИНЫ АКТУГАНОВЫ

BABI BADALOV
(BORN 1959)

ITALIAN ESTRADE
1990

OIL ON CANVAS
80 x 140 cm
FROM THE COLLECTION OF
IRINA AKTUGANOVA

БАБИ БАДАЛОВ
(РОДЕН ВО 1959)

ИТАЛИАНСКАТА ЕСТРАДА
1990

ПЛАТНО, МАСЛО
80 x 140 см
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА ИРИНА АКТУГАНОВА



ОЛЬГА
ВЛАДИМИРОВНА
ТОБРЕЛУТС
(Г.Р. 1970)



OLGA
VLADIMIROVNA
TOBRELUTS
(BORN 1970)

ОЛГА
ВЛАДИМИРОВНА
ТОБРЕЛУТС
(РОДЕН ВО 1970)

TRANSCODER
2017
ХОЛСТ, МАСЛО
ДИАМЕТР 175 см
ИЗ ЧАСТНОЙ
КОЛЛЕКЦИИ

TRANSCODER
2017
OIL ON CANVAS
DIAMETER 175 cm
FROM THE
PRIVATE
COLLECTION

TRANSCODER
2019
ПЛАТНО, МАСЛО
ДИАМЕТР 175 см
ОД ПРИВАТА
КОЛЛЕКЦИЯ

ИРИНА
МИХАЙЛОВНА
АННИНА
(Г.Р. 1976)

КОМПОЗИЦИЯ №3
2017
ХОЛСТ, МАСЛО
78 x 78 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

COMPOSITION №3
2017
OIL ON CANVAS
78 x 78 cm
FROM THE AUTHOR'S
COLLECTION

КОМПОЗИЦИЯ №3
2017
ПЛАТНО, МАСЛО
78 x 78 cm
ОД КОЛЛЕКЦИЈАТА
НА АВТОРОТ

IRINA
MIKHAILOVNA
ANNINA
(BORN 1976)

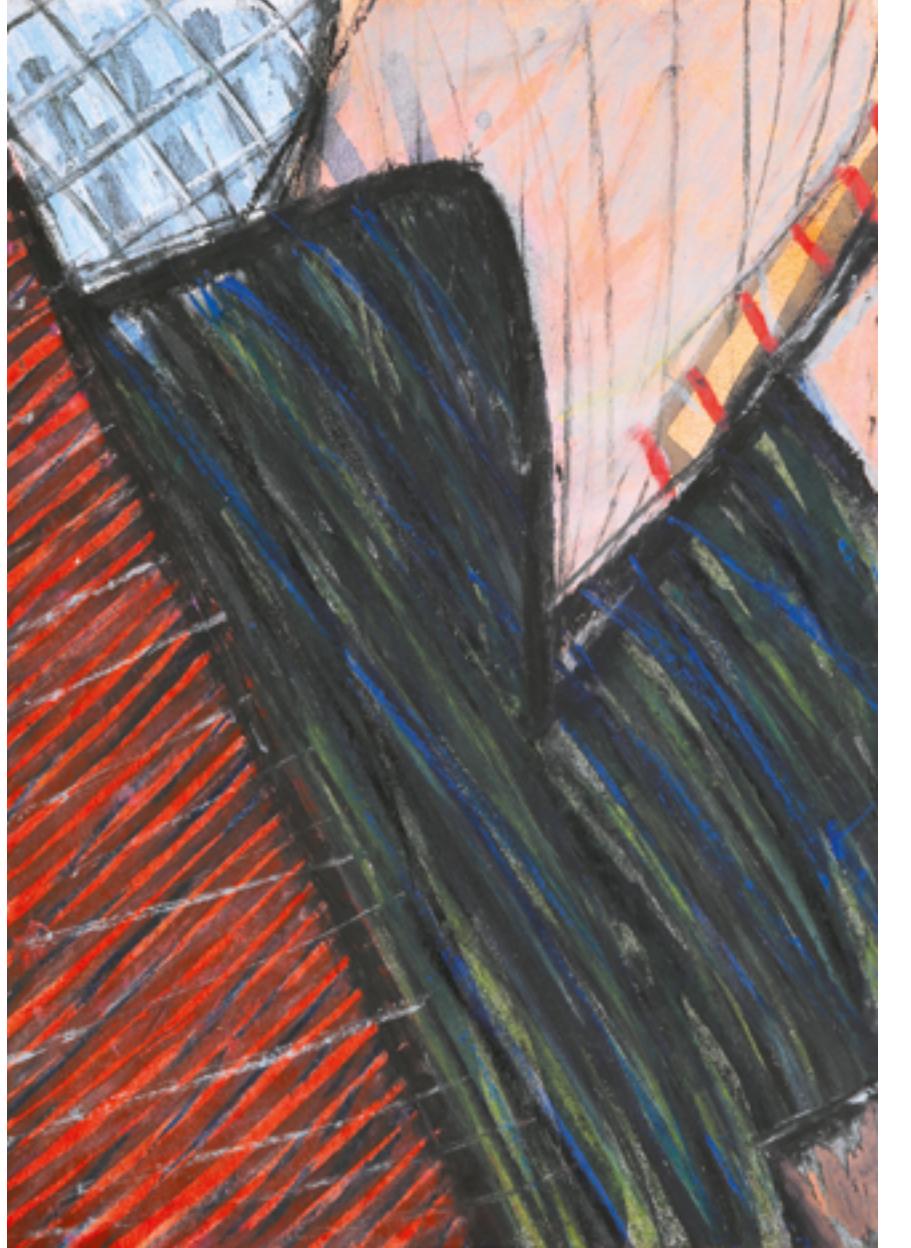


ИРИНА
МИХАЙЛОВНА
АННИНА
(РОДЕН ВО 1976)

ИРИНА МИХАЙЛОВНА АННИНА

(Г.Р. 1976)

БЕСПРЕДМЕТНОЕ ИСКУССТВО XX и XXI ВЕКОВ



КОГДА РОЗОВЫЙ РЕЖЕТ
2017

БУМАГА, СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА
42 x 29,5 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

WHEN PINK CUTS
2017

PAPER, MIXED TECHNIQUE
42 x 29,5 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION

IRINA MIKHAILOVNA ANNINA

(BORN 1976)

СОПРОТИВЛЕНИЕ БЕЛОГО
2019

БУМАГА, СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА
59,5 x 42 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

RESISTANCE OF WHITE
2019

PAPER, MIXED TECHNIQUE
59,5 x 42 cm
FROM THE AUTHOR'S COLLECTION



ОТПОРОТ НА БЕЛАТА БОЈА
2019

ХАРТИЈА, МЕШОВИТА ТЕХНИКА
59,5 x 42 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА АВТОРОТ

МАКСИМ ВЛАДИМИРОВИЧ СВИЩЁВ

(Г.Р. 1982)

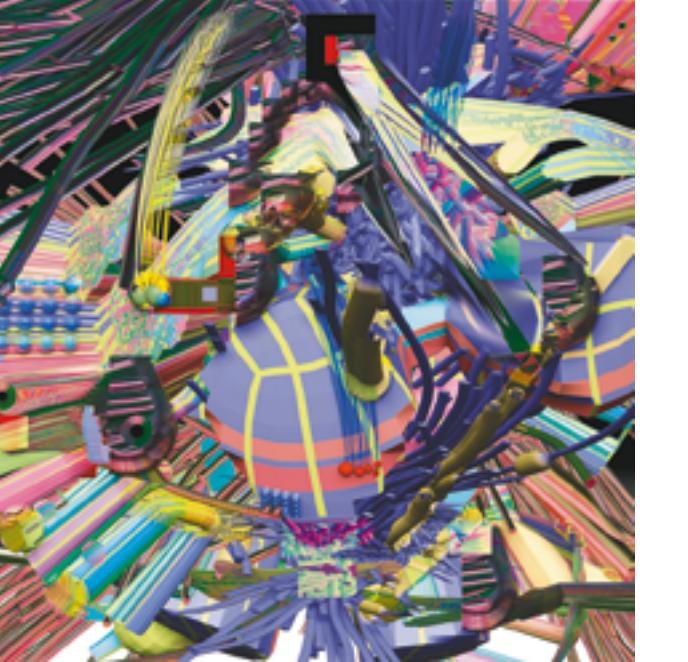
КАКОФОНИЯ УМА ИЛИ
УКРАШАТЕЛЬСТВО МОЗГА
2017

3D ГРАФИКА, ПЕЧАТЬ НА ОРГСТЕКЛЕ
ТРИПТИХ: 50 x 50 см КАЖДЫЙ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
МУЗЕЯ СЕРГЕЯ КУРЁХИНА



CACOPHONY OF MIND OR
EMBELLISHMENT OF BRAIN
2017

3D GRAPHICS, PRINT ON PLEXIGLASS
TRIPTYCH: 50 x 50 cm EACH
FROM THE COLLECTION
OF SERGEY KURYOKHIN MUSEUM



MAXIM VLADIMIROVICH SVIŠČEV

(BORN 1982)



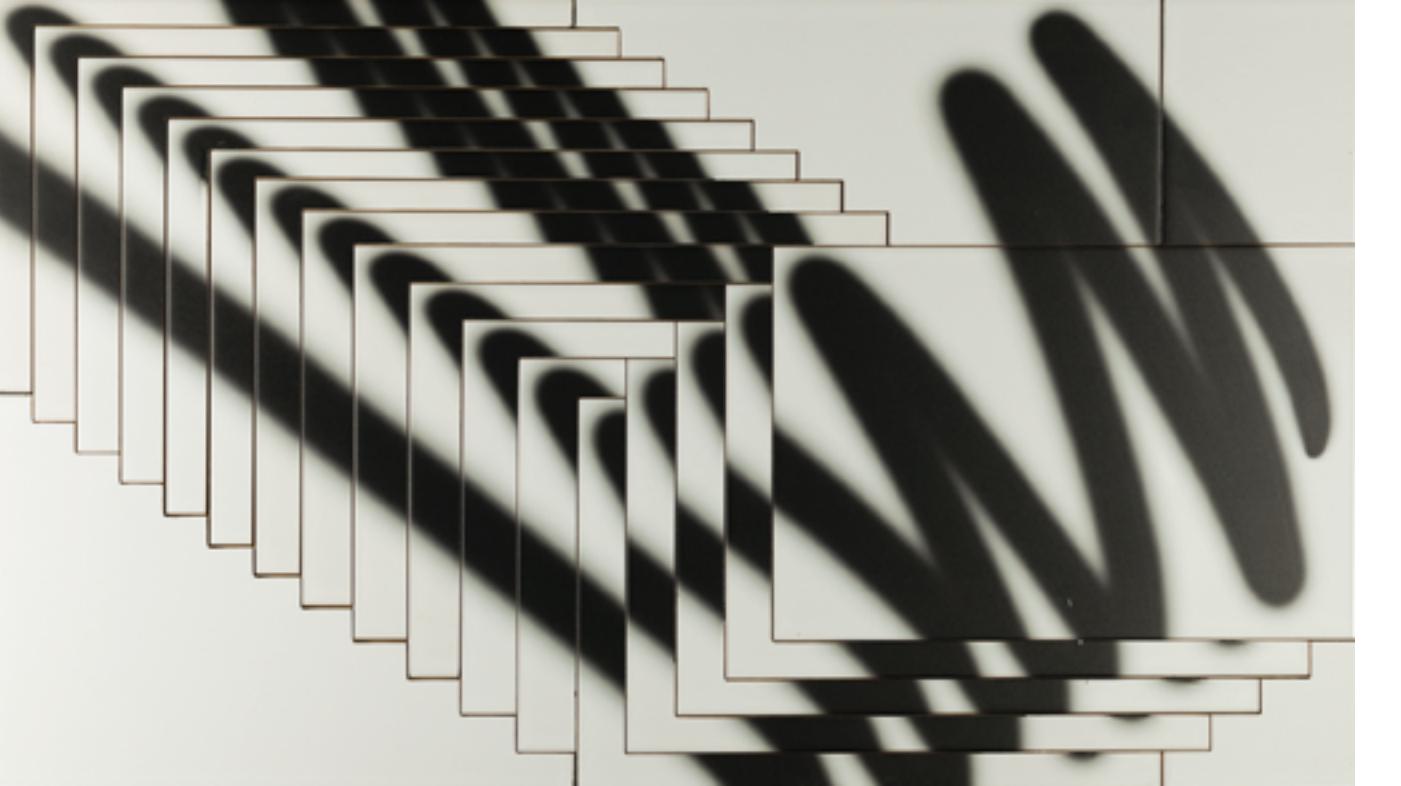
МАКСИМ ВЛАДИМИРОВИЧ СВИШЧЕВ

(РОДЕН ВО 1982)

АНДРЕЙ
ФЕДОРОВИЧ
СЯЙЛЕВ
(Г.Р. 1982)

ВНУТРЕННИЙ СБОЙ
ИЗ СЕРИИ ПРОНИКОВЕНИЕ
2017

МЕТАЛЛ, КЕРАМИЧЕСКАЯ ПЛИТКА,
СМЕШАННАЯ ТЕХНИКА
40 x 70 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ДЕНИСА ХИМИЛЯЙНЕ



ANDREY
FYODOROVICH
SYAILEV
(BORN 1982)

INNER FAILURE
FROM PERCIPIENCE SERIES
2017

METAL, PAVING TILE,
MIXED TECHNIQUE
40 x 70 CM
FROM THE COLLECTION
OF DENIS KHMILAYNE

АНДРЕЈ
ФЈОДОРОВИЧ
СЈАЈЛЕВ
(РОДЕН ВО 1982)

ВНАТРЕШНАТА ДИСФУНКЦИЈА
ОД СЕРИЈАТА НАВЛЕГУВАЊЕ
2017

МЕТАЛ, КЕРАМИЧКА ПЛОЧА,
МЕШОВИТА ТЕХНИКА
40 x 70 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА ДЕНИС ХИМИЛЈАЈНЕ

ВЛАДИСЛАВ
СЕРГЕЕВИЧ
КУЛЬКОВ
(Г.Р. 1986)

CUBE DEFENDANCE ИЗ СЕРИИ РЕБУС
2012
ХОЛСТ, МАСЛО, АКРИЛ, 211 x 256 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ДЕНИСА ХИМИЛЯЙНЕ

CUBE DEFENDANCE FROM REBUS SERIES
2012
OIL AND ACRYL ON CANVAS, 211 x 256 cm
FROM THE COLLECTION OF DENIS KHMILAYNE

ВЛАДИСЛАВ
СЕРГЕЕВИЧ
КУЛЬКОВ
(РОДЕН ВО 1986)

CUBE DEFENDANCE ОД СЕРИЈАТА РЕБУС
2012
ПЛАТНО, МАСЛО, АКРИЛ, 211 x 256 см
ОД КОЛЕКЦИЈАТА НА ДЕНИС ХИМИЛЈАЈНЕ



МАРЬЯ
СЕРГЕЕВНА
ДМИТРИЕВА
(Г.Р. 1983)

ANALYSIS SITUS
2017

БУМАГА, АКВАРЕЛЬ
100 x 130 см
из коллекции
автора



MARYA
SERGEEVNA
DMITRIEVA
(BORN 1983)

ANALYSIS SITUS
2017

WATERCOLOUR ON PAPER
100 x 130 cm
FROM THE AUTHOR'S
COLLECTION

МАРЈА
СЕРГЕЕВНА
ДМИТРИЕВА
(РОДЕН ВО 1983)

ANALYSIS SITUS
2017

ХАРТИЈА, АКВАРЕЛ
100 x 130 см
од колекцијата на
авторот

ЕЛИЗАВЕТА
БОБКОВА
(Г.Р. 1987)

БЕЗ НАЗВАНИЯ
2017

БУМАГА, ТУШЬ, ПЕРО
32 x 39,5 см
из колекции
дениса химилайнене

ELIZAVETA
BOVKOVA
(BORN 1987)

UNTITLED
2017

INK AND QUILL ON PAPER
32 x 39,5 cm
FROM THE COLLECTION
OF DENIS KHMILAYNE

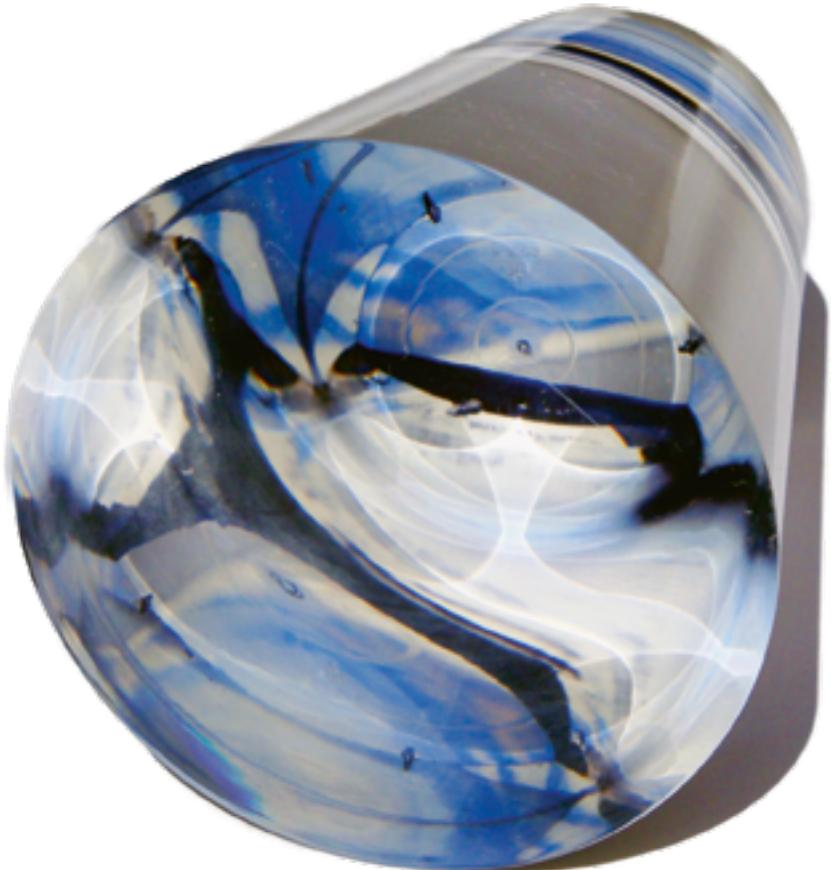
ЕЛИЗАВЕТА
БОБКОВА
(РОДЕН ВО 1987)

БЕЗ НАСЛОВ
2017

ХАРТИЈА, ТУШ, ПЕНКАЛО
32 x 39,5 см
од колекцијата
на денис химилайнене



НАТАЛЬЯ
ЮРЬЕВНА
ЛЯХ
(Г.Р. 1968)



NATALIYA
YURIEVNA
LYAKH
(BORN 1968)

НАТАЛЈА
ЈУРЂЕВНА
ЉАХ
(РОДЕН ВО 1968)

ВЫХОД В АБСТРАКТНОЕ 41.
ИЛЮМИНАТОР
2016

ЦИФРОВАЯ ПЕЧАТЬ,
ИНКРУСТАЦИЯ В ПЛЕКСИГЛАС
9 x 11 x 6 см, ТИРАЖ 1
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

EXIT TO THE ABSTRACT 41.
PORTHOLE
2016

DIGITAL PRINT,
INLAY IN PLEXIGLASS
9 x 11 x 6 cm, PRINT 1
FROM THE AUTHOR'S
COLLECTION

ИЗЛЕЗ ВО АПСТРАКТНОТО 41.
ТРКАЛЕЗНО ПРОЗОРЧЕ
2016

ЕЛЕКТРОНСКИ ПЕЧАТ,
ИНКРУСТАЦИЈА ВО ПЛЕКСИГЛАС
9 x 11 x 6 см, ТИРАЖ 1
ОД КОЛЕКЦИЈА НА АВТОРОТ

АЛЕКСАНДР
ИГОРЕВИЧ
ПЕТУНИН
(Г.Р. 1986)

РАЗРУШЕНИЕ ВОЛНОВОЙ
ФУНКЦИИ
2019

НЕРЖАВЕЮЩАЯ СТАЛЬ
48 x 48 x 80 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРА

THE DESTRUCTION OF THE
WAVE FUNCTION
2019

STAINLESS STEEL
48 x 48 x 80 cm
FROM THE AUTHOR'S
COLLECTION

РАЗУРНУВАЊЕТО НА
БРАНОВА ФУНКЦИЈА
2019

НЕРГОСУВАЧКИ ЧЕЛИК
48 x 48 x 80 см
ОД КОЛЕКЦИЈА НА АВТОРОТ

ALEKSANDR
IGOREVICH
PETUNIN
(BORN 1986)



АЛЕКСАНДАР
ИГОРЕВИЧ
ПЕТУНИН
(РОДЕН ВО 1986)

ЗАЛ III

АБСТРАКЦИЯ В МАКЕДОНСКОМ ИСКУССТВЕ

БЕСПРЕДМЕТНЫЙ МИР¹

ИЛИ ПОЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АБСТРАКЦИИ
В МАКЕДОНСКОМ ИСКУССТВЕ²

ЗЛАТКО ТЕОДОСИЕВСКИ

NON-OBJECTIVE REALM¹

OR EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF
ABSTRACTION IN MACEDONIAN ART²

ZLATKO TEODOSIEVSKI

НЕПРЕДМЕТЕН СВЕТ¹

ИЛИ ПОЈАВАТА И РАЗВОЈОТ НА
АБСТРАКЦИЈАТА ВО МАКЕДОНСКАТА
ЛИКОВНА УМЕТНОСТ²

ЗЛАТКО ТЕОДОСИЕВСКИ

Сегодня уже считается неоспоримым мнение, что первая человеческая попытка «живописи» является абстрактной. Геометрические узоры, оставленные на камне в пещере Бломбос в Южной Африке, датированные 73,000 летами назад, однозначно подтверждают это. Знаменитая Венера из Виллендорфа появится через целых пятьдесят тысяч лет, а пещерные «картины» с изображением фигур в Альтамире — только шестьдесят тысяч лет спустя. Этим я не хочу указать на какое-либо доминирование нереалистичного или абстрактного искусства над реалистичным, а включаю эти данные как, возможно, нечто любопытное или в качестве ориентира во времени.

*

Великое художественное приключение под названием «абстракция», начавшееся где-то в начале прошлого века, похоже, все еще не закончилось. И, вероятно, никогда и не закончится, потому что и сегодня представляет собой творческий и духовный вызов для многих художников. Хотя в некоторых кругах споры о главенстве живописи в абстракции все еще продолжаются — Малевич или Кандинский, Мондриан или Марк... — кажется, по крайней мере, споры о том, можно ли считать беспредметное одновременно и абстрактным искусством закончился! Но, независимо от личных предпочтений и чувств в отношении абстрактного искусства, факт остается фактом: оно, абстрактное искусство, перевернуло искусство с ног на голову, выталкивая принятую систему

¹ Несмотря на относительно узкое значение термина «абстракция», в этом случае я считаю термин «беспредметный мир» более приемлемым в качестве обобщающего названия проекта, поскольку он охватывает все беспредметные выражения (направления) в искусстве, известные также под другими названиями (например: информель, ташизм, абстрактный экспрессионизм и т. д.). С другой стороны, поскольку я также включал в выставку фотографию, думаю, что этот термин просто совпадает с фотографией. Тем не менее, проект был представлен и утвержден под заголовком «абстракция», и поэтому я придерживаюсь этого мнения.

² Необходимо отметить, что основой этого проекта является коллекция Национальной галереи Македонии. Только в тех случаях, когда определенные значимые работы (авторы) не были включены в коллекцию, они были заимствованы у художников или других учреждений.

¹ As opposed to the relatively narrow meaning of the term “abstraction”, I consider the term “non-objective realm” in this case to be more acceptable as the collective title of the project, since it encompasses all non-objective statements / tendencies in fine art known also under other names (for example, art informel, Tachisme, abstract expressionism, and so on). On the other hand, since I include photography in the exhibition, I think that the term simply agrees with photography as well. Still, the project was sent and approved, under the heading of “Abstraction” and that is why I keep this notion.

² It is necessary to note that the basis for this project is the collection of the National Gallery of Macedonia. Only in cases where certain significant works / authors were not included in the collection, then these works were borrowed from the artists or other institutions.

Today it is no longer disputed that the first human attempt at “painting” is abstract. The geometric patterns made on the stones in the Blombos Cave in South Africa, dated 73,000 years ago, unequivocally confirm this. The famous Venus of Willendorf would appear 50,000 years later, while the figurative cave “paintings” in the Altamira cave would be made only after about sixty thousand years and so on. By that, I do not want to point to any dominance of the non-objective or abstract art over the realistic, but I include this data as a possible curiosity, or orientation in time.

*

The great art adventure called abstraction, initiated sometime at the beginning of the last century, seems that it is not over yet. And it probably never would be over, because even today it is a creative / spiritual challenge to many artists. Although in some circles there are still debates on the primacy of abstract painters — Malevich or Kandinsky, Mondrian or Mark... — it seems at least the debate is over whether non-objective, abstract art can be considered art as such! But regardless of personal preferences and feelings about or towards abstract art, the fact remains that abstract art has turned art upside down, blurred the accepted system of values, mixed up the order and system in the aesthetic theories of its time. In addition, of course, it has *unchained* art of the chains of the objective element!

Although Kandinsky tried to persuade gallery owner Jerome Neumann that he, as painter, had painted the first abstract painting much earlier, this painting was unfortunately lost, but his works remained *Untitled (First abstract watercolour)* from 1910, then *Composition 6* and *Com-*

Денес веќе не е спорно дека првиот човечки обид во „сликарството“ е апстрактен. Геометриските шарки на каменот од пештерата Бломбос во Јужна Африка, датирани пред 73 илјади години, недвомислено го потврдуваат тоа. Познатата Венера од Виллендорф ќе се појави дури 50 илјади години подоцна, а фигуративните пештерски „слики“ во Алтамира дури после шеесеттина илјади години итн. Со тоа не сакам да посочам на некаква доминација на непредметната односно апстрактната уметност над реалистичката, тука овој податок го вклучувам како можен куриозитет, или ориентир во времето.

*

Големата уметничка авантура наречена апстракција, започната некаде на почетокот на минатиот век, се чини дека се уште не е завршена. И веројатно никогаш неманица бидејќи и денес претставува творечки / духовен предизвик за многу уметници. Иако во одделни кругови се уште траат и расправите околу сликарскиот примат во апстракцијата — Малевич или Кандински, Мондријан или Марк... — се чини дека барем завршила расправите дали непредметната, апстрактната уметност може да се смета за уметност! Но, без оглед на личните префериенци и чувства за тоест кон апстрактната уметност, останува фактот дека таа, апстрактната уметност, ја преврте на глава уметноста, го истумба прифатениот систем на вредности, го измеша редот и поредокот во дотогашните естетски теории. И, секако, ја ослободи уметноста од стегите на предметното!

Иако Кандински го убедувал неговиот галерист Џером Нојман дека нааскалал првата ап-

¹ Наспроти релативно тесниот во значењето поим „апстракција“, поимот „непредметен свет“ во случајот го сметам за прилагодлив како збирен наслов на проектот бидејќи ги опфаќа сите непредметни искази / правци во ликовната уметност познати и под други називи (на пример енформелот, ташизмот, апстрактниот експресионизам итн). Од друга страна, бидејќи на изложбата вклучувам и фотографија, мислам дека тој поим поедноставно се согласува и со фотографијата. Сепак, проектот беше пријавен, и одобрен, под насловот „апстракција“ и затоа го задржуваам и овој поим.

² Неопходно е да се напомене дека основата за овој проект е збирката на Националната галерија на Македонија. Само во случаи кога одделни битни дела / автори не беа застапени во збирката, истите беа позајмувани од уметниците или од други институции.

ценностей, смешивая уклад предшествующих эстетических теорий. И, конечно же, освободило искусство от тисков предметности!

Хотя Кандинский убеждал своего галериста Джерома Неймана, что он нарисовал свою первую абстрактную картину гораздо раньше, она, к сожалению, была утеряна, но сохранились его работы «Без названия» («Первая абстрактная акварель») 1910 года, а также «Композиция 6» и «Композиция 7» 1913 года в качестве первых беспредметных или абстрактных картин в мировой живописи. С другой стороны, некоторые высказывания Малевича позволяют предположить, что еще в 1913 году его работа «Черный квадрат» родилась как часть декораций к пьесе «Победа над Солнцем». Нужно было только созреть и появиться в виде супрематической картины на холсте с таким же названием («Черный супрематический квадрат», холст, масло, 79,5 × 79,5 см) в 1915 году на выставке «Последняя футуристическая выставка о, 10» в Петрограде (сегодня Санкт-Петербург)³. Таким образом, два основных крыла абстрактного искусства — лирическая и геометрическая абстракция — появляются в самом начале двадцатого века. Однажды «рожденная», абстракция быстро завладела сценой мирового искусства.

Эта биография абстракции имеет очень мало точек соприкосновения с нами в глобальном масштабе. В нашей стране в свое время разгорелись немальные страсти о первенстве в абстрактном подходе к произведению искусства среди некоторых художников, как среди имён художников, так и среди произведений, причём варианты предлагались наперебой со всех сторон. Так, в одном из вариантов упоминался в первую очередь Александр Янкуловски-Цанэ в живописи, и Борис Николовски в скульптуре. Первый с произведением «Расстегния» 1960 года, второй с работой «Устройство I» 1967 года⁴. Затем, та же институция предлагает иную классификацию, в которой (совершенно ошибочно) монотипия дается определение информеля (!?), но, тем не менее, это одно из первых абстрактных произведений в нашей стране: Георги Крстевски, «Колористическая вариация III», 1956⁵, и это значительно смещает границу появления аб-

position 7 from 1913 as the first non-objective or abstract paintings in context of world painting. On the other hand, some of Malevich's indications suggest that as early as 1913 his work Black Square was executed as part of the scenic design for the play Victory over the Sun. It had just to mature and then appear as a suprematist painting on canvas of the same title (Black Square, oil on canvas, 79,5 × 79,5 cm) in 1915, at the exhibition The Last Futurist Exhibition o, 10 in Petrograd (today St. Petersburg)³. Thus, the two basic flanks of abstract art — lyrical and geometric abstraction — appeared at the very beginning of the 20th century. Having had just appeared, abstraction quickly took over the global art scene.

But this is the birth of abstraction on a global scale and has rather little or no point of contact with us. Although in our country, at one time, there were furious debates about primacy in the abstract treatment of the work of art by certain artists, with many artists and works whose primacy was cited almost by everyone. Thus, in one version, there is the primacy of Aleksandar Jankulovski-Cane in context of painting and of Boris Nikolovski in context of sculpture. The former with his work Plants dated 1960, the latter with his work Device 1 dated 1967⁴. Then, from the same institution, we have another classification, where (completely wrong) a monotype is defined as art informel (?); nevertheless, it is correctly referred to as one of the first abstract works in our country: Gjorgji Krstevski, Coloristic Variation III, 1956⁵, which significantly shifts the boundary of the emergence of abstraction in Macedonia. Although, again, it remains unclear why only this work is mentioned that is actually part of an entire series (Coloristic Variation I — V, 1956)⁶, which definitely places Gjorgji Krstevski at the center of the emergence of the abstract art expression in our country. Furthermore, in this context, one should also look at the graphic art explorations executed by Mence Spirovska from that same year 1956 (for example, the work Untitled (Tree Rings) and Composition 2, both from 1956-57). On the other hand, it seems also rather unconvincing to point to one or two (post-cubist) tempera paintings dating from 1948 executed by Borko Lazeski as a possible forerunner of this art

³ Недавние исследования показывают, что шведская художница Хильма аф Клинт (1862-1944) является автором первых абстрактных картин, написанных еще в 1907 году. Однако автор этих строк оставляет за собой право скромно думать, что они являются не более чем симпатичными геометрическими декорациями.

⁴ Марика Бочварова, Плавевска, *Moments of 60s' — Aleksandar Jankulovski / Boris Nikolovski*, MoCA, Skopje, 1997-98.
⁵ Ljiljana Nedelkovska, *Informel: 1959-1966*, MoCA, Skopje, 2009, p. 49.

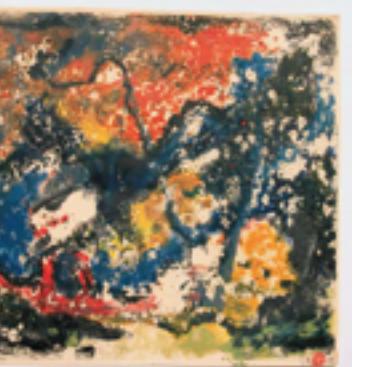
⁶ See more at: Georgi Krstevski, *Fragments and Values* (catalogue), MoCA, Scopje, 2006.
⁷ Mena Spirovska, *Retrospective*, MoCA, 2016.

стратка слика многу порано, таа, за жал, е забубена, но останале неговите дела *Без наслов* (Прв апстрактен акварел) од 1910, потоа *Композиција 6 и Композиција 7* од 1913 година како први непредметни односно апстрактни слики во светското сликарство. Од друга страна, и некои укажувања на Малевич упатуваат на тоа дека уште во 1913 година неговото дело *Црниот квадрат* било роден воо како дел од сценографијата за претставата *Победа над Сонцето*. Требало само да созрее и да се појави како супрематистичка слика на платно со истиот наслов (Црн квадрат, масло на платно, 79,5 x 79,5 см) во 1915 година, на изложбата *Последната футуристичка изложба о, 10* во Петроград (денешен Санкт-Петербург)³. Така, две базични крила на апстрактната уметност — лирската и геометристичката апстракција — се појавуваат самите почеток на двадесеттиот век. Еднаш „роден воа“, апстракцијата бргу ја завладеала светската уметничка сцена.

Но, тоа е биографијата на апстракцијата во светски размери и има многу малку или вовопшто нема допирни точки со нас. Иако и кај нас, во едно време, се разгореа духовите околу предимството во апстрактниот третман на уметничкото дело кај одделни уметници, при што на сите страни беа лицитирани и уметници и дела. Така, во една варијанта го имаме првенството на Александар Јанкуловски-Цане во сликарството и на Борис Николовски во скулптура. Првиот со делото *Растенија* од 1960 година, вториот со делото *Направа 1* од 1967 година⁴. Потоа, од истата институција имаме и друга класификација, каде што (целосно погрешно) една монотипија се определува како информел (!?), но точно се посочува како едно од првите апстрактни дела кај нас: Георги Крстевски, *Колористичка варијација III*, 1956⁵, што значително ја поместува границата на појавата на апстракцијата во Македонија. Иако, повторно, останува нејасно зошто се посочува само ова дело, кое што всушност е дел од цела серија (*Колористичка варијација I — V*, 1956)⁶, што дефинитивно го става Георги Крстевски во центарот на појавата на апстрактниот израз кај нас. Понатаму, во оваа насока треба да се гледаат и графичките истражувања на Менче Спировска од истата 1956 година

стракции во Македонии. Хотя, опять же, остается неясным, почему упоминается только эта работа, которая на самом деле является частью всей серии («Колористическая вариација I — V», 1956)⁶, и, тем самым, определенно ставит Георгия Крстевского в центр появления абстрактного течения в нашей стране. Кроме того, следует также взглянуть на графические работы Мены Спировской за тот же 1956 год, например, «Без названия» и «Композиция 2», обе 1956-57 годов⁷. С другой стороны, кажется довольно неубедительным называть одну или две посткубистские темперные картины Борко Лазески 1948 года в качестве возможного предшественника этого течения в нашей стране⁸. Или, например, почему при рассмотрении вопроса о появлении в Македонии абстракции и информеля мы не рассматриваем живопись Петлевского периода 1956-57 годов, сначала абстрактную, а затем информельно-ориентированную? Такой диссонанс только подтверждает тот факт, что в македонской истории искусства остаются нерешенными еще слишком много вопросов⁹. Среди прочего, у нас даже поставили вопрос, является ли абстрактное искусство в целом «...чем-то, что по своей природе близко к чувствительности художника, сформированной в фольклоре, византийской духовной среде и, прежде всего, элементарным, почти ничем не определенным восприятием пейзажа»¹⁰? Как будто бы нельзя было задавать эти «вопросы», даже с гораздо большей интенсивностью, в контексте русского искусства начала прошлого века, откуда абстракция собственно и «вышла»?¹¹

Однако, целью этой выставки и данного текста не является определение или представление чьего-либо первенства в абстрактном течении македонского искусства. Для этого недостаточно ни места, ни средств. Я не думаю, что это тривиальный вопрос, но он не имеет значения для этой выставки. В данном случае, этой выставкой мы хотим еще раз указать на беспредметное искусство (во всех



ГОРИ КРСТЕВСКИ. КОЛОРИСТИЧКА ВАРИЈАЦИЈА II. 1956
GORGI KRSTEVSKI. COLORISTIC VARIATION II. 1956

tendency in our country⁹. Or, for example, when discussing the emergence of abstraction (and art informel) in our country, why one does not take into consideration the body of painting made by Petlevski, which is initially abstractly focused and then focused on art informel as early as 1956-57? Such dissonance only confirms that there are still too many unfinished things in Macedonian art history⁹. Among other things, we have also even been asked whether abstract art in general "...is something that is fundamentally close to the artist's sensibility formed on the basis of folklore, the Byzantine spiritual environment, and, most of all, of the elemental, almost unmediated experience of the landscape"¹⁰? As if these "questions" even with much greater intensity, could not be asked in the context of Russian art at the beginning of the last century, from where the abstraction originated?¹¹

But this exhibition and this text would not deal with the determination or representation of one's primacy in context of abstract expression in Macedonian art. There is not enough space or resources for this. I do not think it is a trivial matter, but it is not so important for this very exhibition. This exhibition wants (once again) to emphasize the non-objective art (in all its variations) as the dominant expression (also) in Macedonian fine art of the second half of the 20th century, to remind of perhaps somewhat forgotten Macedo-

⁷ Мена Спировска, Ретроспектива, Музей на град Скопје, 2016.

⁸ Соња Абаджиева, *Anthology of Macedonian Art 1894-1994*, МСИ, Скопје, 1994.

⁹ Here I also include the rather obscure, even ignorant generalizations or identifications of abstraction with art informel (though the latter is only a derivative of abstraction), with Tachism (otherwise derivative of art informel), and so on, and their frequent mixing up or equivalence (especially seen with Liljana Nedelkovska, footnote no. 5) and.

¹⁰ Зоран Петровски, *Апстрактното сликарство во Македонија 1960-1990*, Музей на современата уметност, Скопје, 1992.

дина (на пример делото *Без наслов* (годови и *Композиција 2*, двете од 1956-57 година)⁷. Од друга страна, прилично неубедливо изгледа и посочувањето на една-две (посткубистички) темпери од 1948 година на Борко Лазески како можен првенец на овој израз кај на⁸. Или, на пример, зошто при разгледувањето на појавата на апстракцијата (енформелот) кај нас не се зема предвид сликарството на Петлевски, прво апстрактно а потоа и енформелно ориентирано уште од 1956-57 година? Ваквото разногласие само потврдува дека во македонската историја на уметноста се' уште има премногу незавршени работи⁹.

Меѓу другото, кај нас дури се поставуваше и прашањето дали воопшто апстрактната уметност „...е нешто што му е суштински близко на сензилитетот на уметникот формиран на фолклор, византиското духовно окружување и, најмногу од се', на елементарното, скоро со ништо посредувано доживување на пејзажот¹⁰! Како да овие „прашања“, дури и со многу посилен интензитет, не би можеле да се постават и во контекстот на руската уметност на почетокот на минатот век, од каде што „излезе“ апстракцијата?

Но, оваа изложба и овој текст нема да се бават со определувањето односно застапувањето на нечие првенство во апстрактниот израз во македонската уметност. За тоа нема доволно простор, ни средства. Не мислам дека тоа е неважно прашање, но не е важно за оваа изложба. Таа, оваа изложба, сака (уште еднаш) да ја потенцира непредметната уметност (во сите нејзини варијации) како доминантен израз (и) во македонската ликовна уметност во втората половина на дваесеттиот век, да потсети на можеби подзaborованите македонски уметници фасцинирани од оваа визуелна приказна, чие што творештво засекогаш останува неразделен дел на македонската уметност. Изложбата сака да упати и на фактот дека дури и денес, во поодминатите години на постмодерната и новите медиуми, непредметната уметност е се' уште тука, околу нас и во ателјеата на македонските уметници, иако можеби не и' посветуваме доволно внимание.

его вариациях) как на доминирующем направление в македонском изобразительном искусстве второй половины двадцатого века, а также вспомнить, возможно, подзабытых македонских художников, очарованных этой визуальной историей, чьи работы навсегда останутся неоъемлемой частью македонского искусства. Выставкой также следует отметить тот факт, что, даже сегодня, во времена постмодерна и новых медиа, беспредметное искусство все еще здесь, вокруг нас и в ателье македонских художников, хотя мы, возможно, и не уделяем ему достаточного внимания. А оно все еще предлагает нам себя, потому что, очевидно, мы ему многим обязаны! Или его история все еще не закончена?

КОНТЕКСТ

То, что я считаю важным сегодня, особенно для молодого поколения, для которого время середины прошлого века видится очень отдаленным — это понимание контекста — атмосферы возникновения абстракции в Македонии. Хотя, говорит Кошечевич, контекстualизация во времени и пространстве помогает понять искусство, только вот работа постоянна, а контекст, окружение — нет. Но, в нашем случае, контекст очень важен для того, чтобы понять всю «рискованность» приключений беспредметности в македонском искусстве того времени. Кому-то слово «риска», даже в кавычках, может показаться надуманным, но, следует иметь ввиду, что конец пятидесятых годов прошлого века — это время, когда первые абстрактные работы появляются в нашей стране всего лишь через несколько лет после окончания соалистического реализма, официально завершенного выступлением Крлежы на Люблянском конгрессе югославских писателей в 1952 году. Учитывая постулаты соалистического реализма и требований, предъявляемые к художникам в те годы с точки зрения их художественного участия, прорыв абстракции здесь у нас в то время действительно представлял собой героический акт!

Конечно, ничего не происходит само по себе, так же и абстракция в искусстве. Атмосфера для ее появления была подготовлена почти десятилетием ранее. Сначала несколько поколений молодых македонских художников получили образование в центрах изобразительного искусства Европы и бывшей Югославии, а затем возникла динамичная и (относительно) демократическая атмосфера в стране благодаря работе художественной группы «Денес» («Сегодня», примечание переводчика), дебатам и полемике о нефигуративном искусстве (Борко Лазески и Димче Протугер против Киро Хаджи Василева) и т.д. Все это создало условия для окончательного отхода от фигуристической сферы изобразительного искусства к концу пятидесятых годов прошлого века.

nian artists fascinated by this visual story, whose work remains an integral part of Macedonian art forever. The exhibition also wishes to point out the fact that even today, in the period of late postmodernism and new media, non-objective art is still here, around us and in the studios of Macedonian artists, though we may not pay enough attention to it. And it is still being offered to us because obviously we owe it a lot! Or, its story is not over yet?

CONTEXT

What I think is important today, especially for younger generations who consider the period of the middle of the last century rather distant in time, is to understand the context of the emergence of abstraction in Macedonia. Although, as Koscevic says, contextualization in time and space helps to understand the art, still only the work as such is permanent and the context is not. But in our case, the context is very important to understand the “risk” of the adventure of non-objective tendency in Macedonian art at the time. To some, the word risk, even put in quotes, may seem far-fetched, but bear in mind that the late 1950s, i.e. the time of the appearance of the first abstract works in our country was only a few years after the end of socialist realism, formally terminated by speech delivered by Krleza at the Ljubljana Congress (1952) of the Yugoslav Writers Association. Given the postulates of socialist realism and the demands imposed on artists by the state in those years in terms of their artistic engagement, the breakthrough of abstraction in our country at that time really seemed to be a heroic deed!

Of course, nothing comes by itself, so does abstraction in art. The ground for appearance of abstraction had been prepared almost a decade earlier. First, in context of several generations of young Macedonian artists educated in the fine arts centers of former Yugoslavia and Europe, then maturing of the dynamic and (relatively) democratic atmosphere in the country through the work of the art group *Denes* (*Today*), debates and controversies about and surrounding non-figurative art (Borko Lazeski and Dimce Protuger versus Kiro Hadzi Vasilev), etc. All this created the conditions for a definitive breakthrough from the figurative realms of fine art in the late 1950s.

On the other hand, and again within the contexts, all the known disadvantages of the historical development of Macedonian art and culture and our inability to timely fit into some of the emerging tendencies of European and even ex-Yugoslav art were slowly disappearing in the second half of the 1950s. Specifically, if, for example, the art informel in European painting (*shyly*) emerged after World War II and was in full expansion in the 1950s, then our lag of, say, five or six years was insignificant. Especially regarding the emergence of some other, earlier style formations in Europe

А таа се' уште ни се нуди зашто очигледно многу нешта и' должиме! Или, нејзината приказна сепак не е завршена?

КОНТЕКСТ

Она што мислам дека денес е битно, особено заради помладите генерации на кои времето на средината на минатиот век им е многу далечно, е да се разбере контекстот на појавата на апстракцијата во Македонија. Иако, како што вели Кошечевич, контекстуализацијата во времето и просторот помага во разбирањето на уметноста иако, сепак, само делото е трајно а контекстот не е. Но во нашиот случај контекстот е многу битен за да се разбере „ризично-ста“ на непредметната авантура во македонската уметност во тоа време. Некому зборот ризик, ставен дури и во наводници, може да му изгледа пресилен, но треба да се има предвид дека крајот на педесеттите години на минатиот век тоест времето на појавата на првите апстрактни дела кај нас е само неколку години по завршувањето на социјалистичкиот реализам, официјелно завршен со говорот на Крлежа на Љубљанскиот конгрес (1952) на писателите на Југославија. Ако се имаат предвид постулатите на социјалистичкиот реализам и барањата наметнувани на уметниците во тие години во поглед на нивниот уметнички ангажман, продорот на апстракцијата кај нас во тоа време навистина наликувал на херојски чин!

Се разбира, ништо не доаѓа само од себе, па така и апстракцијата во уметноста. Теренот за нејзината појава бил подготвуван речиси цела деценија претходно. Прво, со неколкуте генерации млади македонски уметници школувани во ликовните центри во некогашна Југославија и Европа, потоа созревањето на динамичната и (релативно) демократична атмосфера во земјата преку дејствувањето на ликовната група *Денес*, расправите и полемиките за и околу нефигуративната уметност (Борко Лазески и Димче Протугер конtra Киро Хаджи Василев) итн. Сето ова создавало услови за дефинитивниот исчекот од фигуристичките сфери во ликовната уметност кон крајот на педесеттите години на минатиот век.

Од друга страна, а повторно во рамките на контекстите, сите познати неповолности на историското развој на македонската уметност и култура и нашата неможност временски да се вклопиме во некои развојни тенденции на европската, па и на експрессионистичката уметност, полека се губат токму во втората половина на педесеттите години на минатиот век. Поточно, ако, на пример, енформелот во европското сликарство (срамежливо) се појавува по Втората светска војна, а е во полна сила токму во педесеттите години, тогаш нашето заостанување од, на пример, пет-шест години е незначително. Особено во однос на појавата на некои други, претходни стилски

С друга страна, и опять же в контексте, все известные нам недостатки исторического развития македонского искусства и культуры, как и наша неспособность своевременно вписаться в некоторые из возникших тенденций европейского, и даже экс-югославского искусства, медленно теряются во второй половине пятидесятых годов прошлого века. В частности, если, например, информель в европейской живописи застенчиво появляется после Второй мировой войны и в полную силу только в пятидесятые годы, то наше отставание, скажем, в пять или шесть лет, можно считать незначительным. Особенно в отношении появления некоторых других, более ранних стилевых течений в Европе и их «проникновения» к нам. Если, например, импрессионистский или нео-импрессионистский дух Пандилова остается от появления импрессионизма в Европе более чем на восемьдесят лет, то появление информеля в нашей стране, с разницей в несколько лет, почти совпадает с тем периодом, что и в бывшей Югославии, и появляется ненамного позже, чем в Европе! То есть, если информель в Европе был творческим откликом на атмосферу, сложившуюся после Второй мировой войны¹¹, а сам термин был «придуман» Тапи в 1951 году, то в Македонии — даже если взять, к примеру, только работы Александра Янкуловского-Цане как первого из художников данного течения у нас — почти не было опоздания во времени. Или, например, если выставку группы EXAT 51 в Загребе в 1953 году считать первой выставкой работ абстрактного направления в бывшей Югославии, то аналогичной группой здесь у нас является уже упомянутая группа «Денес» (1953-1954 гг.) и ее, пусть даже только теоретические, задатки в пользу этого художественного течения!

Здесь, пожалуй, нужно вспомнить некоторые из выставок, которые могли бы значительно повлиять на расширение абстрактных горизонтов среди македонских художников: немецкая современная графика, американский абстрактный экспрессионизм, Генри Мур и другие, а также еще одна выставка, которая редко упоминается или не упоминается вообще — выставка «Абстрактное искусство» (Блок, Пилле, Вазарели, сериграфия), подготовленная Городской галереей современного искусства Загреба и представленная в Скопье в 1958 году в Совете по образованию и культуре. И еще, относительно хронологической ориентации в появлении абстракции: первая абстрактная работа в хорватском искусстве — это картина «Пафама» Иосипа Сиселя 1922 года; в сербском искусстве — Иван Биелич в 1921 году пишет работу «Борьба дня и ночи»;

and their “spillover” in our country. If, for example, Pandilov's impressionist or neo-impressionist spirit was well over eighty years behind the appearance of impressionism in Europe, then the emergence of art informel in our country was almost (being a few years late) concurrent with that in ex-Yugoslavia and not (too) much late from that in Europe! In other words, if art informel in Europe was a creative response to the climate after World War II¹¹, while the term was coined by Tapies in 1951, then Macedonia — even if we consider only the works of, for example, Aleksandar Jankulovski-Cane as the first of this kind in our country — was not late at all. Or, for example, if the exhibition by the EXAT 51 group in Zagreb in 1953 is considered as the first exhibition of works with abstract orientation in the former Yugoslavia, then the appropriate counterpart here is the already mentioned group *Denes* (*Today*) (1953-1954) and its (even if just theoretical) commitments in favor of this artistic expression!

Here are probably some of the exhibitions that could significantly influence the spread of abstract horizons among the then Macedonian artists:

German Contemporary Graphics, American Abstract Expressionism, Henry Moore, and others, but also an exhibition that is rarely or even not mentioned — *Didactic Exhibition: Abstract Art* (Block, Pillet, Vasarely, serigraphs), prepared by Овде веројатно треба да се спомнат и неколку изложби што битно можеле да влијајат во ширењето на апстрактните хоризонти кај македонските уметници: Германска современа графика, Американски апстрактен експресионизам, Генри Мур и други, но и една изложба што многу ретко или воопшто не се спомнува — *Дидактика изложба: апстрактна уметност* (Блок, Пиле, Вазарели, сериграфии), подготвена од Градската галерија за современа уметност од Загреб, а прикажана во Скопје во 1958 година во Советот за просвета и култура.

И колку за хронолошка ориентација во појавувањето на апстракцијата: прво апстрактно дело во хрватската уметност е слика *Пафама* од 1922 на Јосип Сисел; во српската ликовна уметност Јован Биелиќ го слика *Борба на денот и ноќта* во 1921 година; во Словенија, освен некои рани апстрактни обиди на Јакопич, првото апстрактно дело е *Interieur* од 1952 година на Стане Крагар, итн.



АЛЕКСАНДАР ЈАНКУЛОВСКИ-ЦАНЕ. АПСТРАКЦИЈА. 1967
ALEKSANDAR JANKULOVSKI-CANE. ABSTRACTION. 1967



БОРIS НИКОЛОВСКИ. НАПРАВА II. 1967
BORIS NIKOLOVSKI. DEVICE II. 1967

¹¹ А также одновременным ответом американскому абстрактному экспрессионизму!

¹¹ И, во исто време, уметнички одговор на американскиот апстрактен експрессионизам!

в Словении, за исключением некоторых ранних абстрактных попыток Якопича, первая абстрактная работа, „*Interieur*”, написана в 1952 году Стане Крегаром и т.д.

АБСТРАКЦИЯ В МАКЕДОНИИ

«Картини, которые можно перевести и которые имеют значение — это плохие картины. Картина представляет себя как неуволимое, нелогичное, бессмысленное».

Герхард Рихтер¹²

Мы можем не согласиться с первой частью заявления Рихтера, но со второй — о неуволнности, нелогичности и бессмысленности (абстрактности) картины — это блестяще! Абстрактная живопись действительно представляет себя чем-то другим, чем-то, может быть, действительно непонятным, да и почему искусство должно быть понятно? То есть, оно, искусство, понятно, даже абстрактное искусство понятно, но понимать его нужно совсем по-другому, другим способом, отличающимся от обычного, от ожидаемого, от, возможно, желаемого. Беспредметная, то есть абстрактная, картина предлагает нам не один, а множество аспектов, она предлагает нам другую историю, застрявшую, возможно, в местах, где уже нет ничего определенного, известного и узнаваемого... Возможно это заставляет нас чувствовать себя неуверенными в том, что мы видим, потому что реальность говорит с нами другими словами, другими именами и значениями? И, в любом случае, она представляет нам вещи в их бесконечном разнообразии.

Я уверен, что, так или иначе, некоторые из этих аспектов абстрактного произведения присутствовали в мыслях македонских художников с начала пятидесятых годов. Потому что в стремительном движении к мировым достижениям абстракция, безусловно, была первым, или одним из первых, вызовов. То есть, это был и культурный, и творческий вызов для нас! Оно, беспредметное искусство, во всех его выразительных формах, быстро стало доминирующими творческим течением македонской арт-сцены того времени. И это сохранилось до наших дней, возможно, не с такой силой ихватом, может быть, не с таким количеством сторонников или последователей, но все еще как интересный вызов, даже для молодого постмодернистского поколения. Или мы можем сформулировать тезис следующим образом: если взять в качестве некоторого, на данный момент, более интересного ориентира вышеупомянутую се-

the City Gallery of Contemporary Art in Zagreb, and displayed in Skopje in 1958 by the Council for Education and Culture.

And something for the chronological orientation in the emergence of abstraction: the first abstract composition in Croatian art is painting *Pafama* dating from 1922 by Josip Seissel; in Serbian art, Jovan Bijelic painted the work *Fight of Day and Night* in 1921; in Slovenia, apart from some early abstract attempts by Jakopic, the first abstract work is *Interieur* dating from 1952 by Stane Kregar, etc.

ABSTRACTION IN MACEDONIA

“Pictures, which are translatable and contain meaning, are bad pictures. The picture presents itself as elusive, illogical, meaningless”.

Gerhard Richter¹²

We may disagree with the first part of Richter's statement, but the second part — the one about the elusiveness, illogicality, and incomprehensibility of the (abstract) picture — is brilliant! The abstract picture really presents itself as something else, something maybe really *incomprehensible*, but why should art still be — understandable? In other words, it is *understandable*, even abstract art as such, but in a completely different manner from the usual, expected, (maybe?) desired way. The non-objective or abstract picture offers us not only one but a multitude of aspects; it offers us a different story stranded perhaps in zones where nothing is anymore certain, well known, and recognizable... Maybe it makes us uncertain in what we see because it speaks of reality in other “words”, with different names and meanings! And, in any case, it presents us with things in their infinite variety.

I am sure that, in one way or another, some of these aspects of the abstract work have been present also in the minds of Macedonian artists since the beginning of the 1950s. Because in the fast-paced approach to world achievement, abstraction has certainly been the first, or among the first, challenges. That is, it was also a cultural and creative challenge in our country!

The non-objective art, in all its expressive forms, quickly became the dominant creative artistic pronouncement on the Macedonian art scene of that time. And it has held up to this day, perhaps not with that power and reach, maybe not with that number of supporters or followers, but still as an interesting challenge, even for the younger postmodernist generations.

¹² Gerhard Richter: *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames&Hudson, London, 2009, c. 32-33.

АПСТРАКЦИЈАТА ВО МАКЕДОНИЈА

„Сликите кои се преводливи и кои содржат значење се лоши слики. Сликата се претставува себеси како недофатлива, нелогична, без значење”.

Герхард Рихтер¹²

Можеме да не се согласиме со првиот дел од исказот на Рихтер, но вториот — оној за недофатливоста, нелогичноста и неразбираливоста на (апстрактната) слика — е брилијант! Апстрактната слика навистина се претставува себеси како нешто друго, нешто можеби навистина *неразбирливо*, но зошто пак уметноста би морала да биде — разбиралива? Односно, таа е разбиралива, дури и апстрактната уметност, но на сосема друг начин од вообичаениот, од очекуваниот, од (можеби?) посакуваниот.

Непредметната односно апстрактната слика ни нуди не само еден токуто мнешто аспекти, ни нуди една поинаква приказна заталка можеби во зоните каде нешто повеќе не е тaka сигурно, и познато, и препознатливо... Можеби не' прави несигурни во она што го гледаме зашто на реалноста говори со други „зборови“, со поинакви имиња и значења! И, во секој случај, ни ги претставува нештата во нивната бескрајна разноликост.

Сигурен сум дека, на еден или на друг начин, дел од овие аспекти на апстрактното дело биле присутни во размислите и на македонските уметници од почетокот на педесеттите години на минатиот век. Зашто во забрането чекорење кон достигнувањето на светот, апстракцијата секако била првиот, или меѓу првите, предизвици. Односно, кај нас таа беше и културолошки и творечки предизвик! Таа, непредметната уметност, во сите нејзини изразни форми бргу стана доминантен творечки исказ на македонската ликовна сцена во тоа време. И се одржа до денешен ден, можеби не со таа силина и опфат, можеби не со таа бројност на приврзаници односно следбеници, но се' уште како интересен предизвик, дури и за помладите постмодерни генерации.

Или, тезата можеме да ја поставиме и на овој начин: земајќи ја спомнатата серија графики (*Колористички варијацији*) на Ѓорѓи Крстевски од 1956 година како некаков (за сега) поиздаден референција, и впечатливото дело „Излезот“¹³ на Благоја Маневски од 2015, тогаш оваа 2016 година е јубилејна за апстракцијата во Маке-

ријо, графики „Колористичка варијација I — V“ Ѓорѓија Крстевскија 1956 година, а также впечатляваша работа Благоја Маневскија „Выход“¹³ 2015 година, тогаш 2016 год — это годовиша абстракции во Македонии — бо лет! И это, безусловно, прекрасен повод напомнити е о ее прошлом путешествии. Конечно, нужно подтвердить правильность высказывания Игоря Зидича 1968 года¹⁴ о том, что (перефразируя) термин «абстракция» сегодня может не иметь такой же смысловой ценности, как в 1910 году, когда абстрактное искусство находилось в стадии становления. Более того, абстрактное искусство сегодня не может иметь для нас той semanticкой или иной ценности, какой оно обладало в конце пятидесятых и начале шестидесятих! Но, похоже, оно обладает такой же или, по крайней мере, похожей магической силой!

*

Возможно, сразу же следует подчеркнуть ощущение того, что македонская абстракция во всех ее выразительных формах была уверенной, самосознательной и автономной с самого начала и до сегодняшнего дня. Точнее, я хотел бы сказать, что, по большей части, появление и развитие абстрактного искусства в нашей стране, кажется, является продуктом необходимости, а не просто сродством, совершенно противоположным (уже упомянутой ранее) дилемме о том, может ли оно вообще быть близко к македонскому художнику. Поэтому что, когда вы смотрите на работы Петлевского, как абстрактные, так и информельные, на абстракции Аврамовского-Гуте, на информельную работу Анастасова, на «Выжженный пейзаж» Мазева и т.д., становится ясно, что это *жизненный опыт*, внутренний импульс, радикальные изменения центральной концептуальной точки, а не простое и неприхотливое смешение формы и цвета. Точно так же, как в тексте Кандинского, где говорится, что абстракция не о «сочетании чистого цвета и абстрактной формы», которая в противном случае привела бы к «работам, которые являются просто простыми декорациями, подходящими для галстуков и ковров», то есть «красота Формы и Цвета не является достаточной самоцелью...»¹⁵! В конце концов, это в полной мере относится к условно первой поразительной апстрактной

¹³ Хотя эта работа Маневского многогранна, ее можно отождествить и с другими «размытыстями», но я думаю, что она также отлично соответствует иллюстрации последних достижений македонского беспредметного или абстрактного искусства.

¹⁴ Игор Зидич, *Apstrahiranje предметности i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951-1968*, Живот уметности, 7/8, 1968.

¹⁵ Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky, 1866-1944*, Tachen, 2000, с. 39.

донаја — полни бо години! Што секако е убава пригода за потсетување на нејзиниот изминат пат.

Се разбира, мора да се потврди валидноста на едно тврдење на Игор Зидич од 1968 година¹⁴ дека (парафразирано) поимот апстракција денес не може да има иста семантичка вредност вредност како во 1910 година, кога апстрактната уметност била во нејзината формативна фаза. Дотолку повеќе, апстрактната уметност денес не може да има ни приближна семантичка или каква и да е друга вредност кај нас како кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години на минатиот век! Но, по се' изгледа дека ја има истата, или барем слична магична моќ!

*

Она што можеби треба веднаш да се потенцира е чувството дека македонската апстракција, во сите нејзини изразни форми, уште од самиот почеток па се' до денес делува сигурно, самовесно, автономно. Поточно, сакам да кажам дека, во најголем дел, појавата (развојот) на апстрактната уметност кај нас како да е производ на *нужност* а не само афинитет, сосема спротивно на (веке спомнатата) дилема дали таа воопшто може да му биде блиска на македонскиот уметник. Зашто, кога ги гледате делата на Петлевски (и апстрактните и енформелните), апстракциите на Аврамовски-Гуте, енформелот на Анастасов, делото *Изгрен пејзаж* на Мазев итн, јасно е дека тука станува збор за *доживено* нешто, за внатрешен импулс, за радикална промена на централната поимовна точка, а не за едноставно и непретенциозно мешање на формата и бојата. Токму како инструкциите на Кандински дека кај апстракцијата не станува збор за „комбинација на чиста боја и апстрактна форма“ која што, инаку, би довела до „дела што се само праста декорација соодветна за вратоврски и килимни“, односно дека „убавината на Формата и Бојата не се доволна цел за себе...“¹⁵!

Впрочем, ова целосно се однесува и на (условно) првата апстрактна серија на впечатливи *Колористички варијацији* на Ѓорѓи Крстевски, на чистите апстрактни почетоци на Александар Јанкуловски-Цане, на енформелните структури произлезени од ехото на македонскиот предел кај Петлевски, делумно и Мазев (во одделни дела) и асоцијативата апстракција на Калчевски и Лозаноски, истражувања во материјата на фонот на некои стилизирани фолклорни форми кај Велков и Анастасов, во лирските сонати на Драгутин

¹⁴ Igor Zidić, *Apstrahiranje предметности i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951-1968*, Живот уметности, 7/8, 1968.

¹⁵ Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky, 1866-1944*, Tachen, 2000, стр. 39.

серии «Колористическая вариация I — V» Георги Крстевски, чисто абстрактным началим Александара Янкуловского-Цане, к информельным структурам, возникающим из эха македонского фольклора у Петлевского, и частично, в некоторых работах у Мазева, а также в ассоциативной абстракции Калчевского и Лозановского, исследовании фонового материала некоторых стилизованных народных форм у Велкова и Анастасова, в лирических сонатах Драгутина Аврамовского-Гуте и Александра Ристевского, во многозначительном мондиановском геометризме Перчинкова, который, в конечном итоге, оказывается в графике чистым Ничто, в иконографичности и «византинизации» картины Кондовского... и ко всем другим членам исторической абстракции в македонской живописи. Это, конечно, в равной степени относится и к исследованию взаимосвязи между формой и материей в скульптуре Хаджи Башкова и Грабулоского, в «странных» этно-конструкциях Бориса Николовского, позже, в органической абстракции Драгана Попоски-Дада, затем «totemicных» и современно-архаичных формах Стефана Маневского, позже переросших в интересные ритмические «ландшафтные структуры», к необычным технизованным картинам-объектам Шияка и т.д.



ТОМО ШИЈАКОВИЋ. ШИЈАК КОМПОЗИЦИЈА. 1961
TOMO SIJAKOVIC. SIAK COMPOSITION. 1961

Здесь я хотел бы подчеркнуть, что параллельно с появлением у нас абстракции, Национальная галерея Македонии¹⁶ начала собирать его коллекцию, что говорит не только о «популярности» этого художественного направления, но и об активном социальном осознании его важности! Новые имена и новые творческие находки в дальнейшем основывались на фундаменте македонской исторической абстракции, развивая бесконечное количество вариантов «интерпретаций» беспредметного мира. Ка-

¹⁶ Позже «Художественная галерея Скопье», основанная в 1948 году.

arising from the echo of the Macedonian landscape in works by Petlevski; also partly in context of Mazev (in some specific works) and the associative abstraction of Kalcevski and Stojanovski; to the explorations into the matter of the background context of some stylized folk forms in works by Velkov and Anastasov; to the lyrical sonatas of Dragutin Avramovski-Gute and Aleksandar Ristevski; to the multifaceted Mondrian-like geometrism of Percinkov (who, in the end, would end up in the field of graphic art with complete Nothing!); in context of the iconography and the “Byzantineization” of the picture in works by Kondovski... and to all other followers of the historical abstraction in Macedonian painting. This, of course, applies equally to the exploration of the relationship between form and matter



АЛЕКСАНДАР РИСТЕВСКИ. ВО ЧЕСТ НА ХАРТУНГ. 1964
ALEKSANDAR RISTEVSKI. IN HONOR OF HARTUNG. 1964

in sculpture by Hadzi Boskov and Grabuloski, in context of Boris Nikolovski's “strange” ethno-constructs, later to the organic abstraction by Dragan Poposki-Dada, then the “totem-like” and contemporary-archaic forms by Stefan Manevski (later developed into interesting rhythmicized “landscape structures”), to the unusual technicized objects-images by Sijak, and so on.

Here I would like to emphasize that, simultaneously with the emergence of art abstraction in our country, such abstract works started to find their place in the collection of the National Gallery of Macedonia¹⁶; this in turn speaks not only of the “popularity” of this art tendency but also of active social awareness of its importance!

New names and new creative applications were further piled on the foundations of Macedonian historical abstraction, developing the “interpretation” of the non-objective realm into many variants. Every generation of Macedonian artists seems to have wanted a place in this piece of history: Tanas Lulovski and his vibrant coloristic abstractions that would soon turn into monochrome evocations; Petar Hadzi Boskov would develop rhythmized dynamic forms; Aleksandar

Аврамовски-Гуте и Александар Ристевски, во многозначниот мондијановски геометризам на Перчинков (којшто, на крај, во графиката ќе заврши во чисто Ништо!), во иконичноста и „византанизацијата“ на сликата Кај Кондовски...



РИСТО ЛОЗАНОСКИ. ПРАСТАРИ ОБЛИЦИ. 1961
RISTO LOZANOSKI. ANCIENT SHAPES. 1961

и понатаму кај сите други припадници на историската апстракција во македонското сликарство. Тоа, се разбира, подеднакво се однесува и на истражувањето на односите на формата и материјата во скулптурата кај еден Хаджи Башков и Грабулоски, во „чудните“ етно-конструкции на Борис Николовски, подоцна во органската апстракција кај Драган Попоски-Дада, па „тотемските“ и современо-архаичните форми на Стефан Маневски (подоцна развиени во интересни ритмизирани „пејзажни структури“), до необичните техничирани слики-објекти на Шијак итн.

(Овде сакам да потенцирам дека паралелно со појавата на апстракцијата кај нас започнало и нејзиното колекционирање во збирката на Националната галерија на Македонија¹⁶, што говори не само за „популарноста“ на овој уметнички правец тука и за активната општествена свест за нејзиното значење!).

На темелите на македонската историска апстракција понатаму се напластвува нови имиња и нови творечки апликации развивајќи ја „интерпретацијата“ на непредметниот свет во безброј варијанти. Секоја генерација македонски уметници како да бараат свое место во ова парче историја: Танас Луловски и неговите вибрантни колористички апстракции кои што набргу ќе преминат во монокромни евокации; Петар Хаджи Башков ги развива ритмизираните динамични форми; Александар Ивановски-Карадаре започнува со нагласено геометризирана апстрактни форми, главно во мермер но и во пластика, (кои што потоа целиосно ќе ги напушти); Димитар Манев впечатливо следи некој од поките на Кандински; Илија Кочовски во неговата графика често

јждое поколение македонских художници как будто искало свое место во этой части истории: Танас Луловски и его вибрирующие колористичные абстракции, которые быстро переходят в монохромные воспоминания; Петар Хаджи Башков развивает ритмические динамичные формы; Александар Ивановски-Карадаре начинает с акцентированных, геометрических абстрактных форм, в основном из мрамора, а также из пластика, от которых затем он полностью откажется; Димитар Манев впечатляющие следуют некоторым урокам Кандинского; в своих графических работах Илия Кочовски часто тонко, но и радикально касается границ проникновения в беспредметное; Иордан Грабулоски мастерски развивает свою минималистскую концепцию...

In spite of the strong revival of the figuration in the late 1970s and 1980s, abstraction in Macedonia, as well as on the global art scene, having already gained integrity, exists, and develops quite comfortably and according to its internal principles. It seems to be a constant challenge for artists, some of whom approach and then leave it (Mile Korubin, Ilija Penusliski, Taki Pavlovski, Dimitar Stojcevski, Jovan Sumkovski, Zaneta Vangeli and others), while for others it remains a permanent challenge: Tome Andrejevski, Naso Bekjarovski, Nikola Ivanov-Balton, Dragan Petkovic, Blagoja Manevski, Slobodan Filovski, Branko Koneski, Simeon Arnaudov, Tatjana Miljovska, Perica Georgiev-Pepsi, Zlatko Gligorov, Resat Ahmeti, Vlatko Miladinov, Saso Sazdovski and others.



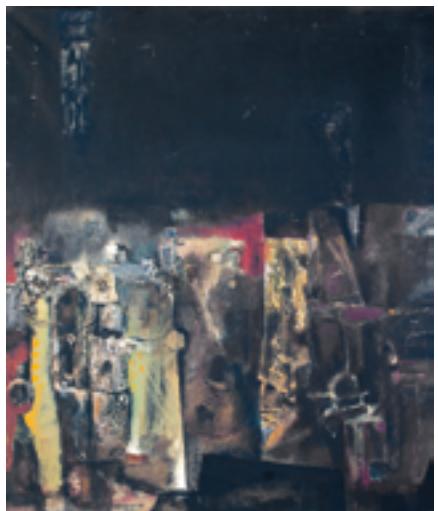
ИВАН ВЕЛКОВ. КОМПОЗИЦИЈА (МАГИЧНИ КРУГОВИ). 1962
IVAN VELKOV. COMPOSITION (MAGIC CIRCLES). 1962



ДИМИТАР КОНДОВСКИ. ЕСЕНСКО УТРО. 1962
DIMITAR KONDOVSKI. AUTUMN MORNING. 1962

суптилно но и радикално допира граничниците на завлекувањето во непредметното; Јордан Грабулоски маестрално го развива неговиот минималистички концепт...

Наспроти силната обнова на фигурацијата кон крајот на седумдесетите и во осумдесеттите години, апстракцијата во Македонија, како впрочем и на светската ликовна сцена, со веќе стекнат интегритет, егзистира и се развива сосема комотно и според своите внатрешни законитости. Се чини дека таа е постојан предизвик за уметници, меѓу кои некои и се доближуваат но и ја напуштаат (Миле Корубин, Илија Пенушлиски, Таки Павловски, Димитар Стојчевски, Јован Шумковски, Жанета Вангели и други), додека кај други таа останува перманентен предизвик: Томе Андреевски, Насо Бекјаровски, Никола Иванов-Балтон, Драган Петкович, Благоја Маневски, Слободан Филовски, Бранко Конески, Симеон Арнаудов, Татјана Милевска, Перица Георгиев-Пепси, Златко Глигоров, Решат Ахмети, Влатко Миладинов, Сашо Саздовски и др.



ДРАГУТИН АВРАМОВСКИ-ГУТЕ. КОМПОЗИЦИЈА. 1963
DRAGUTIN AVRAMOVSKI-GUTE. COMPOSITION. 1963

СВЕТОВАЯ ЖИВОПИСЬ БЕСЦВЕТНОГО ПОЛЯ

ОЛЬГА ТОБРЕЛУЦ

«Всякое дыхание да славит Господа!»

Псалтырь Кафизма 20, Псалом 150

«Моя рука превращается в крыло
и я лечу и свободно дышу...»

Мице Янкуловски

Работая над созданием серии живописных картин «Форма III», Мице Янкуловски отказывается от использования белого цвета в создании иллюзии света, и начинает работать с оптическим эффектом отраженного света — рефлексом. Создавая границу между объективным пространством зрительного восприятия и субъективным, невидимым глазу, пространством, которое он познает не с помощью зрения, а с помощью осязания, он открывает дверь в ментальный невидимый мир. Пойдя по этому пути, художник, подобно собирателю мандалы, добровольно подчиняется очень жестким правилам создания произведения, в которых не имеет права на ошибку. Он наделяет световые рефлексы особым значением. Ведь рефлекс — не что иное, как непрочитанная сетчаткой зрительная информация.

Как говорил Йоханес Иттен, «чашка сама по себе не имеет никакого цвета, цвет создается при ее освещении». Свет рождает все вокруг, он проявляет формы и цвет, создает настроение. Высшее его состояние это рефлекс — граница с невидимым миром, видимая глазом.

Например, в иконописи для отражения света ловушкой для рефлексов используют сусальное золото. Золотой фон символизирует небесный мир и причастность изображенных к Божественному, его проявление в них. В буддизме зеркальные поверхности выполняют роль входа в зазеркальный мир инверсии, открывают вход для восхождения души. Будучи отраженным светом, оно означает сансару. Греки считали, что боги пребывают над земной атмосферой в пространстве светозарного

A LIGHT PAINTING ON AN ACHROMATIC FIELD

OLGA TOBRELUTS

“Let every breath praise the Lord!”

Psalm of Kathisma 20 Psalm 150

“My arm turns into a wing
and I fly and breathe freely...”

Mice Jankulovski

In his series of paintings called “Forma III”, Mice Jankulovski refrains from using white in the creation of his works in order to create the illusion of light and to work with the optical effect of light reflection.

He creates a border between the objective spaces of visual perception and subjective invisible space that he comes to know not with the help of vision but with the help of touch. In this way he opens the door to a mental, invisible world.

Following this path, this artist is like a Buddhist making mandalas who voluntarily obeys very strict rules in the creation of the works where he has no right to make a mistake. He endows special importance to highlights. A highlight is nothing more than visual information read by the retina.

Johannes Itten said, “A cup has no color of its own. Color is created by its lighting”. Light gives birth to all around it and reveals forms and colours and creates a mood. The most elevated of its states is the high light as it is the border of the invisible world still able to be seen by the eye.

In iconography, gold leaf is used to reflect light and as a trap for a reflection. The gold background symbolises the heavens and links the image to the Divine and it becomes its manifestation. In Buddhism, mirror surfaces provide the entry to the inverted world behind the looking glass and opens an entrance for the soul to send. As a reflection of light they represent Sansara.

The Greeks believed that the gods lived above the earth's atmosphere in the space of the luminous ether. When they appeared on the earth to people, they emitted a blinding light around

СЛИКАЊЕ СО СВЕТЛИНА НА БЕЗБОЈНО ПОЛЕ

ОЛГА ТОБРЕЛУЦ

„Нека секој здив го фали Господа!”

Псалм на Катисма 20, Псалм 150

„Раката ми се претвора во крило
и летам и дишам слободно...”

Мице Янкуловски

Во неговата серија на слики наречена „Форма III”, Мице Янкуловски се воздржува да користи бело во создавањето на неговите дела со цел да создаде илузија на светлина и да работи со оптичкиот ефект на рефлексија на светлина. Тој создава граница помеѓу објективни простори на визуелната перцепција и субјективниот невидлив простор што тој не го осознава со помош на визија, туку со помош на допир. На тој начин ја отвора вратата кон еден ментален, невидлив свет. На овој пат, уметникот е како будист кој прави мандали и кој доброволно ги почитува строгите правила во создавањето на делата каде што нема право да направи грешка. Тој посветува посебно значење на нагласувањето. А нагласувањето не е ништо повеќе од визуелни информации прочитани од очната мрежница.

Йоханес Иттен рекол: „Чашата нема сопствена боја. Бојата се создава со нејзиното осветлување“. Светлината го раѓа целиот свет околу себе и открива форми и бои и создава расположение. Највисоката од нејзините состојби е нагласеното бидејќи е границата на невидливот свет што сè уште може да се види од окото.

Во иконографијата, златниот лист се користи за да ја одрази светлината и како стапица за одразот. Златната позадина го символизира небото и ја поврзува сликата со Божественото и станува негова манифестија. Во будизмот, огледалните површини обезбедуваат влез во превртениот свет зад огледалото и отвораат влез за душата да се искачи. Како одраз на светлината тие ја претставуваат Самсара. Грците верувале дека боговите живееле

эфира. И когда они являются на землю людям, то испускают ослепляющие блики вокруг себя. Поэтому подобное сияние было неотъемлемым атрибутом божественного явления, но, так как столь сложное изображение всей поверхности было довольно затруднительно, его стали изображать вокруг головы, и впоследствии дали ему названия «божественный ореол», «нимб», «лучезарный венец». В памятниках древнегреческого искусства нимб впервые появился в эпоху Александра Македонского и впоследствии перешел к римлянам, а затем к христианству.

Аристотель писал: «И Фалес считал душу, по-видимому, чем-то особенным, способным вызывать движение, так как он говорил о магните, что он обладает душой, ибо приводит в движение железо».

Это высказывание кажется современному человеку абсурдным по отношению к магниту, но, если воспринимать его в отношении к движению в Мире, как проявление великой Души, его дыхания, то строка из псалма «Каждое дыхание да славит Господа!» объединяет это понятие, придавая ему всеобъемлющее понятие Божественного всепроникновения. И свет уже воспринимается как стихия, демонстрирующая человеку дыхание Бога, где фоновые блики — проявление видимой и невидимой границы его светозарного эфира. Хайдеггер пишет: «кое-кто из художников задумался об этом свете, благодаря ему обретая понимание мира». Надо заметить, что большим полем светооптических экспериментов был барочный театр. Джованни Бернини создавал световые машины, проекции в которых имитировали не только свет, но и блики. Картины замения театральная сцена, где проекции создавали волшебное действие. Геометрические ящики Брунеллески, воспроизводящие стихию с помощью зеркал, экран Леонардо, размещенный между сильным и слабым источником света, — все эти эксперименты художников прошлого давали возможность представить дневной свет, который всегда находится перед глазами человека, настоящим открытием, ключом к тайне.

В картине «Мадонна в Гроте», хранящейся в Лувре, Леонардо да Винчи впервые применил пирамидальную композицию, в которой вершиной пирамиды является голова Богоматери, а ее основание — святые младенцы и поддерживающий справа Христа Ангел. Центр пирамиды художник преднамеренно оставил пустым, сейчас он напоминает черный квадрат. Так как все картины Леонардо дошли до нас почти в руинированном состоянии, то мы его видим как просто черное пространство, но когда-то оно было заполнено тончайшими вибрациями света и тени, легкими линиями, имитирующими движение бликов, пространством светоносной тени, открытием

The artist deliberately left the center of the pyramid empty so it reminds us of a black square. Since all of the paintings of Leonardo came to us almost in a ruined condition, we see this as just a black space but at one point it was full of subtle vibrations of light and shadow. The lines imitate the movement of highlights and the space of the luminous shadows. Thanks to Leonardo's experiments, a new optical painting was born at this time.

The angel gestures to the baby John, but it is also possible to fantasise and to imagine that he

над атмосферата на Земјата во просторот на прозрачниот етер. Кога тие се појавувале на земјата за луѓето да ги видат, боговите испуштале заслепувачка светлина околу себе. Ова е причината зошто слични блескави ефекти биле интегрални атрибути на појавата на Божественото. Ова било тешко да се прикаже околу целата површина на телото и уметниците почнале да создаваат светлина само околу главата. Ова било наречено божествениот ореол или светлата круна. Во спомениците на античката грчка уметност, ореолот прво се појавил во времето на Александар Македонски и подоцна бил пренесен на старите Римјани, а потоа и на христијаните.

Аристотел напишал: „Дури и Талес од Милет смета дека душата очигледно е нешто посебно и способна да создаде движење. Тој зборуваше за еден магнет како да има душа бидејќи направи железото да се движи“.

Денес ваквата изјава звучи апсурдна, но ако ја интерпретирате во однос на целото движење во светот како манифестијации на Големата душа и нејзиното дишење, тогаш текстот од псалмот: „Нека секој здив го фали Господа!“ го илустрира овој поим и дава целокупно разирање на Божественото како нешто што продира во сè. Светлината веќе се перцепира како елемент што му го покажува на човекот Божијот здив, каде што позадинските нагласувања се манифестија на видливите и невидливите граници на Неговиот прозрачен етер. Хайдегер пишува: „Некои уметници размислуваат за оваа светлина и благодарение на нив целиот свет најде разбирање“. Треба да се напомене дека барокниот театар го поздравил и охрабрил осветлувањето и оптичките експерименти како такви. Џованни Бернини создал машини за светлосни ефекти, чии проекции имитирале не само светлина туку и светлосни одрази. Наместо да се сликаат кулиси и разни позадински контекти, на сцените се појавиле проекции кои создале магични дејствија. Геометриските кутии на Брунелески ги репродуцирале елементите со помош на огледала, нешто слично како и екранот на Леонардо да Винчи помеѓу силен и слаб извор на светлина. Сите овие уметнички експерименти од минатото овозможиле да се замисли дневната светлина. Тие биле вистински пронајдоци и клучеви за мистеријата.

Во сликарка „Богородица во пештера“, која се чува во Лувр, Леонардо да Винчи прв пат употребил пирамидална композиција во која врвот на пирамидата е главата на Пресвета Богородица, а на нејзиното подножје се свети бебиња со Христос на десната страна поддржан од ангелот. Уметникот намерно го оставил центарот на пирамидата празен, па нè потсетува на црни квадрат. Бидејќи сите слики на Леонардо дошли кај нас речиси во руинирана состојба, ова го гледаме само како

Леонардо, благодаря которому родилась на тот момент новая оптическая живопись. Ангел жестом указывает на младенца Иоанна, но можно пофантазировать и представить, что он указывает на это мистическое пространство как на предсказание о живописных произведениях будущего, осознанно отказавшихся от имитации белого света цветом и заменивших его на естественные световые рефлексы.

Любопытна стадийность, которую проходит картина в процессе создания. Это своего рода ритуальный перформанс художника. Изначально Мице Янкуловски грунтует холсты белой краской. По мере продвижения в работе, художник покрывает их сплошным толстым слоем черного акрила, тем самым подсознательно производя ритуальное действие отказа от белого цвета как от отжившего художественногоrudimenta и полное погружение в мир черного. Интересно наблюдать процесс погашения белого черным. Белый цвет еще сопротивляется, еще пробивается через черный, но через небольшой промежуток времени черный его поглощает, полностью покрывая собой. И вот здесь начинается самое интересное. Художник наращивает слой черного, создавая рельефы на его поверхности, такие своеобразные ловушки для света. Таким образом, рождается новое произведение, воспевающее и сохраняющее на своей поверхности свет как главного героя. Получается динамичная картина, которая оживает при движении зрителя, и свет перемещается согласно задумке художника. Световые блики в его картинах двигаются, изменяются, тем самым меняя настроение и состояние изображения. Не существует света без тени и тени без света, чем сильнее мрак, тем ярче свет. Поэтому идеальной подложкой под световые рефлексы, конечно, служит черный цвет.

Начиная с XVII века художники экспериментировали с черным цветом. Первое сплошь черное произведение появилось в 1617 году под названием «Великая Тьма» Роберта Флэдда, за ним, в 1843 году, Берталь создал черную картину «Вид на Ла-Хог». В 1854 году Гюстав Доре нарисовал черный прямоугольник и подписал «Сумеречная история России». В 1915 году Казимир Малевич демонстрирует на выставке «Черный Супрематический квадрат» и провозглашает конец традиционного искусства. Черный квадрат экспонируется таким образом, чтобы создать у зрителя прямую ассоциацию с иконой. Но иконы всегда писали по заданным канонам, и распределение цвета было четко определено. Черный цвет в иконописи употреблялся только в изображении Ада, зияющей пасти пещеры, откуда выполняет эзий, пораженный Георгием, или могилы Адама под Голгофским крестом. Даже для прорисовки контуров фигур брали темно-коричневый, но никогда не черный. Черный в иконе — это всегда мистическое темное пространство, points to this mystical space as if predicting the paintings of the future which would consciously abandon the imitation of white light with colour and replace it with natural light reflections and highlights.

It is curious to note the staging of this artist in the process of creating a picture. This is a kind of ritual performance. Initially, Mice Jankulovski primes the canvas with white paint. As he progresses, he covers them with a continuous thick layer of black acrylic paint, thereby subconsciously performing the ritual act of discarding white as an obsolete artistic rudiment and completely immersing into the world of black.

It is interesting to watch the process by which black redeems white. White still resists and breaks through the black but after a short period of time the black absorbs and completely covers it. And this is where the fun begins. The artist builds up a layer of black creating reliefs on its surface that are peculiar traps for light. In this way, a new work is born... praising and preserving the light on its surface as its main character.

A dynamic work comes to life when the viewer moves and the light moves according to the idea of the artist. Light reflections in his paintings move, thereby changing the mood and condition of the image. There is no light without shadow and no shadow without light; the stronger the darkness the brighter the light. Therefore, of course, black is the ideal substrate for light reflections.

Since the 17th century, artists have experimented with black. The first completely black work appeared in 1617 under the name "Great Darkness" by Robert Fludd, followed in 1843 by Bertall who created the black picture, "View of La Hougue". In 1854, Gustav Dore drew a black rectangle and called it, "The Twilight History of Russia".

In 1915, Kazimir Malevich showcased "The Black Square" and proclaimed the end of traditional art. "The Black Square" is displayed in such a way as to provoke a direct association with an icon. Icons were always made according to specific canons and the colour selection was clearly defined. In iconography, black was used only for the image of hell as a gaping mouth of the cave from where the serpent struck by George crawls out, or the grave of Adam under the Calvary Cross.

Even for drawing contours of figures, icon artists use dark brown but never black. In icons, black always portrays the mystical dark space of the underworld. Black is an achromatic color. The gray colours derived from it are never used in icon painting as it is believed that gray is a mixture of light and darkness, which is impossible.

The interfaith Rothko Chapel by Mark Rothko in Houston opened in 1971. Standing in front of his huge black canvases occupying the entire altar area, it is impossible not to feel the abyss like

points to this mystical space as if predicting the paintings of the future which would consciously abandon the imitation of white light with colour and replace it with natural light reflections and highlights.

It is curious to note the staging of this artist in the process of creating a picture. This is a kind of ritual performance. Initially, Mice Jankulovski primes the canvas with white paint. As he progresses, he covers them with a continuous thick layer of black acrylic paint, thereby subconsciously performing the ritual act of discarding white as an obsolete artistic rudiment and completely immersing into the world of black.

It is interesting to watch the process by which black redeems white. White still resists and breaks through the black but after a short period of time the black absorbs and completely covers it. And this is where the fun begins. The artist builds up a layer of black creating reliefs on its surface that are peculiar traps for light. In this way, a new work is born... praising and preserving the light on its surface as its main character.

Черн простор, но во еден момент бил полн со суптилни вибрации на светлина и сенка. Лините го имитираат движењето на нагласените елементи и просторот на светлечките сенки. Благодарение на експериментите на Леонардо, во тоа време се родила нова оптичка слика. Ангелот му гестикуира на бебето Јован, но исто така е можно да се фантазира и да се замисли дека тој укажува на овој мистичен простор како да ги предвидува сликите на иднината кои свесно ќе ја напуштат имитацијата на белото светло со боја и ќе го заменат со природни одрази на светлина и нагласувања.

В межконфесионалните часовни Марка Ротко во Хьюстон, отворен во 1971 година, стоя пред его огромни холстии, занимащи висок алтарна част, не можеш избавити се од ощущенија бездны, разинувши перед зрителем свою пасть. Картини словно затягиваат своја поглощающа темнота матовата поверхность. Эти произведения уже, казалось, ставят точку, обозначают предел в работе с черным цветом, закрывают тему сплошного черного в изображении, но в 1979 году Пьер Сулаж, работая над картиной в мастерской, впервые замечает: «Я больше не рисую черным, но рисую светом, отраженным с черной поверхности». Впоследствии, давая интервью во время выставки в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, он говорит: «Я люблю власть черного, это цвет, который не идет на компромис. Жестокий, но одновременно ведущий к внутреннему размышлению, одновременно цвет и не цвет. Когда в нем отражается свет, он меняет его, трансформирует и открывает ментальное поле, свойственное только ему самому».

Необходимо е да се забележи изведената на уметник во процесот на креирање на слика. Ова е еден вид на ритуална перформанса. Првично, Мице Јанкуловски го нагласува платното со бела боја. Како што напредува, тој ги покрива со постоејан дебел слој на црна акрилна боја, со што потвесно го изведендува ритуалниот акт на отфрлане на белото како застарен уметнички рудимент и на целосно потопување во светот на црното. Интересно е да се следи процесот со кој црното надоместува на белото. Белото сè уште се противи и се пробива низ црното, но по краток временски период црното апсорбира и целосно го покрива. И тука започнува забавата. Уметникот гради слој од црно создавајќи релејфи на неговата површина, кои претставуваат чудни стапици за светлината. На овој начин, се раѓа ново дело... со величие и зачувување на светлината на неговата површина како негова главна карактеристика. Динамично дело се оживува кога гледачот се движки и светлината се движки според идејата на уметникот. Светлосните одрази во неговите слики се движват, со што се менува расположението и состојбата на сликата. Нема светлина без сенка и нема сенка без светлина; колку е поцврст темнината, толку е посветла светлината. Затоа, се разбира, црното е идејлен супстрат за светлосните одрази.

Од 17 век па наваму, уметниците експериментирале со црно. Првото сосема црно дело се појавило во 1617 година под името „Големата темница“ на Роберт Флуд, а во 1843 година Берталь ја создал црната слика „Поглед на Ла Хуге“. Во 1854 година, Густав Доре нацртал црн правоаголник и го нарекол „Историја на самракот на Русија“. Во 1915 година, Каземир Малевич го претставил „Црниот квадрат“ и го прогласил крајот на традиционалната уметност. „Црниот квадрат“ е прикажан на таков начин што предизвикува директна поврзаност со иконата. Иконите секогаш се направени според конкретни канони и изборот на бои бил јасно дефиниран. Во иконографијата, црната боја била употребена само за сликата на пеколот како голема уста на пештерата од каде што се појавува змијата што ја удрил Св. Георги, или гробот на Адам под Голготскиот крст. Дури и за цртање контури на ликови, иконописците користат темно кафеава боја, но

потусторонниот мир. Черни — ахроматички цвет. Производните од него сервите цвета никога не испојувале, во иконописи се сметала, че серв — то е смешение света и тьмы, че невозможно.

These works seemed to put an end to and to indicate the limits of working with black. They uttered the last word on solid black images, but in 1979, while working on a painting in his studio, Pierre Soulage noticed for the first time, "I no longer paint black but I paint with reflected light from a black surface".

Subsequently, in an interview at The Hermitage in St. Petersburg, he said, "I love the power of black, it is a color that does not compromise. It is hard, but at the same time it leads to inner reflection. It is both color and not color. When light is reflected off of it, it is changed... it transforms and opens the mental field peculiarly only to itself".

Is it possible to use the mental field of black color in the abstract interpretation of an artist based on his subjective perception of the world? How much do such psychological practices bring the audience closer and open new spaces for contemplation and study? Is this form of artistic meditation a great delusion, like Manichaeism?

If we stick to the point of view that artists are magicians, diviners and prophets, then the works they create are windows that predict the future. Artistic experiments with black color necessarily anticipated the discoveries of scientists and the expansion of the general knowledge of all of humanity. History always finds confirmation in the future with the development of science and the advent of new scientific discoveries.

In July of 2014, at the Farnborough Airshow, a group of scientists from the National Physics Laboratory of the United Kingdom introduced a new black substance made from carbon nanotubes called "Vantablack". This is the blackest known substance and absorbs 99.965% of the light falling on it. In comparison, the blackest coal absorbs 96%. The human eye perceives this substance not as a color but as a space, as a hole: an absolutely black hole, a dip into the abyss... because reflected light is almost completely absent from it. The artist Anish Kapoor said that this substance would be incredibly effective as a paint to depict endless space.

The whole universe seems like a giant palindrome. A palindrome is the property of fractals of living matter and crystals; it is the self-expanding and self-reproducing property of the cosmic universe.

Once ancient languages contained the properties of palindromes but with the development of speed, which kills beauty in everything, they lost this property and now only individual words remind us of the beautiful past. The changing of day and night are a kind of natural palindrome. Even human beings on a genetic level are examples of self copying. A person is a good example of a palindrome or rather its particular case of vertical symmetry. In ancient times palindromes

paintings seem to tighten their grip and absorb you into their dark matte surface.

These works seemed to put an end to and to indicate the limits of working with black. They uttered the last word on solid black images, but in 1979, while working on a painting in his studio, Pierre Soulage noticed for the first time, "I no longer paint black but I paint with reflected light from a black surface".

Subsequently, in an interview at The Hermitage in St. Petersburg, he said, "I love the power of black, it is a color that does not compromise. It is hard, but at the same time it leads to inner reflection. It is both color and not color. When light is reflected off of it, it is changed... it transforms and opens the mental field peculiarly only to itself".

Is it possible to use the mental field of black color in the abstract interpretation of an artist based on his subjective perception of the world? How much do such psychological practices bring the audience closer and open new spaces for contemplation and study? Is this form of artistic meditation a great delusion, like Manichaeism?

If we stick to the point of view that artists are magicians, diviners and prophets, then the works they create are windows that predict the future. Artistic experiments with black color necessarily anticipated the discoveries of scientists and the expansion of the general knowledge of all of humanity. History always finds confirmation in the future with the development of science and the advent of new scientific discoveries.

In July of 2014, at the Farnborough Airshow, a group of scientists from the National Physics Laboratory of the United Kingdom introduced a new black substance made from carbon nanotubes called "Vantablack". This is the blackest known substance and absorbs 99.965% of the light falling on it. In comparison, the blackest coal absorbs 96%. The human eye perceives this substance not as a color but as a space, as a hole: an absolutely black hole, a dip into the abyss... because reflected light is almost completely absent from it. The artist Anish Kapoor said that this substance would be incredibly effective as a paint to depict endless space.

The whole universe seems like a giant palindrome. A palindrome is the property of fractals of living matter and crystals; it is the self-expanding and self-reproducing property of the cosmic universe.

некогаш црна боја. Кај иконите, црната боја секогаш го прикажува мистичниот темен простор на подземијот свет. Црното е ахроматска боја. Сивите бои изведени од него никогаш не се користат во иконописот бидејќи се верува дека сивата е мешавина на светлина и темнина, што е невозможно.

Меѓуверската капела на Марк Ротко во Хјустон била отворена во 1971 година. Стојејќи пред неговите огромни црни платна што ја окупираат целата олтарска зона, невозможно е да не се почувствува бездната како широка уста која се отвора кон публиката. Сликите се чини дека го затегнуваат нивниот стисок и ве апсорбираат во нивната темна и матна површина. Се чинеш дека овие дела ставаат крај и укажуваат на границите на работење со црното. Тие го изговориле својот последен збор на цврсти црни слики, но во 1979 година, додека работел на слика со своето студио, Пјер Сулаж за прв пат забележал: „Јас повеќе не објувам црно, туку сликам со рефлектирана светлина од црна површина“. Потоа, во едно интервју во Ермитаж во Санкт-Петербург, тој рекол: „Ја сакам моќта на црното, тоа е боја која не компромитира. Тешко е, но во исто време води кон внатрешно размислување. Тоа е боја, и не е боја. Кога светлината се рефлектира надвор од неа, таа се менува... таа го менува и го отвора менталното поле посебно само за себе“.

Дали е возможно да се користи менталното поле со црна боја во апстрактното толкување на уметникот врз основа на неговата субјективна перцепција на светот како таков? Колку тааквите психолошки практики ја доближуваат публиката и отвораат нови простори за размислување и учење? Дали оваа форма на уметничка медитација е голема заблуда, како манихејството? Ако се придржуваате кон гледиштето дека уметниците се волшебници, врачи и прорoci, тогаш делата што ги создаваат се прозорци кои ја предвидуваат иднината. Уметничките експерименти со црна боја на уметничка медитација се голема заблуда, како манихејството? Ако се придржуваате кон гледиштето дека уметниците се волшебници, врачи и прорoci, тогаш делата што ги создаваат се прозорци кои ја предвидуваат иднината.

Уметничките експерименти со црна боја на уметничка медитација се голема заблуда, како манихејството? Ако се придржуваате кон гледиштето дека уметниците се волшебници, врачи и прорoci, тогаш делата што ги создаваат се прозорци кои ја предвидуваат иднината. Уметничките експерименти со црна боја на уметничка медитација се голема заблуда, како манихејството? Ако се придржуваате кон гледиштето дека уметниците се волшебници, врачи и прорoci, тогаш делата што ги создаваат се прозорци кои ја предвидуваат иднината. Уметничките експерименти со црна боја на уметничка медитација се голема заблуда, како манихејството? Ако се придржуваате кон гледиштето дека уметниците се волшебници, врачи и прорoci, тогаш делата што ги создаваат се прозорци кои ја предвидуваат иднината.

мер, для изображения бездонного космоса. Вся Вселенная представляется гигантским палиндромом. Палиндром — это свойство фракталов живой материи и кристаллов, это саморасширяющееся свойство Космоса. Когда-то древние языки несли в себе свойство палиндрома, но с развитием скорости, убивающей красоту во всем, они утратили это свойство, и только отдельные слова напоминают о прекрасном прошлом. Смена дня и ночи — своего рода природный палиндром. Сам человек на генетическом уровне является примером самокопирования. Он — наглядный пример палиндрома, вернее его частный случай вертикальной симметрии. В древности палиндромы наделяли магически-сакральными свойствами и считали их оберегами, палиндромные высказывания выбивали над входом в храм, украшали стены жилища, различные магические предметы. Палиндромы несли свойства оберегов.

Свойство палиндромического построения картин лежит в основе каждого произведения Мице Янкуловски. Иногда вначале следует сочинение палиндрома, а затем художник приступает к созданию картины, иногда картина сама является палиндромом. Чаще всего она состоит из нескольких крупноформатных частей, которые могут стыковаться по-разному, создавая новые вариации. Такой подход помогает художнику объединить движение рефлексов по всей поверхности полотна в разных прочтениях. Зритель неосознанно воспринимает движение рефлексов, его подсознание прочитывает конкретную, знакомую с рождения, информацию, которую он встречал много раз в жизни, и поэтому она действует подобно запаху, создавая у него определенное настроение. Можно ли управлять этим настроением?

Экспериментируя с динамикой отражения рефлексов таким образом, чтобы они, подобно сакральному тексту, формировали через подсознание конкретные эмоции, художник выходит на новый этап развития абстрактного искусства. В нем не только задействуется реакция человека на знакомые ему световые рефлексовые комбинации, но и расположение их в определенном порядке дает возможность управлять ими, создавая очень реалистичные ощущения уже пережитого человеком ранее. Словно прекрасная реалистичная картина морского заката исчезла, но ее присутствие осталось.

В ранних экспериментах с графическими листами в 1979 году Мице Янкуловски создает большую серию графических работ черным цветом. Уже в этих ранних работах хорошо прослеживается принцип палиндромного подхода к созданию изображения, который и является основной концепцией построения высказывания художником. Как говорит Корнелия Конеска, «Палиндромы Мице Янкулов-

were considered to be endowed with magical and sacred properties and were used as talismans. Palindromic phrases were hung above the entrances to temples and decorated the walls of homes and various magical objects. They were often fashioned into amulets.

Mice Jankulovski uses the property of palindromic construction of his paintings as the basis of all of his work. Sometimes the creation of a palindrome comes first and then the artist starts to create the painting and sometimes the painting itself is a palindrome.

More often than not, the work consists of several large format parts that can dock in different ways creating new variations. This approach helps the artist to unite the movements of reflections across the entire surface of the canvas for various readings.

The viewer unconsciously perceives the movement of the reflections. The subconscious mind reads concrete information known from birth which has been seen many times and thus like a smell creates a certain mood. Is it possible to control this mood?

The artist enters a new stage in the development of abstract art while using the dynamics of reflection in such a way that they, like a sacred text, can evoke concrete emotions through the subconscious.

The combinations of light reflections that are familiar create a reaction and their arrangement in a certain order makes it possible to control this reaction. This creates very realistic feeling which have previously been experienced. It is as if a beautiful realistic picture of a sunset over the sea disappears but its presence remains.

In his earliest experiments with graphic sheets in 1979, Mice Jankulovski created a large series of graphic works in black. Already in these early works, the principle of the palindromic approach to creating an image is evidently the main concept of constructing a statement used by the artist.

As Kornelija Koneska says, "Mice Jankulovski's palindromes have a direct connection with his thinking, he creates pictorial works while reflecting on how they can be seen from different angles; how they can be combined. Symmetry, inversion, modularity and multiplication are common attributes of his works...".

It can be assumed that the main concept of the artist is working with words and the construction of verbal utterances for further use in painting. The only figurative series of work done by Mice was in 1991 and was dedicated to Blaze Koneski, the outstanding literary figure, creator and codifier of the Macedonian language. He was a writer, poet, publicist and the President of the Macedonian Academy of Arts and Sciences. These works are looped images of the turning head of the writer painted on glass. On each new image the

оваа супстанца ќе биде неверојатно ефикасна како боја за прикажување на бескрајни простори.

Целиот универзум изгледа како џиновски палиндром. Палиндромот е свойство на фрактали на жива материја и кристали; тоа е самопроширувачка и саморепродуцирачка особина на космичкиот универзум. Отако древните јазици ги содржеле својствата на Палиндромите, но со развојот на близната, која ја уништува убавината во сè, тие ја изгубиле оваа особина и сега само поединечни зборови нè потсетуваат на убавото минато. Менувањето на денот и ноќта е еден вид природен во палиндром. Дури и човечките суштества на генетско ниво се примери за себекопирање. Едно лице е добар пример за палиндром или повеќе конкретен случај на вертикална симетрија. Во античките времиња се сметало дека палиндромите се надарени со магични и свети свойства и биле користени како талисмани. Палиндромските фрази биле обесени над влезот на храмовите и ги украсувале сидовите на домовите и разните магични предмети. Често се обликувале во амалии.

Мице Јанкуловски ја користи особината на палиндромската конструкција на неговите слики како основа на целиот негов опус. Понекогаш создавањето на палиндромот е прво, а потоа уметникот почнува да ја создава сликата, а понекогаш самата слика е палиндром. Поточно, делото се состои од неколку делови од големи формати кои можат да се спојат на различни начини создавајќи нови варијации. Овој пристап му помага на уметникот да ги обедини движенета на рефлексите низ целата површина на платното за различни читања. Набљудувачот несвесно го гледа движењето на рефлексите. Потсвесниот ум чита конкретни информации, познати од раѓањето, кои се видени многу пати, а со тоа како мириш создава одредено расположение. Дали е можно да се контролира ова расположение?

Уметникот влегува во нова фаза во развојот на апстрактната уметност, притоа користејќи ја динамиката на рефлексите на таков начин што тие, како свет текст, можат да поттикнат конкретни емоции преку потсвеста. Комбинации на светлосни рефлексии кои се познати создаваат реакција и нивниот аранжман во одреден ред овозможува да се контролира оваа реакција. Ова создава многу реални чувства кои претходно биле доживеани. Тоа е како убава реалистична слика за зајдисонце над морето да исчезнува, но останува нејзиното присуство.

Во неговите најрани експерименти со графички листови од 1979 година, Мице Јанкуловски создал голема серија графички дела во црно. Веќе во овие рани дела, принципот на палиндромскиот пристап кон создавање слика, очигледно е главниот концепт на изработка на ис-

angle shifts and when film edit is possible to see how the poet's head turns around on its axis. It is interesting to note that this is the only time in his life that the artist retreated from his principles of abstract images while retaining the structure of a palindromic utterance embodied in a different manner of painting. The choice of the subject is not accidental. This is a kind of hymn to an outstanding figure in the field of literature, as if it is the key to understanding all the work of the artist. In creating such a project, Mice demonstrates the extreme degree of importance and significance of language for his art. Interestingly, this concept of the significance of the word passes through his entire creative life devoted to one study and includes three large cycles: "Form I", "Form II" and "Form III".

If we consider the concept of palindromic construction in his painting as a structure and the word as an incentive for its creation, then the words of Ludwig Wittgenstein, "the meaning of the word is its use", give a different reading and approach to the perception of Mice Jankulovski's paintings in which the viewer is offered a new visual language not yet fully understood and requiring of special attention.

TRANSLATION BY
MARINA ALBEE

каз што го користи уметникот. Како што вели Корнелија Конеска, „палиндромите на Мице Јанкуловски имаат директна поврзаност со неговото размишшување, тој создава сликовни дела додека размишлува како може да се видат од различни агли; како тие можат да се комбинираат. Симетријата, инверзијата, модуларноста и множењето се заеднички атрибути на неговите дела...“.

Може да се претпостави дека главниот концепт на уметникот е да работи со зборови и изградбата на вербални искази за понатамошна употреба во сликањето. Единствената фигуративна серија на дела направена од Мице беше во 1991 година и беше посветена на Блаже Конески, истакната книжевна личност, творец и кодификатор на македонскиот јазик. Бил писател, поет, публицист и претседател на Македонската академија на науките и уметностите. Овие дела се циклични слики од главата на писателот која се врти насликана на стакло. На секоја нова слика аголот се менува и кога е снимен, можно е да се види како главата на поетот се врти околу својата оска.

Интересно е да се напомене дека ова е единствениот момент во неговиот живот кога уметникот се повлекол од неговите принципи на апстрактни слики, додека ја задржуval структурата на палиндромското исказување отетотворено во различен начин на сликање. Изборот на темата не е случаен. Ова е еден вид химна за исклучителен лик во областа на литературата, како да е клучот за разбирање на целата работа на уметникот. При создавањето таков проект, Мице го демонстрира екстремниот степен на важност и значење на јазиковата уметност. Интересно, овој концепт за значењето на зборот поминува низ целиот негов творечки живот посветен на една студија и вклучува три големи циклуси: „Форма I“, „Форма II“ и „Форма III“.

Ако го разгледаме концептот на палиндромичната конструкција во неговото сликарство како структура и збор како поттик за неговото создавање, тогаш зборовите на Лудвиг Витгенштајн, „значењето на зборот е неговата употреба“, даваат поинакво читање и пристап кон перцепцијата на сликите на Мице Јанкуловски, во кои на гледачот му се нуди нов визуелен јазик кој сè уште не е потполно сферчен и достоен за посебно внимание.

ПРЕВОД ОД РУСКИ НА АНГЛИСКИ ЈАЗИК:
МАРИНА АЛБИ
ПРЕВОД ОД АНГЛИСКИ НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК:
ДАРКО ПУТИЛОВ

МИЦЕ ЯНКУЛОВСКИ

(Г.Р. 1954)

osten
since 1945

МИЦЕ ЈАНКУЛОВСКИ

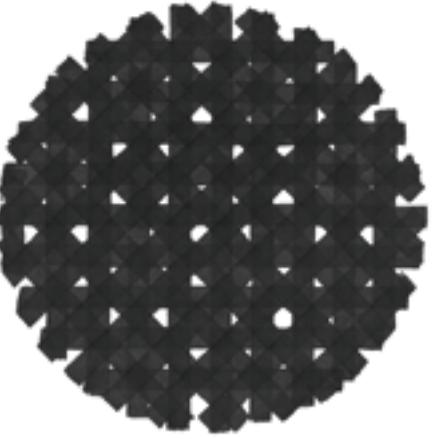
(ВОРОН 1954)

МИЦЕ ЈАНКУЛОВСКИ

(РОДЕН ВО 1954)

СЕРИЯ ПАЛИНДРОМНЫЕ РИСУНКИ

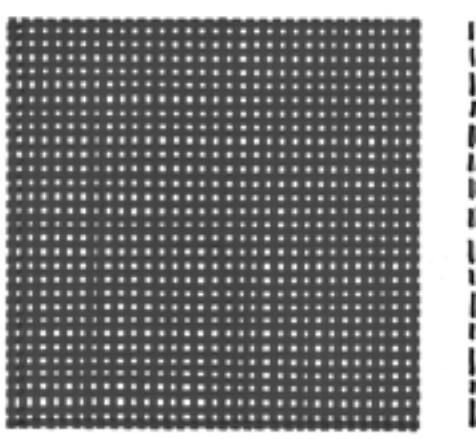
ФЛОМАСТЕР НА БУМАГЕ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ OSTEN



КРУГ 3
1978
50 x 35 cm

SERIES PALINDROMIC DRAWINGS

FELTPEN ON PAPER
FROM THE OSTEN COLLECTION



КВАДРАТ 4
1978
50 x 35 cm

СЕРИЈА ПАЛИНДРОМСКИ ЦРТЕЖИ

ФИЛТЕР НА ХАРТИЈА,
ОД КОЛКЕЦИЈА ОСТЕН



ЛИНИИ 2
1974
45 x 32 cm

ЛИНИИ 3 И ЛИНИИ 7 ИЗ СЕРИИ
ПАЛИНДРОМНЫЕ РИСУНКИ
1974 И 1978

ФЛОМАСТЕР НА БУМАГЕ
45 x 32 cm
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ OSTEN



ЛИНИИ 3
1974
45 x 32 cm

LINES 3 & LINES 7 FROM
THE PALINDROMIC DRAWINGS SERIES
1974 AND 1978

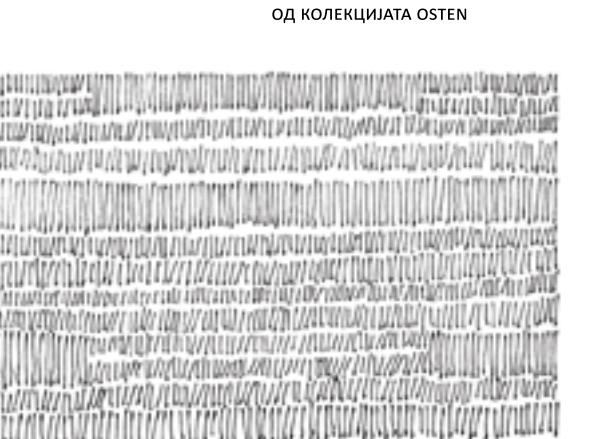
FELTPEN ON PAPER
45 x 32 cm
FROM THE OSTEN COLLECTION



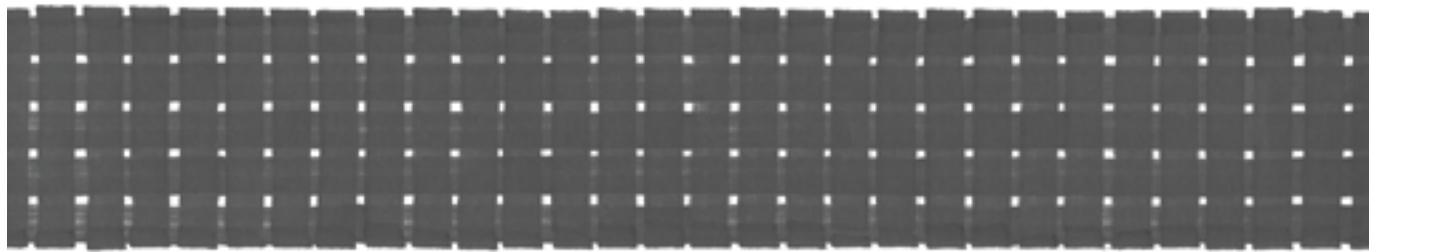
ЛИНИИ 7
1978
45 x 32 cm

ЛИНИИТЕ 3 И ЛИНИИТЕ 7 ОД
ПАЛИНДРОМСКИ ЦРТЕЖИ СЕРИЈА
1974 И 1978

ФИЛТЕР НА ХАРТИЈА
45 x 32 cm
ОД КОЛКЕЦИЈА ОСТЕН



ЛИНИИТЕ 7
1978
45 x 32 cm



ПРЯМОУГОЛЬНИК 6
1977
50 x 35 cm

RECTANGULAR 6
1977
50 x 35 cm

ПРАВОУГОЛЬНИК 6
1977
50 x 35 cm



МИЦЕ
ЯНКУЛОВСКИ
(Г.Р. 1954)

ФОРМА СН
2019

ХОЛСТ, АКРИЛ
70 x 100 см
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
OSTEN

MICE
JANKULOVSKI
(BORN 1954)

FORM SN
2019

ACRYL ON CANVAS
70 x 100 cm
FROM THE
OSTEN COLLECTION

МИЦЕ
ЈАНКУЛОВСКИ
(РОДЕН ВО 1954)

ФОРМА СН
2019

АКРИЛ НА ПЛАТНО
70 x 100 cm
ОД КОЛЕКЦИЈАТА
OSTEN





DELIRIUM TREMENS

ИГОРЬ ТРПЧЕСКИ
АКТЕР И РЕЖИССЕР

DELIRIUM TREMENS

IGOR TRPCESKI
ACTOR AND DIRECTOR

DELIRIUM TREMENS

ИГОР ТРПЧЕСКИ
АКТЕР И РЕЖИСЕР

«Delirium Tremens» («Белая горячка») или острый алкогольный бред — это состояние, возникающее у людей, хронически злоупотребляющих алкоголем, в период от 48 до 72 часов с принятия последней дозы алкоголя. Оно характеризуется трепором, дезориентацией и даже галлюцинациями и страхами, которые могут погрузить субъекта в измененное состояние сознания, сделать его потенциально опасным для самого себя и окружающей среды.

К сожалению, хотя трагикомедия «Delirium Tremens» и является одним из самых ранних текстов Благоя Ристески-Платнар, написанным еще в 80-е годы прошлого века, она ни разу не была поставлена, — возможно, ввиду отсутствия должного интереса к монодраме как к жанру в те времена, впрочем, по крайней мере сейчас, она должна получить заслуженное внимание.

В самом начале автор прибегает к «театру в театре»: главный герой представлен в качестве сценического техника, по случайности там оказавшегося, он информирует нас о том, что постановка не состоится, так как ведущий актер попал в больницу с белой горячкой. Возникновение этого события выстраивает перспективу сломанного зеркала, мы следим за повествованием сквозь призму технического работника, и ситуация, в которой он оказался, с одной стороны, проста, с другой — удивительна, так как она открывает прямой контакт с публикой и такой уровень отношения, который делает постановку интерактивной, а зритель становится соучастником во всем, что происходит на сцене.

“Delirium Tremens”, or alcohol withdrawal delirium, is a condition that occurs in chronic alcohol abusers, within 48 to 72 hours from the last dose of alcohol. It is characterized by shaking, disorientation, and even hallucinations and fears that could bring the subject into altered state of consciousness and make him hazardous to himself and to the environment.

Unfortunately, although among the earliest texts by Blagoja Risteski Platnar, written as early as the last century's eighties, the tragicomedy “Delirium Tremens” has never been premiered, probably because of the lack of appreciation of monodrama as genre back in those days, but at least nowadays, it should receive the attention it deserves.

At the very beginning, the author introduces “theatre within theatre”, so the main character is presented as a stage technician who happened to be there by chance, and who informs us that there would be no play, since the leading actor is in hospital due to delirium tremens. This occurrence gives us the perspective of a broken mirror; we follow the story through the prism of the stage technician, and the situation he is caught in is simple on the one hand, but extraordinary on the other, since it allows direct contact with the audience and such an attitude that makes the play interactive, so the audience becomes participant in everything that happens onstage.

Further on, the characters around which the plot revolves, start to entwine onstage. The dramatist, the manager, and the artist because of whom the play is put off... all of them, one by one, would slowly start materializing in front

„Delirium Tremens“ или алкохолно труење е дијагноза која ја добиваат хронични алкохоличари помеѓу 48 и 72 часа од последната испиена чашка алкохол. Проследена е со тресење, дезориентација па се до халуцинацији и стравови кои би можеле да го доведат субјект во афектна состојба и да го направат опасен по себе и по околината.

За жал, иако еден од првите текстови на Благоја Ристески-Платнар, напишана осумдесеттите години од минатиот век, траги-комедијата „Delirium Tremens“ не ја дочека својата премиера на сцените, веројатно поради непопуларноста на монодрамата како жанр во тоа време, но никако не би требало да биде заборавена денес.

Уште на самиот почеток на текстот, авторот го загатнува „театарот во театар“ така што јунаштот го претставува како сценски работник, кој случајно е тука и ни соопштува дека нема да има претстава, затоа што актерот кој треба да ја одигра претставата, е во болница поради „Delirium Tremens“. Така приказната ја гледаме како низ едно скришено огледало низ призматата на овој сценски работник, затоа што ситуацијата во која тој е затекнат, е едноставна од една страна, но и генијална од друга, затоа што уште со самиот почеток на претставата се поставува директен контакт и однос со публиката што ја прави претставата интерактивна, а публиката соучесник, во сè што се случува на сцена.

Понатаму почнуваат да се преплетуваат ликовите за кои раскажува нашиот јунак... Дра-

Далее, персонажи, вокруг которых закручивается сюжет, начинают сплетаться на сцене. Драматург, менеджер, актер, из-за которого переносится постановка, все они, один за другим, медленно материализуются перед публикой; иными словами, актеры и музыканты из группы в театральном баре все вместе постепенно дополняют и даже создают образы, посредством которых говорит protagonист, тем самым дополняя его бред, становясь неотъемлемой частью постановки как целого, и той истории, которая представляется.

Странная история кульминирует в тот момент, когда protagonист оказывается настолько опьянен любовью и алкоголем, что напрочь забывает, что он женат, и что его жена дома — ровно в том месте, куда он хочет отвезти балерину. Фатальное столкновение — критический момент, когда невероятная история, как это часто случается в великих работах, вдруг начинает трансформироваться. На самом деле, убегая от своей разгневанной жены, он залезает и сидит на сучку яблони, который внезапно ломается, падает на жену и убивает ее. Это тот момент, когда случается настояще (но не последнее) потрясение и комедия разворачивается в драму.

Текст начинается как комедия, и по ходу своего развития проходит несколько фаз, таких как абсурд, фарс, музыкальный театр и кабаре, драма, переходящая в эпический театр, психо-драма и анти-драма или анти-театр. Постановка адресована всем поколениям, она запечатлевает отношения между артистами и работниками театра, их музыкальное влияние, содействие и антагонизм, происходящий из-за недостатка понимания проблем друг друга, любовь и дилеммы морального и этического характера, которые мы все испытываем в состоянии любви, страсти и страха.

of the audience; in other words, the actors and musicians from the band at the theatre bar, they would all gradually complement and actually create the images of which the protagonist talks, thus complementing his delirium, and becoming an inseparable part of the play as a whole and of the story which is being presented.

This weird story culminates when the protagonist becomes so drunk with love and alcohol, that he eventually forgets he is already married, and his wife is at home — exactly where he would take the ballerina. That fatal encounter is the critical event when this unbelievable story — as in many other great works — suddenly starts transforming. In fact, running from his furious wife, he climbs and sits on a bough of the apple tree, which suddenly breaks; then he falls on his wife and kills her. That is the moment when the true (but not the last) upheaval begins, and turns this comedy into drama.

The text begins as a comedy, and throughout its development, it goes through several phases, such as absurd, farce, musical theatre and cabaret, drama, then turns into epic theatre, psycho-drama and anti-drama or anti-theatre. The play is addressed to all generations; it depicts the relations between artists and theatre workers, their mutual influence, collaboration and antagonism which occurs because of lack of understanding for each other's problems, love and dilemmas of moral and ethical character, which we all experience in state of love, passion and fear.

матургот, Управителот, Актерот, поради кого претставата е одложена... Тие еден по еден, полека, ќе почнат да се материјализираат на сцена, поточно актерите и музичари од бендот во бифето од театарот, постепено и од време на време ќе ги надополнуваат и создаваат сцените за кои раскажува нашиот херој со што ќе го надополнат ДЕЛИРИУМОТ кај нашиот јунак и ќе станат нераскинлив дел од претставата во целост и приказната која се раскажува. Кулминацијата на оваа необична приказна се случува кога нашиот јунак толку ќе се опие од љубов и алкохол што ќе заборави дека е женет и дека неговата жена е дома, каде што тој ќе ја одведе Балерината.

Таа кобна средба ќе биде критичниот момент

од каде ќе почне да се расплетува, оваа наша сега веќе неверојатна приказна која одеднаш како кај сите добри автори ќе почне да се трансформира. Поточно, ќе се скрши гранката од јаболкицата, на која се качил нашиот јунак, бегајќи од бесот на сопствената жена и тој ќе падне врз неа и ќе ја УБИЕ. Е тогаш започнува вистинскиот пресврт, не и последниот, кој нашата комедија засега ќе ја претвори во драма. Текстот започнува како класична комедија која во својот развој преминува низ повеќе фази како, апсурд, фарса, музички или кабаретски театар, драма, а стигнува до епски театар, психо-драма и анти-драма или анти-театар.

Претстава е наменета за сите генерации и во

голема мера ги дефинира односите помеѓу уметниците и работниците, нивните влијања, соработки и антагонизам кој се развива од неразбирање на проблемите на другите и секако за љубовта и морално-етичките дилеми, кои кај секој од нас се појавуваат во состојба љубов, страсть и страв.



ВИДЕОАРТ

ШУМОВ В.
ХЛАБОВ А.
СВИЩЁВ М.
ЗАСТАВА Ю.
КАЗАКОВ Б.
ЛУРЬЕ Д.
БЕЛОВА Л.
АХМЕТГАЛИЕВА Т.

ВАСИЛИЙ
ГЕРАРДОВИЧ
ШУМОВ
(Г.Р. 1960)

У СИНЕГО МОРЯ
2019

ВИДЕО, БЕЗ ЗВУКА
19'50"

VASILY
GERARDOVICH
SHUMOV
(BORN 1960)

BY THE BLUE SEA
2019

VIDEO, NO SOUND
19'50"

ВАСИЛИЙ
ГЕРАРДОВИЧ
ШУМОВ
(РОДЕН ВО 1960)

ПОКРАЈ СИНОТО МОРЕ
2019

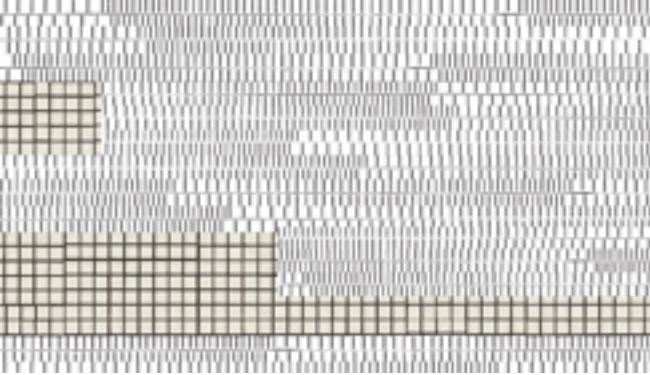
ВИДЕО, БЕЗ ЗВУК
19'50"



АНТОН ХЛАБОВ

(Г.Р. 1986)

АБСТРАКЦИЯ международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков
в авангарде!

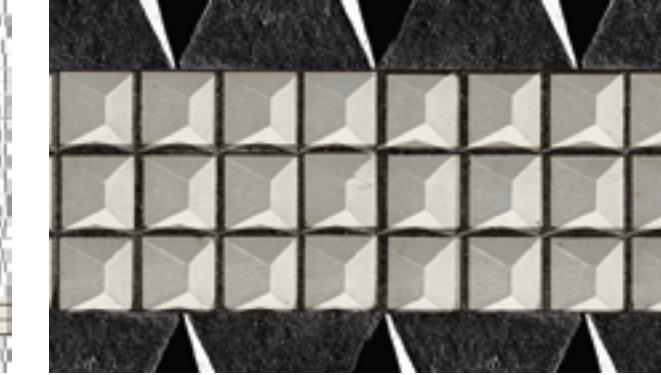


СОРАЗМЕРНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ
2015

ВИДЕО,
ЦИФРОВАЯ АНИМАЦИЯ
3'42"

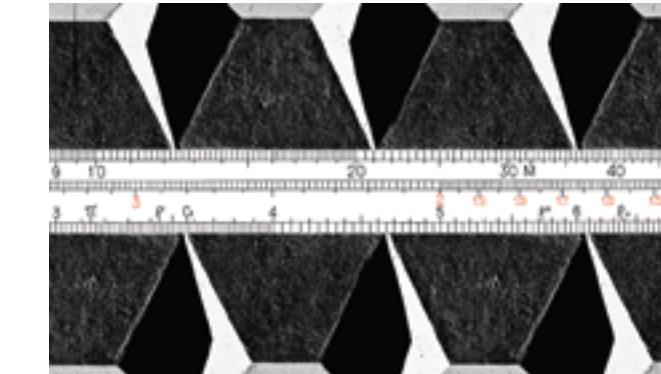
PROPORTIONED VALUES
2015

VIDEO,
DIGITAL ANIMATION
3'42"



СРАЗМЕРНИ ЗНАЧЕЊА
2015

ВИДЕО,
КОМПУТЕРСКА АНИМАЦИЈА
3'42"



ВОЛНА
2009

ВИДЕО,
ЦИФРОВА АНИМАЦИЈА
2'20"

STORAGE
2009

VIDEO,
DIGITAL ANIMATION
2'20"



БРАН
2009

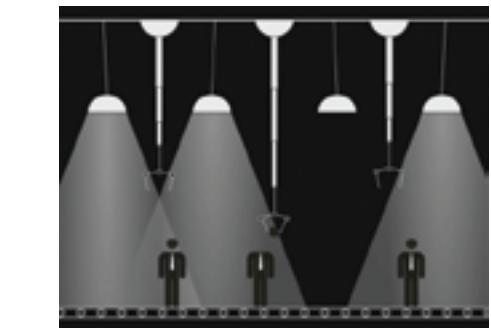
ВИДЕО,
КОМПУТЕРСКА АНИМАЦИЈА
2'20"

ANTON KHLABOV

(BORN 1986)

КОНВЕЙЕР
2009

ВИДЕО,
ЦИФРОВА АНИМАЦИЈА
5'



FULL SHIFT WORKING
2009

VIDEO,
DIGITAL ANIMATION
5'

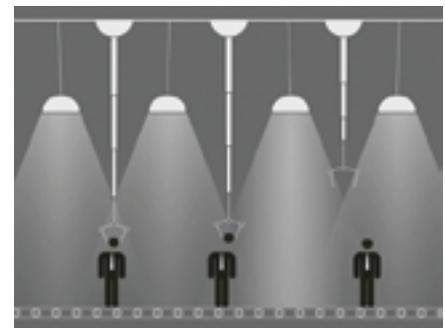


АНТОН ХЛАБОВ

(РОДЕН ВО 1986)

КОНВЕЈЕР
2009

ВИДЕО,
КОМПУТЕРСКА АНИМАЦИЈА
5'



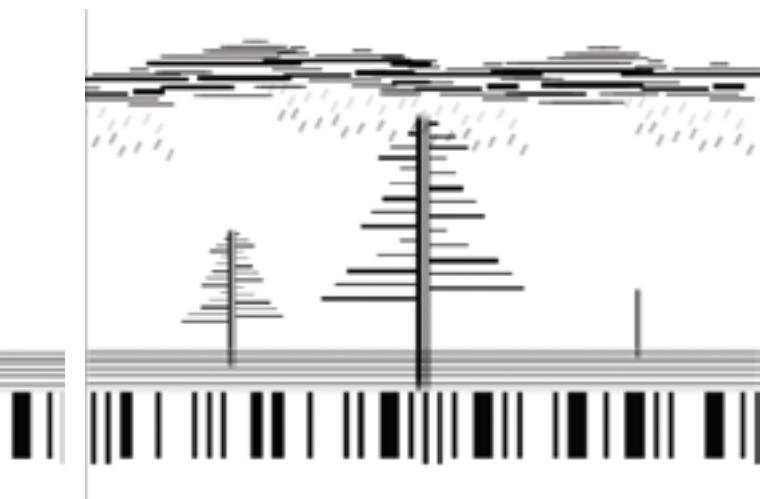
[BAR-ЕЛЬ]'S
2008

ЦИФРОВА АНИМАЦИЈА
6'43"



[BAR-ALE]'S
2008

DIGITAL ANIMATION
6'43"

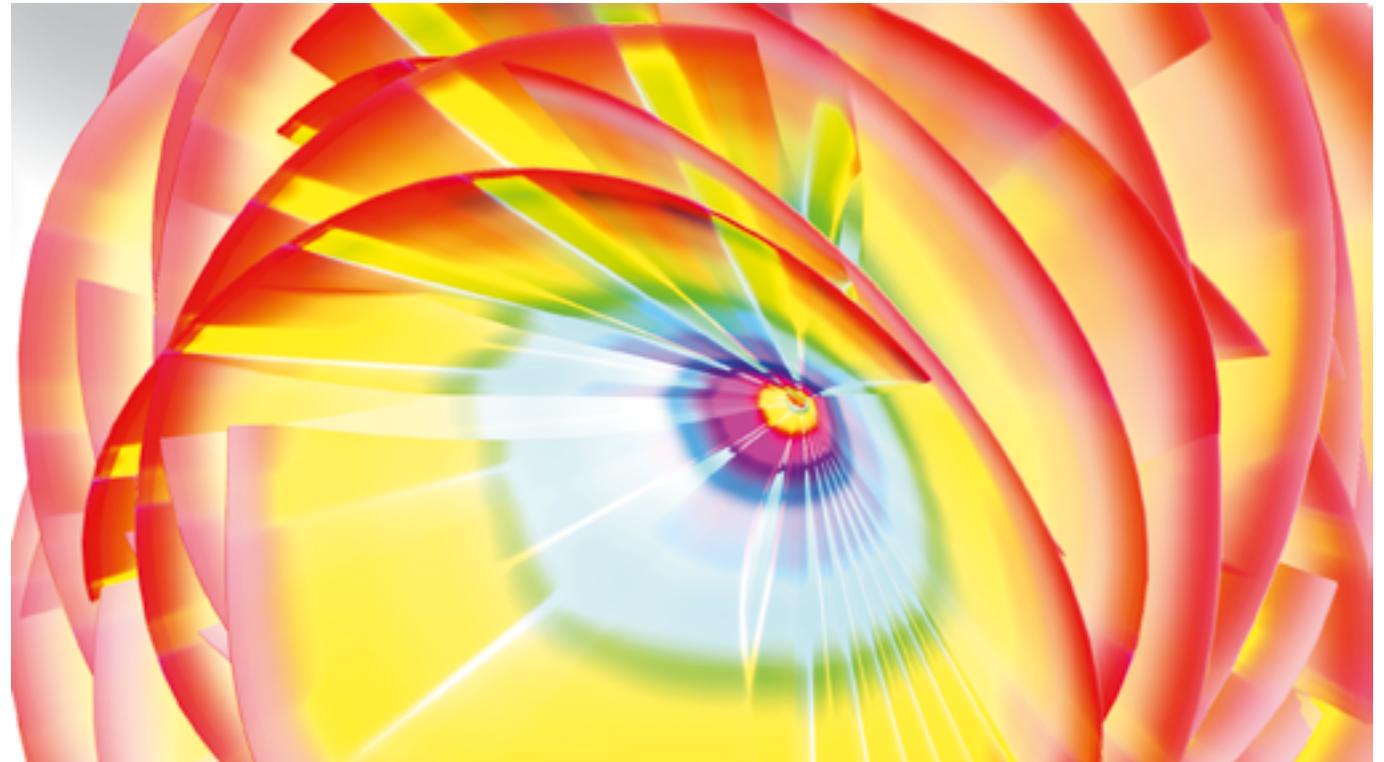


МАКСИМ СВИЩЁВ

(Г.Р. 1982)

ЦВЕТАСИС
2017

3D АНИМАЦИЯ
5'08"



TSVETASIS
2017

3D ANIMATION
5'08"

БОЯСИС
2017

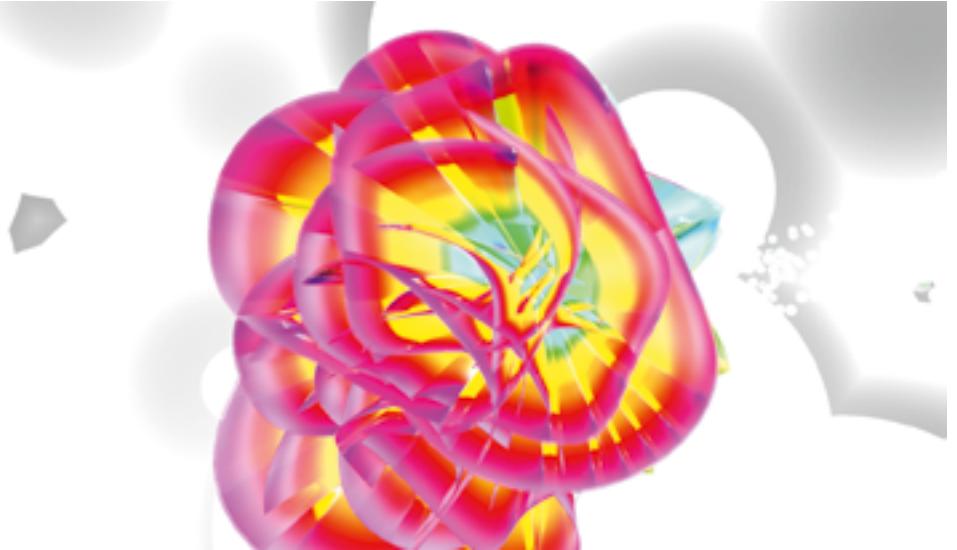
3D АНИМАЦИЯ
5'08"

МАКСИМ СВИШЁВ

(ВОРН 1982)

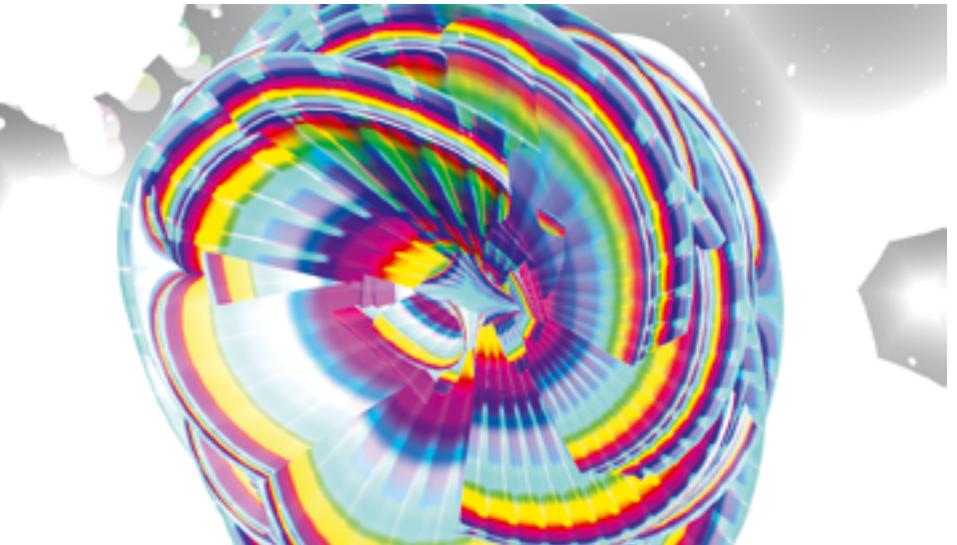
ЦВЕТАСИС / ЦВЕТЫ МАТЕРИАЛИЗМА
2019

МЕДИАФРЕСКА



TSVETASIS / FLOWERS OF MATERIALISM
2019

MEDIAFRESCO



БОЯСИС / ЦВЕКОТО НА МАТЕРИАЛИЗМОТ
2019

МЕДИЈАЛНА ФРЕСКА

ЮЛИЯ ЗАСТАВА

(Г.Р. 1982)

АБСТРАКЦИЯ международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков
в авангарде!



ЭТО БОЛЬНО
2019

ЦИФРОВАЯ АНИМАЦИЯ
3'16"
ВИДЕО: ЮЛИЯ ЗАСТАВА
МУЗЫКА: LAST KING OF POLAND
ХОР: ЧТО ЕСТЬ СТРАННОСТЬ
ЗАКЛЮЧЕННАЯ В ЛЕД ЭТО БОЛЬНО
ТЕКСТ: НЕПРИСТОЙНАЯ НОСТАЛЬГИЯ
ЛЮБОВЬ ЭТО ПРЕСТУПЛЕНИЕ
УЧИСЬ У ГОЛУБЯ УЧИСЬ УМИРАТЬ



IT HURTS
2019

DIGITAL ANIMATION
3'16"
VIDEO BY YULIA ZASTAVA
MUSIC BY LAST KING OF POLAND
CHORUS: WHAT IS WEIRDNESS
ENCASED IN ICE IT HURTS
LYRICS: FILTHY NOSTALGIA LOVE IS A
CRIME LEARN FROM A DOVE LEARN
HOW TO DIE

ТОА БОЛИ
2019

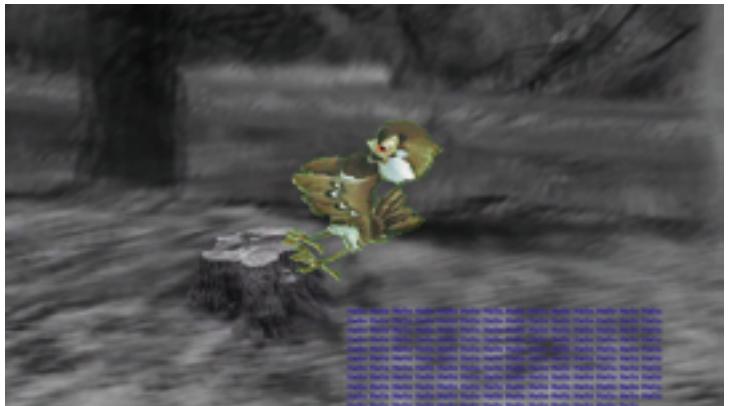
КОМПЬЮТЕРСКА АНИМАЦИЈА
3'16"
ВИДЕО: ЈУЛИЈА ЗАСТАВА
МУЗИКА: LAST KING OF POLAND
ХОР: ШТО Е ЧУДНОСТА ЗАКЛУЧЕНА
ВО ЛЕД ТОА БОЛИ
ТЕКСТ: НЕПРИСТОЈНА НОСТАЛЬГИЈА
ЉУБОВТА Е ЗЛОСТОР УЧИ СЕ ОД
ГУЛАБОТ УЧИ СЕ ДА УМИРАШ

YULIA ZASTAVA

(BORN 1982)

ПРИВЕТ
2019

ЦИФРОВА АНИМАЦИЈА
2'59"



HELLO
2019

DIGITAL ANIMATION
2'59"



ЗДРАВО
2019

КОМПЬЮТЕРСКА АНИМАЦИЈА
2'59"

БОРИС КАЗАКОВ
(Г.Р. 1964)



БОРИС КАЗАКОВ
(РОДЕН ВО 1964)



ОКО
2001

ПЛЕНКА, ПРОЦАРАПКА,
ЦИФРОВАЯ АНИМАЦИЯ
5'13"

ЕYE
2001

SCRATCH ON TAPE,
DIGITAL ANIMATION
5'13"

ДМИТРИЙ ЛУРЬЕ
(Г.Р. 1970)

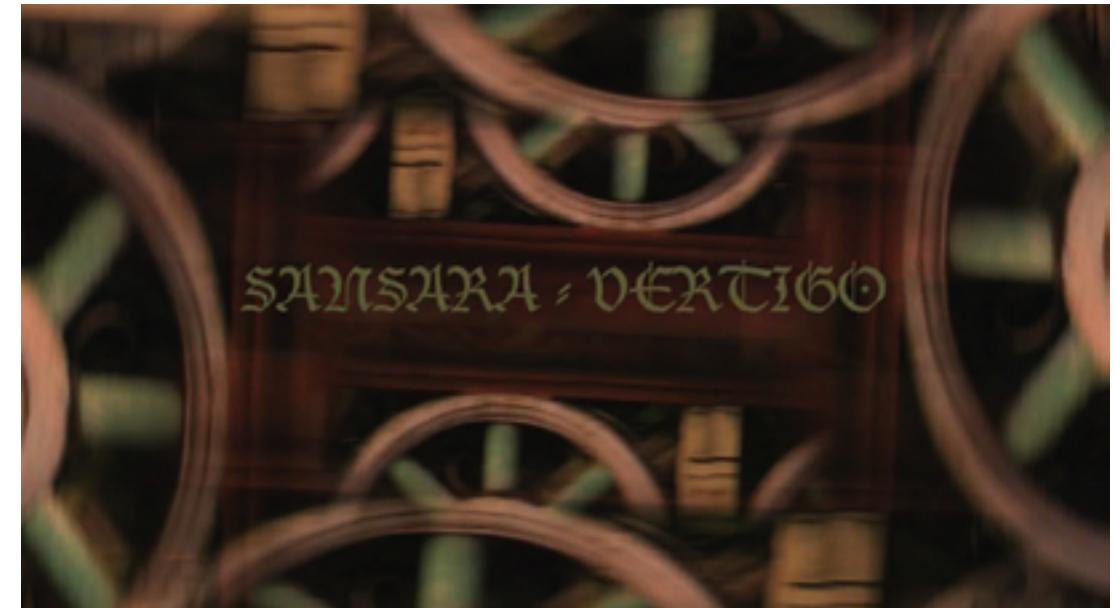


SAMSARA-VERTIGO
2009

ВИДЕО 16 mm,
ЦИФРОВОЙ КОЛЛАЖ
4'

SAMSARA-VERTIGO
2009

VIDEO 16 mm,
DIGITAL COLLAGE
4'



SAMSARA VERTIGO
2009

ВИДЕО 16 ММ,
ЕЛЕКТРОНСКИ КОЛЛАЖ
4'

ДМИТРИЙ ЛУРЬЕ
(РОДЕН ВО 1970)

ЛЮДМИЛА БЕЛОВА

(Г.Р. 1960)



АБСТРАКЦИЯ международная выставка абстрактного и беспредметного искусства XX и XXI веков в авангарде!

LUDMILA BELOVA

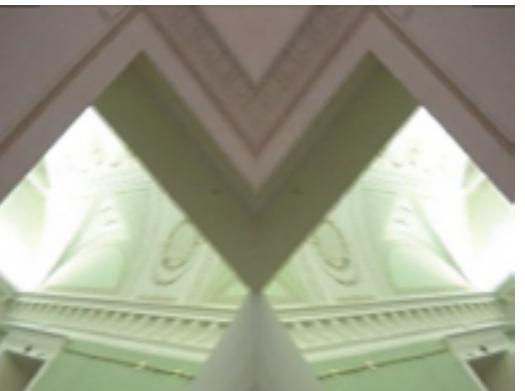
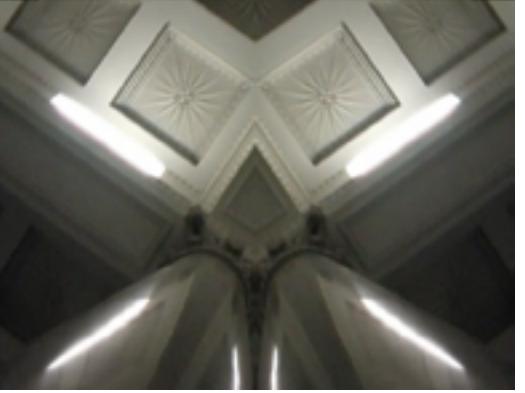
(BORN 1960)

СКОРОСТЬ ИСЧЕЗНОВЕНИЯ
2015

МЕДИАИНСТАЛЯЦИЯ
4'10"

АССАМБЛЕЯ
2006

ВИДЕО
5'50"

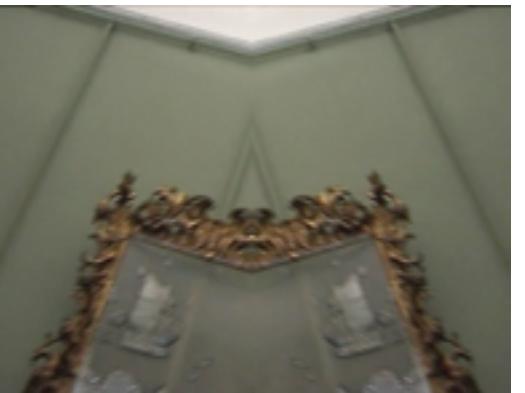


THE SPEED OF DISAPPEARANCE
2015

MEDIAINSTALLATION
4'10"

ASSEMBLY
2006

VIDEO
5'50"



БРЗИНАТА НА ИСЧЕЗНУВАЊЕТО
2015

МЕДИЈАЛНА ИНСТАЛАЦИЈА
4'10"

АСАМБЛЕЈА
2006

ВИДЕО
5'50"

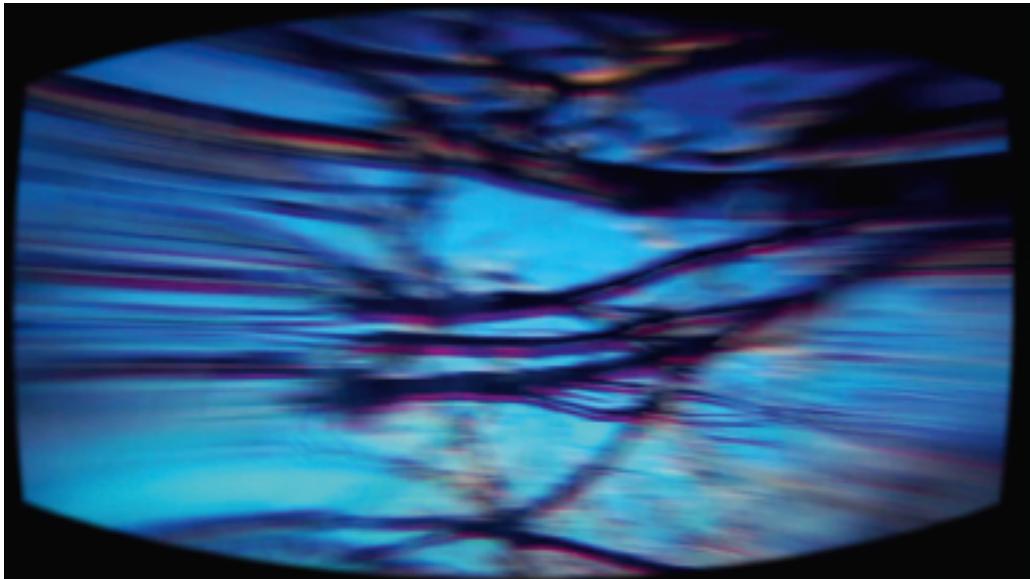
ТАТЬЯНА АХМЕТГАЛИЕВА

(г.р. 1983)



НАДО ПРОСНУТЬСЯ
2016

ЦИФРОВОЕ ВИДЕО
3'33"
ЗВУК: ВИКТОР МАЗИН



NEED TO WAKE UP
2016

DIGITAL VIDEO
3'33"
SOUND: VICTOR MAZIN

ТРЕБА ДА СЕ РАЗБУДАМ
2016

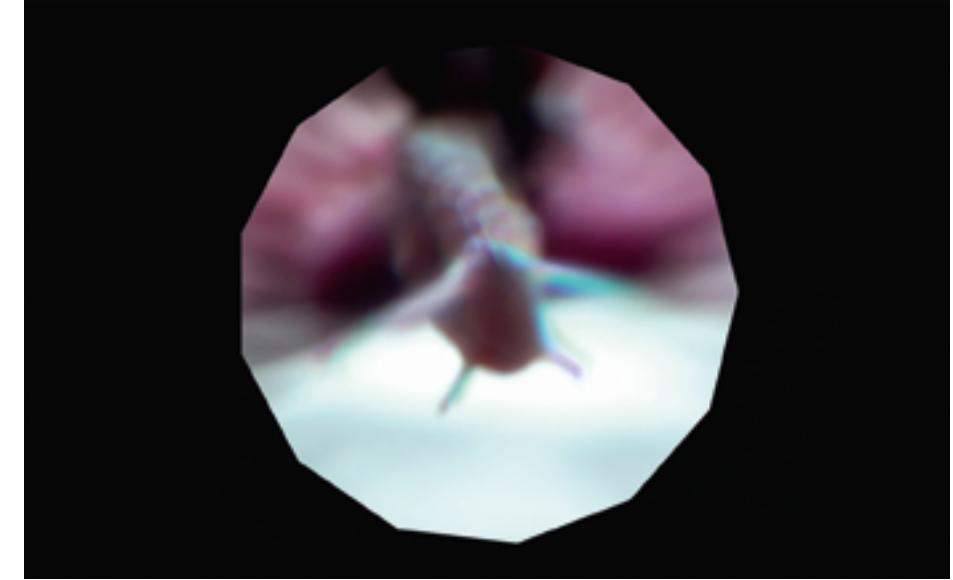
ДИГИТАЛНО ВИДЕО
3'33"
ЗВУК: ВИКТОР МАЗИН

ТАТЬЯНА АХМЕТГАЛИЕВА

(BORN 1983)

Я ВИЖУ СЕБЯ,
Я ВИЖУ СЕБЯ
2016

ВИДЕО
4'26"
ЗВУК: ВИКТОР МАЗИН

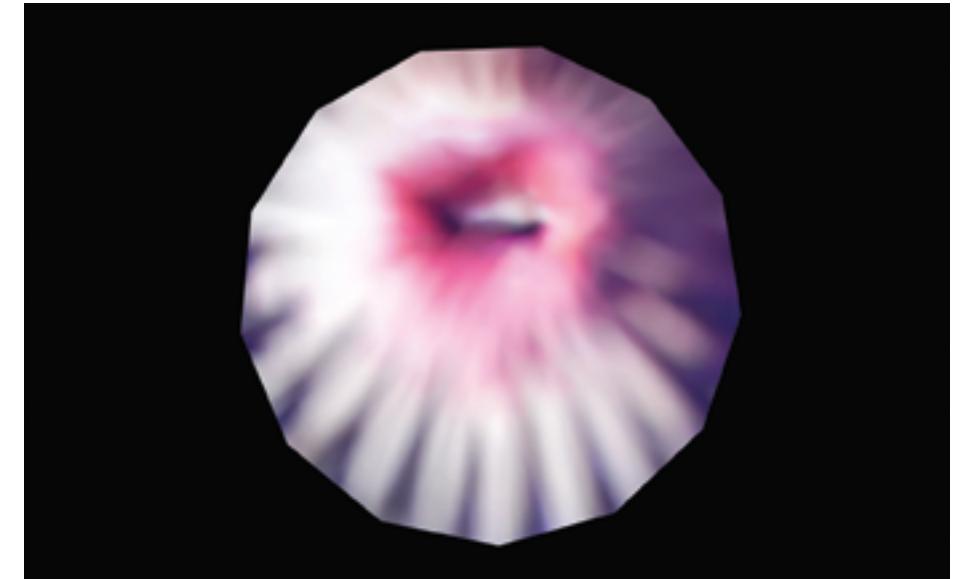


I SEE MYSELF,
I SEE MYSELF
2016

VIDEO
4'26"
SOUND: VICTOR MAZIN

СЕ ГЛЕДАМ СЕБЕ,
СЕ ГЛЕДАМ СЕБЕ
2016

ВИДЕО
4'26"
ЗВУК: ВИКТОР МАЗИН



TEATP

СПЕКТАКЛЬ. АБСТРАКЦИЯ. ФРАГМЕНТЫ.

ABSTRACTION. FRAGMENTS. SPECTACLE.

There's no turning
back
Even

Текст для исполнения.
На сцене должна быть
девушка и она его
читает

20 ноября 2017 года
Утро. 9:53
Подушка помята
Видимо мной
Пытаясь двигать левой рукой
Она до сих пор плохо двигается
Когда пытаюсь двигать левой
рукой
Начинает болеть правая.
Прекращаю это делать
Слышишь Лай?
Видимо это мой пес
Нет это не мой пес
У меня нету пса
Смотрю на стену
Это не моя работа
По всей видимости
Это не моя квартира
Думаю о завтра
С удовольствием бы
Съел бы авокадо
Иду на кухню
Отключаю Холодильник
Достаю авокадо.

Режу авокадо
Ем авокадо
Почему то начинает тошнить
Иду в ванну
На полу валяется мертвая
девушка.

13 июня
Еду в троллейбусе
Холодное Лето
Очень сильно устал
Работа в мастерской
Была утомительная
и Скучная
Получилось Три Картины
Полное Г
Картина 1
Картина 2
Картина 3
Билет Несчастливый
Много людей
Телефон сел
Доеху до конечной
Сойду там
Ненавижу Лето
1 декабря 2016
Снег сильно идет

Сижу в баре
Удачное место
Рядом с окном
Пиво на половину пустое
Почему то пью сильными
глотками.
В кармане пистолет
Разряженный
Ко мне подходит
Человек в черном костюме
Черной рубашке
Черном галстуке
Спрашивает
Не хочу ли я острых ощущений
Я ответил что не хочу
Он пьет Кровавую Мэри
Ненавижу Томатный Со
Мир это всего лишь глоссти и
Линии
говорит он
Я отвечаю что это банально
Он прикоснулся к моей руке
Это было страшно
Я вышел из бара
Побежал по снегу

Поскользнулся Упал
Встал
Разбил щеку.
Хочется еще выпить

Мультимедийный перформанс о природе психотического творчества.

РЕЖИССЕР:
ФЁДОР КУРЁХИН

Главный герой, художник без имени, переживает не самый лучший период в жизни, вызванный травмой, и пытается наладить отношения с миром посредством абстрактных реконструкций своих или, возможно, чужих моментов жизни. Но чем больше проходит времени, тем больше он запутывается в том, что происходит, и теряет все, что ему было дорого, оставляя после себя один неясный абстрактный след.

Текст спектакля сделан в виде поэмы белого стиха.

Продолжительность: 1 час

Захожу в магазин 24
Прошу водку у продавца
У него мерзкие усы
Сосны
Долгая прогулка
Солнце светит
Через Сосны
Хrust ветов
Я тут уже был
Не сейчас
Отдает мне водку
Выбегаю из магазина
Кинув купюру
На стол
Дико плохо что не взял
Запивку
Но все же лучше
Чем
Ничего

Она меня будет
И мы пропускная завтрак идем
сразу в лес
Сосны
Долгая прогулка
Солнце светит
Через Сосны
Хrust ветов
Я тут уже был
Не сейчас
Отдает мне водку
Мы тут гуляли
Но я не знал этого
Что я тут уже был
Мне сейчас 18
тогда было 6
Вроде
Тут еще не было Отеля
Где мы сейчас празднуем
Захотелось
Нарисовать
Убитого мною
Комара

14 июня 2001 года
Комарик на потолке не дает уснуть
Рядом со мной
спит моя девушка
Ей повезло
Она может спать
Когда кто то шумит
Встаю на кровать
На столе у нас
Несобранный пазл
Думаю мы его так и не
Соберем
Беру Газету
Убиваю Комара
Долго смотрю на его труп
Делаю его фотографию на пленочный
Apparat

Отнять ложку с кровать
Я предлагаю
еще выпить
Ее
И Засыпаю
Мне сниится
Зеленый цвет
Холст акрил
70x150
Он становится затем
Желтым

потрясающий
Я предлагаю
еще выпить
To что какие
работы я
сделал
Мне очень
нравится
To как их
выставили
Просто супер
Позому я и
танцую
Ты тоже

Затем Коричневым.
Потом мне сниится что я на концерте.
Классической музыки

Бодрияр Сосет
Инсталляция
Два пылесоса сосут друг у друга

Галерея Tate уже купила эту
Историю.
Вижу Чайку
Еще выпиваю
Поднимаю ее
руку
Беру ее за руку
Поднимаю ее
руку
Ее зовут Nina
Люди орут
Очень тепло

Потому что сушит
На моей девушки
Платье с зеленой
Отделкой
Долгий

Tears for Fears
Мы пищим
Все наши Друзья Пищат
Welcome to your life

Ольга Тобрелут. SKETCHES FOR THE ABSTRACTION PLAY

Everybody wants
to rule the world
Мне кажется
Я кого то видел
В кустах
Думаю это кийот
Меня он пугает
Очень
Рядом с кийотом
Очень странни
человек Явно не
пришедши на
Эту вечеринку
На нем Черни
Костюм

Черни Галстук
Выглядит как
Картина Малевича
Лол
Она кладет мне маленьку
бумажку
На
Язык
Играет уже другой трек.
I've been looking so long at these
pictures of you
That I almost believe that they're
real
I've been living so long with my
pictures of you
That I almost believe that the
pictures
Are all I can feel
По небу раскатился вой
Вой
Йов
Рядом со мной
Мой друг
Он передает
Мне пиво
Потому что сушит
На моей девушки
Платье с зеленой
Отделкой
Долгий

ABSTRACTION. FRAGMENTS. SPECTACLE.

Multimedia performance on the nature of
psychotic oeuvre.

DIRECTED BY
FEDOR KURYOKHIN

while we
sleep
We will
find
You
acting
on your
best

behavior
Turn
your
back on
mother
nature

The protagonist, artist without a name, goes through uneasy period of his life that was caused by a trauma, and tries to fix his relations with the world by abstract reconstruction of his, or maybe, someone's moments of life. But as time goes he gets tangled in what is going on and loses everything that was dear to him, leaving after himself only vague abstract trace.

Text of the spectacle is written in blank verse.

СПЕКТАКЛОТ. АБСТРАКЦИЈА. ФРАГМЕНТИ.

Мултимедијален перформанс за природата на
психотичното творештво.

РЕЖИСЕР:
ФЈОДОР КУРЈОХИН

Главниот херој, сликар без име, преживува не-
пријатен период во својот живот по траума и
се обидува да ги поправи односите со светот
со помош на апстрактни реконструкции на
своите и, возможно, туѓи моменти на
животот. Но колку повеќе време мину-
ва, толку повеќе се заплеткува во она
што се случува, и губи сè што му било
драго, оставувајќи по себе само една
нејасна апстрактна трага.

Текстот на спектаклот е направен во
форма на поема од слободен стих.

Траење: 1 саат

Everybody wants
to rule the world
Мне кажется
Я кого то видел
В кустах
Думаю это кийот
Меня он пугает
Очень
Рядом с кийотом
Очень странни
человек Явно не
пришедши на
Эту вечеринку
На нем Черни
Костюм

Черни Галстук
Выглядит как
Картина Малевича
Лол
Она кладет мне маленьку
бумажку
На
Язык
Играет уже другой трек.
I've been looking so long at these
pictures of you
That I almost believe that they're
real
I've been living so long with my
pictures of you
That I almost believe that the
pictures
Are all I can feel
По небу раскатился вой
Вой
Йов
Рядом со мной
Мой друг
Он передает
Мне пиво
Потому что сушит
На моей девушки
Платье с зеленой
Отделкой
Долгий

Черт
Черт
Нерви
Не выдерживают Иду В туалет
Тоинит
Харко
Харко Лето
Да
Можешь приехать
Мне плохо
я задыхаюсь
По тв фильм ужасов
я его видел
кажется
Или я на нем работал В другой
Хизни
Или в этой
Лучший
Алкоголь
Синий цвет
Сход
Лавины

Что такое мозг?
Стул ломается подомной
Легко ударяюсь
Головой
Может сделать что про мозг?
Мозг?
Порврежденный Мозг
Порврежденный Мозг
Мозг Порврежденный
Воспленный
Чем?
Ударом
? Сильным ударом?
Это картина
Да
Что такое мозг?
А хватает ли денег на коктейль
Он дорогой
Надо еще один заказать
Вкусный
Вкусный дорогой коктейль
Не
тупая идея про мозг
Я ничего об этом не знаю
Линии

Идут кругом Да
Класс
Слыши гитару Надо
 выпить Хотя
 я уже пью
 Нормально
 Может позвонить еще
 раз Нет у нее
 Вроде репетиция
 Танцы
 Звук
 Смеха
 Принесли стейк
 очень вкусно
 Зачем я сюда
 наверное
 Пшел
 У меня не хватит денег оплатить
 Счет
 Или хватит
 Не смотрел на карточку
 Картотечка
 Ммм
 Кетчуп
 Хорошо прожаренное
 мясо
 Ммм
 Виски
 О
 Какая красивая фотография в
 баре Напоминает мои
 Моя
 Первая
 Чашка
 разбитая
 Рядом
 Человек ругает сына
 Кофе

на Фото
Сливается с кровью
Фото номер 2
Голова
Рядом
с Работой
Малевича
Черный
я задыхаюсь
Треугольник
Foto номер 3 Красные
Ягоды
Всех разных сортов Очень
плотные Такие
как будто взрываются
называется
Режим скоро упадет Выглядыш
херово Сглашусь
У меня нет сил Хватит ныть
Я не ною
Будешь что нибудь То же
самое что
и
У тебя
Ещё плюс вафли
я люблю вафли
А я тебя нет
Ты бледный
Это такое освещение Нет
Ты бледный

Каким
то Фрагментом
Мена перестали
Воспринимать
Всеребрь
Чувствуую
на корабле
Подумай о
деревне
О том как
приедешь
Я не люблю
деревни
Я делаю
какую то
хери
Если
бы я не
получал
за нее
Деньги
То

наверное
повесился
Это не
имеет
смысла

собираясь
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

Важно
Сирена

Звук

Черемоно

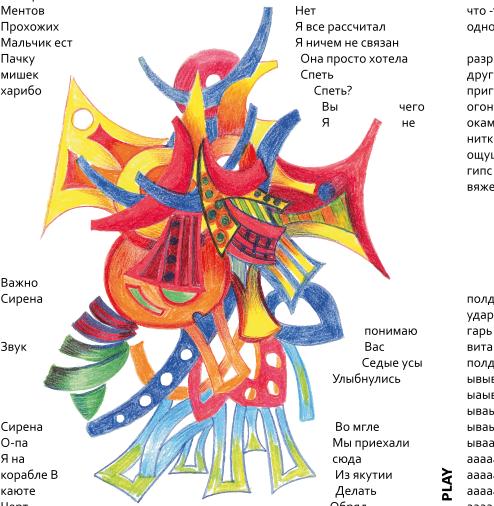
Что вам нужно?
Я наверное больше не буду
Мальчика
Вот это пожар Пожарных уже
вызвали Надеюсь
Чувствуюсь как Пахнет
Жаренным Жиром? Тишина
Вы были связанными
определенными
Пожарных
Ментов
Прохожих
Мальчик ест
Пачка
мишок
харибо

Вижу себя в море
Что вам нужно?
Вы кое-что забыли видимо?
Что либо делать
Что я забыл видимо Актеры на
площадке настоящие
Этот человек не Очень
Он кино
Вы были связанными
определенными
Обязательствами
Нет
Я все рассчитал
Я ничем не связан
Она просто хотела
Спеть
Спеть?
Вы
Я
чего
не

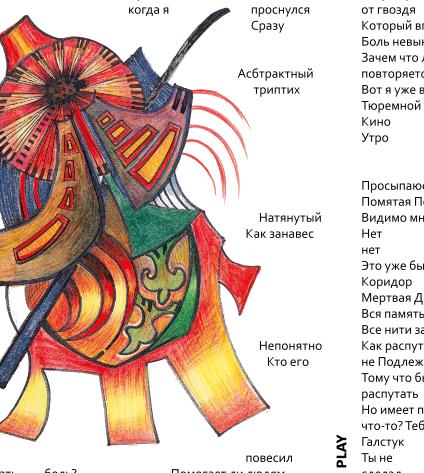
Важно
Сирена

Звук

Черемоно



OLGA TOBREULUT. SKETCHES FOR THE ABSTRACTION PLAY



OLGA TOBREULUT. SKETCHES FOR THE ABSTRACTION PLAY

СОДЕРЖАНИЕ:

CONTENTS:

ЗАЛ I	7 CHAMBER I	7
БЕСПРЕДМЕТНЫЙ МИР ПРИРОДЫ ЯВЛЯЕТСЯ ЧАСТЬЮ ВСЕЛЕННОЙ ЕЛЕНА СПИЦЫНА	THE NON-OBJECTIVE WORLD OF NATURE IS A PART OF THE UNIVERSE ELENA SPITSYNA	9
ЦИТАТЫ ВЛАДИМИР СТЕРЛИГОВ	CITATIONS VLADIMIR STERLIGOV	16
О БЕСПРЕДМЕТНОСТИ ТАТЬЯНА ГЛЕБОВА	ON NON-OBJECTIVITY TATYANA GLEBOVA	19
ФРАГМЕНТ ИЗ ПИСЬМА ЯКОВУ ДРУСКИНУ ТАТЬЯНА ГЛЕБОВА	FRAGMENT OF THE LETTER TO YAKOV DRUSKIN TATYANA GLEBOVA	22
ГАЛЕРЕЯ	GALLERY	25
ЗАЛ II	57 CHAMBER II	57
ПОСЛЕВОЕННАЯ АБСТРАКЦИЯ В СССР: ЛОГИКА И ПАРАДОКСЫ РАЗВИТИЯ СЕРГЕЙ ПОПОВ	POST-WAR ABSTRACTION IN THE USSR: THE LOGIC AND PARADOXES OF ITS DEVELOPMENT SERGEY POPOFF	59
ГАЛЕРЕЯ	GALLERY	64
ЗАЛ III	99 CHAMBER III	99
БЕСПРЕДМЕТНЫЙ МИР ИЛИ ПОЯВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АБСТРАКЦИИ В МАКЕДОНСКОМ ИСКУССТВЕ ЗЛАТКО ТЕОДОСИЕВСКИ	NON-OBJECTIVE REALM OR EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF ABSTRACTION IN MACEDONIAN ART ZLATKO TEODOSIEVSKI	101
СВЕТОВАЯ ЖИВОПИСЬ БЕСЦВЕТНОГО ПОЛЯ ОЛЬГА ТОБРЕЛУТС	A LIGHT PAINTING ON AN ACHROMATIC FIELD OLGA TOBRELUTS	110
ГАЛЕРЕЯ	GALLERY	116
DELIRIUM TREMENS ИГОРЬ ТРПЧЕСКИ	DELIRIUM TREMENS IGOR TRPCESKI	120
ЗАЛ IV	125 CHAMBER IV	125
ГАЛЕРЕЯ	GALLERY	127
ВИДЕОАРТ	177 VIDEO ART	177
ГАЛЕРЕЯ	GALLERY	179
ТЕАТР	193 THEATRE	193
СПЕКТАКЛЬ. АБСТРАКЦИЯ. ФРАГМЕНТЫ ФЁДОР КУРЁХИН	ABSTRACTION. FRAGMENTS. SPECTACLE FEDOR KURYOKHIN	195
СОДЕРЖАНИЕ	200 CONTENTS	200



В оформлении обложки
использованы фрагменты работ:
Э. А. Штейнberга (I, см. с. 71),
Т. Н. Глебовой (II, см. с. 33),
В. В. Стерлигова (III, см. с. 29),
Ю. С. Злотникова (IV, см. с. 84),
М. Янкуловски (V, см. с. 118-119).

