

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

На правах рукописи

АНДРЕЕВА Марина Андреевна

**Журнал «Огонёк» и искусство в период рыночных реформ
(1992-1998)**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

по направлению «Журналистика»
(научно-исследовательская работа)

Научный руководитель –
профессор, доктор филологических наук

Перхин Владимир Васильевич

Кафедра истории журналистики

Очная форма обучения

Вх № _____ от _____

Секретарь _____

Санкт-Петербург

2017

СОДЕРЖАНИЕ

Generating Table of Contents for Word Import ...

ВВЕДЕНИЕ

Экономические реформы 1992-1998 года повлекли за собой изменения в обществе: Россия начинает осваивать рыночные отношения, активно взаимодействует со странами зарубежья, всё больше жителей интересуются политической жизнью в государстве.

В этих условиях меняется и один самых известных еженедельников страны – «Огонёк». Это время принято называть одним из самых ярких периодов за всю историю журнала. В этом общественно-политическом издании печатались публицистика и репортажи, в редакцию приходили сотни писем. Несмотря на то, что именно политическая деятельность журнала этого периода сделала его таким популярным, в своем исследовании мы хотели бы затронуть тематику искусства.

Это связано с несколькими причинами: во-первых, поскольку издание позиционировало себя как ориентированное на широкую читательскую аудиторию, авторы журнала всегда рассказывали о достижениях культуры.¹ Во-вторых, «Огонёк» богато иллюстрировался, что позволяло сделать статьи более наглядными, печатать репродукции и портреты. В-третьих, большую популярность журналу принесла цветная вкладка, располагающаяся в начале или в конце издания, на плотной бумаге. Такие вкладки знакомили читателя с репродукциями картин художников, их можно было использовать для украшения дома.

Однако в новых условиях меняются и традиционные приемы освещения искусства. Так, единственная цветная вкладка в «Огоньке» заменяется страницами с несколькими иллюстрациями. С одной стороны, это позволяет читателю лучше узнать творчество художника, с другой – лишает эту вкладку практической ценности: такой разворот уже не повесишь на стену. Цветная вкладка возвращается на страницы журнала только в 1995 году, однако теперь носит название «Золотая середина» и печатается на

¹ [Б.п.] История еженедельного журнала «Огонёк». Справка // РИА Новости. [Электронный ресурс] URL: <https://ria.ru/media/20091221/200100290.html> . Дата обращения: 16.04.2017.

развороте, а не на отдельной странице в начале или конце журнала, как это было принято ранее. Цветная репродукция печаталась на протяжении двух лет, с 1995 по 1997 год.

Важно отметить, что история освещения искусства в журнале «Огонёк» действительно исследована недостаточно. Известный историк отечественной журналистики, И. В. Кузнецов, рассказывая о состоянии СМИ в это время, упоминает о журнале только в рамках изменений в отечественной журнальной периодике: « По-прежнему большой популярностью пользуются «Огонёк», «Крестьянка», «Работница», «Здоровье»...»², перечисляет исследователь. Однако автор не рассказывает ни о политике журнала, ни о его роли в освещении искусства.

В альбоме, опубликованном в 1999 году к столетию журнала «Огонёк» в России, главный редактор издания, Владимир Чернов пишет о том, что журнал «был не просто общественно-литературным журналом. Он был изданием иллюстрированным. Не случайно до сих пор помнятся его художественные вкладки, репродукции картин, которые в провинции традиционно вырезались и порой становились единственным художественным украшением дома»³. Однако, помимо цветной вкладки, редактор не упоминает о том, как на протяжении истории журнал освещал искусство. В этом же альбоме есть отдельный материал, характеризующий эпоху. Период, в который входит исследуемая нами эпоха рыночных реформ, представляет отрывок из рассказа Сергея Братчикова, в 1991 году опубликованный в №41 журнала «Огонёк» и рассказывающий о событиях в Москве 19 августа 1991 года. Однако этот текст не рассказывает о периоде, который мы выбрали для своего исследования и не связан с темой искусства в журнале.

² Кузнецов И.В. История отечественной журналистики (1917 – 2000)// М., 2008. С. 589.

³ Чернов В. Б. [Б.Н.] // Вожди и люди. Огонёк: 100 лет с Россией. М., 1999 год. без нумерации.

Наконец, Большая Российская энциклопедия в статье о журнале определяет его как «общественно-политический и литературно-художественный иллюстрированный журнал»⁴, но вновь не рассказывает о вкладе издания в освещении культуры.

Обращение к проблеме оценки журналистами «Огонька» творчества живописцев в новых исторических условиях, когда в художественной жизни сочеталось традиционное и новые веяния, представляется **актуальным** как в настоящем, так и в будущем. Несмотря на то, что «Огонёк» рассказывал об искусстве на протяжении всей своей истории, развитие художественной позиции журнала в 1990-е годы не привлекало внимание исследователей, что обуславливает **научную новизну** работы.

Цель работы заключается в изучении взглядов авторов журнала «Огонек» под руководством главного редактора Л. Н. Гущина и сменившего его в 1998 году В. Б. Чернова на русское классическое и современное искусство, а также на выставки зарубежного изобразительного искусства в обстановке рыночных реформ.

Для достижения этой цели решались следующие **задачи**:

1. Установить, как изменялась позиция журнала, его авторов в освещении вопросов искусства.
2. Показать обращение журнала к детальному освещению тех сторон истории искусства и творческих биографий, которые ранее игнорировались (живопись П. Д. Корина и др.).
3. Показать особое внимание журнала к современным деятелям русского искусства (М. М. Шемякин и др.).
4. Доказать, что журнал уделял повышенное внимание событиям и явлениям искусства западных стран.

Объектом исследования стали журнальные материалы всех жанров о событиях художественной жизни периода рыночных реформ. **Предмет**

⁴ [Б.п.] Огонёк // Большая Российская Энциклопедия. М., 1954. Т. 23. С. 432.

исследования – взгляды журналистов на искусство и основная тематика их выступлений.

Для решения поставленных задач использовались такие **методы**, как принцип историзма, сформулированный академиком Д. С. Лихачёвым в его работе «Принцип историзма в изучении литературы», где автор отмечает, что «мы должны стремиться проверить с помощью исторической критики, через историческую интерпретацию любое восприятие произведений прошлого»⁵. В данной работе принцип, использованный Д. С. Лихачёвым для изучения литературы, мы используем для изучения журналистских материалов, опубликованных в журнале «Огонёк» в период экономических реформ. Помимо принципа историзма, в работе так же использовался ценностный подход, разработанный В. А. Сидоровым. Исследователь отмечает, что в журналистском тексте перемежаются различные системы ценностей, так как доминирующая система ценностей журналиста и редакции дополняется рефлексией читателя по поводу данной журналистской публикации.⁶ В своей работе мы выявим тенденции в освещении искусства, что позволит нам определить ценности, которые транслируют журналисты и редакция «Огонька».

Хронологические рамки исследования основываются на работах Д. Е. Шестакова и Л. Григорьева. Именно 1992-1998 год исследователи считают периодом активных рыночных реформ. Борьба концепций преобразования отходит на задний план, начинаются конкретные мероприятия экономической политики.⁷ Были отпущены цены, шел процесс приспособления к ситуации, т. е. либерализация хозяйственной деятельности, право назначать цены, свобода

⁵ Лихачев Д. С. Принцип историзма в изучении литературы // Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996. С. 109.

⁶ Сидоров В. А., Ильченко С. С., Нигматуллина К. Р. Аксиология журналистики: Опыт становления новой дисциплины/ Под общ. ред. В. А. Сидорова. СПб., 2009. С. 7.

⁷ Шестаков Д.Е., Хаиткулов Р.Г., Самулкин А.С. Эволюция концепции российских экономических реформ 1980–1990-х гг.: Препринт WP11/2007/01. М., 2007.С. 32.

экспорта, вообще свобода коммерческой деятельности.⁸ Такие события не могли не повлиять и на искусство, как на часть общественной жизни людей. 1998 год исследователи считают годом окончания реформ в России, выход страны в постсоветский этап развития.

Структура работы: исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

⁸ Григорьев Л.М. Хронология реформ. Препринт WP11/2006/01. М.: ГУ ВШЭ, 2006. С. 12

ГЛАВА 1. НАСЛЕДИЕ РУССКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ОЦЕНКЕ АВТОРОВ ЖУРНАЛА

Традиция освещать русское искусство появилась в журнале «Огонёк» с момента основания, в 1899 году. Традиционно на страницах издания появлялись тексты о русской живописи XIX века: это были биографические комментарии и заметки, рассказывающие читателю о жизни и творчестве автора. Кроме того, «центральная вкладка «Огонька» всегда была картиной или из Пушкинского музея, или Третьяковской галереи. В одном из своих интервью, Виктор Лошак, бывший в 2003-2004 годах главным редактором издания, рассказал об истории журнала: «в отсутствии ТВ и альбомов по искусству – тогда не было такой полиграфии – «Огонек» был единственным, кто рассказывал огромной стране о наших художественных достижениях»⁹.

В конце XX века редакция журнала «Огонёк» пыталась продолжать традицию освещения искусства, однако адаптировала её к реалиям современности. Это было необходимым, если принять во внимание изменения, которые происходили в стране в это время. По мнению А. Н. Сахарова, слом советской социально-экономической системы и зарождение рыночной экономики привели к изменению социальных условий жизни и ценностных ориентаций людей.¹⁰ Среди событий, которые значительно повлияли на редакцию журнала того периода, можно выделить следующие:

1. Глубокий политический кризис, нарастающий в 1991 году и решённый только в 1992. Угроза целостности России как государства исчезла только после подписания Федеративного договора в 1992 году. До этого момента союзные республики отказывались выполнять свои экономические обязательства перед Союзом.¹¹

⁹ Уханова Е. С. Виктор Лошак: «Огонёк сильнее журналистов и тиранов» // РИА Новости. [Электронный ресурс] URL: <https://ria.ru/interview/20091221/200485426.html> . Дата обращения: 17.03.2017.

¹⁰ История России с древнейших времен до наших дней: учебник / А.Н.Сахаров, А. Н. Боханов, В. А. Шестаков; под ред. А. Н. Сахарова. М.: Проспект, 2012. С. 747.

¹¹ Там же. С. 739.

2. Принятие новой Конституции в 1993 году, положившей конец идеологизации государственной власти, всей системе тоталитарного режима.¹²
3. Приватизация и снятие ограничений на предпринимательскую деятельность, что повлекло за собой появление новых слоёв и групп населения. К концу 1998 года в России уже сформировались достаточно устойчивые социальные группы, различающиеся по уровню доходов: олигархические, региональные и корпоративные элиты, средний класс (становление которого только началось) и «аутсайдеры».¹³

Все эти изменения прямо или косвенно повлияли на политику издания в сфере освещения искусства: в период политического кризиса увеличивается количество материалов на тему политики, остаётся меньше места для искусства; отсутствие идеологических барьеров позволяет редакции свободнее выражать своё мнение; появление новых слоев и групп населения заставляет редакцию искать новые способы увеличения аудитории своих читателей.

В попытках расширения своей аудитории за счёт телезрителей в 1996 году издание запускает совместный проект с телеканалом ОРТ: на канале каждую неделю выходили видео-новеллы о художниках и картинах из фонда Третьяковской галереи. В то же время журналистские комментарии к этим картинам и их репродукции появлялись на страницах «Огонька» в рубрике «Золотая середина».

Для освещения этого проект редакции понадобился постоянный автор. В 1996 году им становится журналистка Людмила Лунина. Она регулярно рассказывала читателям о русских художниках XIX века и картинах, репродукции которых публиковались на страницах издания.

¹² История России с древнейших времен до наших дней: учебник / А.Н.Сахаров, А. Н. Боханов, В. А. Шестаков; под ред. А. Н. Сахарова. М.: Проспект, 2012. С. 740.

¹³ Там же. С. 747.

Особенностью её текстов становятся противоречивость оценки работы художника, ирония и публицистичность. Парадоксальность в текстах проявляется главным образом в противоречивой оценке художника или его произведения. Так, в 1996 году, рассказывая о картине Василия Сурикова «Боярыня Морозова», журналистка отмечает, что эта работа – безусловный шедевр, однако «Художник, кажется, истратил на эту картину весь заряд гениальности и в последующие десятилетия писал иногда произведения эпохальные – в смысле очень большие, - но не выдающиеся»¹⁴. Так, можно отметить, что журналистка критически подходит к творчеству классика русской живописи.

В следующем своём материале, посвящённом картине Николая Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе», журналистка отмечает, что, хотя эта картина была благосклонно воспринята общественностью, «после этого успеха последовало XX лет стабильных неудач. Когда реалистическое направление в живописи было модным, Ге пребывал в творческом кризисе. А в конце 1880-х, незадолго до смерти, когда его товарищи-передвижники сошли с исторической сцены, шестидесятилетний художник вдруг написал евангельский цикл — лучшие свои работы»¹⁵. Между тем, исследователи и критики не говорят о творческом кризисе художника, называя этот период временем творческого поиска живописца.¹⁶ Мотив «предвосхищения XX века с его общим ощущением трагизма, катастрофичности»¹⁷, который так же выделяют исследователи Николая Ге, журналистка оставила без внимания. Более того,

¹⁴ Лунина Л. А. Миссия судии // Огонёк. 1996. №41. С. 7

¹⁵ Лунина Л. А. Истинное удовольствие царевича Алексея // Огонёк. 1996. №42. С. 7

¹⁶ Попов С. В. Воздействие искусства Николая Ге: сквозь XX век // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации: Сб. ст. / Науч. ред., сост. Т.Л. Карпова. М., 2014. С. 263

¹⁷ Карпова Т. Л., Gladkova Л. И., Рустамова И. В., Ситливая Е. В. «Распятие» Николая Ге из Новочеркасска // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации: Сб. ст. / Науч. ред., сост. Т.Л. Карпова. М., 2014. С. 146

сейчас принято говорить о Николае Ге как о творце ранней стадии экспрессионизма в русском искусстве.¹⁸ Однако всё это Людмила Лунина оставляет без внимания, сосредоточившись на личной жизни художника: «Ге сам был предрасположен к страданию. Всю жизнь у него болела душа, он терзался чувством вины перед семьей, товарищами, профессией. Он сам был «царевичем Алексеем». В конце жизни Ге уверовал в учение Льва Толстого — он таки обрел своего Петра, своего строгого и великого наставника»¹⁹.

Людмила Лунина в своих материалах также использует такой прием, как ирония, т.е. «осмеяние, содержащее оценку того, что осмеивается»²⁰. Отличительным признаком иронии является двойной смысл, что проявляется в текстах журналистки: рассказывая о художниках, она подшучивает над ними, стимулируя читателя воспринимать достоинства творчества как недостаток. Так, рассказывая в 1996 году о картине «Март» Исаака Левитана, журналистка описывает художника таким образом: «Его часто сравнивают с Тургеневым. И если первый рассуждал о природе в аккуратно отглаженных брюках, положив ногу на ногу, то второй тоже, образно говоря, писал природу в парадном костюме, опираясь на дорогую трость»²¹. Комментируя «Московский дворик» Василия Поленова, Людмила Лунина отмечает собирательность образа Руси в этой работе: «...как кухонный комбайн различными насадками, так и картина абсолютно полно укомплектована фенечками и примочками, маркирующими все сугубо «русское»»²². Говоря об образе Руси в работе другого художника, Алексея Венецианова и его картине

¹⁸ Петрунина Л. Я. Выставка «'Что есть истина?' Николай Ге» в восприятии публики // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации: Сб. ст. / Науч. ред., сост. Т.Л. Карпова. М., 2014. С. 278

¹⁹ Лунина Л. А. Истинное удовольствие царевича Алексея // Огонёк. 1996. №42. С. 7

²⁰ Чавчанидзе Д. Л. Ирония // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. С. 316.

²¹ Лунина Л. А. 101 год сплошного самолюбования // Огонёк. 1996. №44. С.7.

²² Лунина Л. А. Эффект «де жа вю» // Огонёк. 1996. № 46. С. 7.

«На пашне. Весна», журналистка заключает, что «Венецианов идеализировал крестьянский быт. Наверное, он просто не представлял, что таковой есть...»²³. Между тем, творчество Алексея Венецианова и его учеников принято считать значительным этапом в становлении реализма в русском искусстве 1-й половины 19 века.²⁴ Критики так же, как и журналистка «Огонька», отмечали несоответствие действительности в картине: нарядный сарафан, «танцующая походка» крестьянки по свежевспаханному полю, соотношение её роста с размерами лошадей. Однако при анализе творчества Алексея Венецианова превалирует точка зрения искусствоведа Михаил Алпатова, обозначившего это полотно Венецианова не как обычную жанровую картину; по его словам, «это не картина-повесть, а картина-песня, и поэтические вольности и умолчания её оправданы задачей воссоздать лишь общее представление весны, то радостное настроение, которое охватывает человека»²⁵.

Ирония проявляется и в заголовках. В 1996 году в рубрике «Золотая середина» публикуется текст об Илье Ефимовиче Репине и его картине «Бурлаки на Волге». Людмила Лунина пишет комментарий к этой работе с заголовком «Илья Ефимович Чересчур»²⁶. В этом же тексте впервые появляется цитирование: «Что же до живописи, то, говоря словами А. Бенуа, были и в ней отдельные восхитительные куски, «пробравшиеся в его идейные творения контрабандой»²⁷. «Неравный брак» Василия Пукирева заставляет журналистку обратиться к Александру Бенуа: «Признаться, нынче непонятно, почему так бушевал Александр Бенуа, называя эту слезливую

²³ Лунина Л. А. Крестьянка из Эрмитажа // Огонёк. 1996. №51. С.7.

²⁴ Большая советская энциклопедия. [Электронный ресурс] URL: <http://www.terminy.info/literature/great-soviet-encyclopedia/venecianovskaya-shkola> . Дата обращения: 22.04.2017

²⁵ Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М.: Искусство, 1967. Т. 2. С. 132.

²⁶ Лунина Л. А. Илья Ефимович Чересчур // Огонек. 1996. № 47. С. 7.

²⁷ Там же.

картину верхом пошлости»²⁸. Журналистка иронично заключает: «Исполненная с необходимой долей академической выучки, эта картина по сей день любима народом. Как и телевизионные мыльные оперы»²⁹. Стоит отметить, что данный текст носит заголовок «Азбука для невесты». Между тем, когда картина «Неравный брак» была выставлена в 1863 году на академической выставке в Санкт-Петербурге и высоко оценивается критиками: «Не избежав некоторой сентиментальности в обрисовке драматического сюжета, Пукирев, тем не менее, не поверхностно подошел к разрешению избранной темы. Картина имеет двоякую направленность: она протестует и обличает. Протестует против угнетения прекрасного человеческого существа, обличает пустоту и бездушие представителей «высшего общества», - отмечает советский искусствовед и историк искусства Владислав Зименко ещё в 1947 году.³⁰

Между тем, журналистскому стилю Людмилы Луниной свойственны не только двойственность оценки и ироничность, в текстах автора можно обнаружить следы публицистического стиля. В постсоветской России поэтика публицистического текста резко изменилась.³¹ На смену директивной, одноцветно идеализированной прессе пришла публицистика, более раскованная по мысли и стилю; публицистика отчетливо персонифицируется, выступления в СМИ демонстративно носят личностный характер; текст приобретает черты литературности – слово становится более экспрессивным, более эмоциональным и остроумным.³² Все эти тенденции в

²⁸ Лунина Л. А. Азбука для невесты // Огонёк. 1996. №48. С. 7.

²⁹ Там же.

³⁰ Зименко В.М. «Неравный брак». Картина В. В. Пукирева. [Электронный ресурс] URL: http://artpoisk.info/article/neravnyy_brak_kartina_v_v_pukireva/page/3/ . Дата обращения: 22.04.2017.

³¹ Кройчик. Л. Е. Основы творческой деятельности журналиста // Ред.-сост. С. Г. Корконосенко. СПб., 2000. С. 126.

³² Кройчик. Л. Е. Основы творческой деятельности журналиста // Ред.-сост. С. Г. Корконосенко. СПб., 2000. С. 126.

основе имеют в основе эссеизацию публицистики в прессе, что проявляется в текстах журналистки «Огонька».

Важно отметить, что в своих материалах Людмила Лунина дистанцируется от политики. Из 16 текстов, опубликованных под авторством журналистки в 1996-97 годах, только три текста несут на себе отпечатки политизации искусства. Все они печатаются в 1997 году.

Можно отметить, что политизация искусства в текстах Людмилы Луниной проявляется постепенно. Только в 1997 году, в связи с публикацией работы Константина Коровина «Бульвар Капуцинок», журналистка отмечает, что во времена художника, в отличие от современности, повестку дня формировали художники и артисты, в то время как в настоящее время «нюсмейкерами выступают политики».³³ Рассказывая об Алексее Саврасове и его картине «Грачи прилетели», автор вновь проводит параллели между тем, что изображается на картине и современной ситуацией. Пытаясь разгадать феномен народной любви к этому произведению, Людмила Лунина отмечает его актуальность для современного зрителя: «За сто лет родина не стала чище, и дороги всё так же плохи, и покосившиеся заборы, как и прежде, - важная примата отечества»³⁴. Связь между прошлым и настоящим отмечается и в картине Ильи Репина «Крестный ход», комментарий к которой был опубликован в №15 за 1997 год: «...наверное, фотографии московских демонстраций конца 1980-х также красноречивы для нас, как и «Крестный ход» - для современников Репина»³⁵. Политизация заключается в том, что политический характер приобретают такие культурные явления и процессы, которые раньше не были политическими.³⁶ В материалах об искусстве

³³ Лунина Л. А. Пока не началось... // Огонёк. 1997. №9. С.7.

³⁴ Лунина Л. А. Тоскливая красота // Огонёк. 1997. №12. С. 7.

³⁵ Лунина Л. А. Проснувшиеся // Огонёк. 1997. №15. С. 11.

³⁶ Осипов Г. В. Российская социологическая энциклопедия. М., 1999. [Электронный ресурс] URL: <http://sociologicheskaya.academic.ru/896/%D0%9F%D0%9E%D0%9B%D0%98%D0%A2%D0%98%D0%97%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF> Дата обращения: 22.04.2017.

Людмилы Луниной политизация выражена в попытках связать современный опыт читателя и реалии художников XIX века.

Таким образом, Людмила Лунина являлась одним из самых ярких журналистов «Огонька», освещающих тему искусства. Между тем, известно о журналистке немного: она родилась в Минске в 1966 году, закончила исторический факультет МГУ им. Ломоносова, отделение история искусств.³⁷ Специализацией считается современное русское искусство.³⁸ Её тексты были ориентированы не на специалистов в сфере русского искусства или поклонника русской живописи. Эти материалы были рассчитаны на людей, интересующихся искусством поверхностно. Личное впечатление в её работе превалирует над объективной оценкой искусствоведов и исследователей.

Однако освещение русского искусства XIX-XX веков в журнале «Огонёк» в 1992-1998 году не ограничивается публикациями комментариев к репродукциям картин Людмилы Луниной.

Наследие русских классиков освещалось редакцией и до 1996 года, однако происходило это нерегулярно. Так, в 1992 году в журнале появился первый материал об искусстве, опубликованный в эпоху рыночных реформ. Это была биографическая статья об Архипе Куинджи (1840-1910 гг., русский пейзажист)³⁹. В 1993 году освещение русского изобразительного искусства начинается с текста искусствоведа Е. Ю. Дёготь, написанного о Павле Корине (советский художник, 1892-1967 гг.).⁴⁰ Так, была дана новая оценка этому художнику, одному из самых ярких строителей мифа сталинской эпохи⁴¹. И

³⁷ [Электронный ресурс] URL: http://www.ais-aica.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=4087:lunina-lyudmila-arkadevna&catid=200:2011-03-16-08-10-20&Itemid=80. Дата обращения 10.04.2017.

³⁸ Там же.

³⁹ Семенова Н. Ю. Куинджи / Н. Семенова // Огонёк. 1992. №.40-41. С. 34-35.

⁴⁰ Дёготь Е. Ю. «На высоты духа!» Павел Корин – тогда и теперь // Огонёк. 1994. №14. во вкладке до с. 1, с. 17 (продолжение).

⁴¹ Там же.

хотя, по собственному признанию автора, она не стремится «развенчать миф Корины», подведенный ей итог - «еще немного, освободившись и от диктатуры Идеала, сможем по достоинству оценить и Корины»⁴², - прямо указывает на отношение автора к этому художнику. В этом же году журналисты издания рассказывают о Хаиме Сутине (экспрессионист, 1893-1943 гг.).⁴³ В лучших традициях «Огонька», текст рассказывает подробности биографии художника – родился в Российской империи, переехал во Францию; а также отмечают особенности его творчества: «пластичные и драматичные натюрморты», «картины, написанные как бы на одном дыхании, впечатляли красотой и богатством колорита».⁴⁴

В 1994 году появляется материал об Илье Репине (живописец-реалист, 1844-1930 гг.) с элементами биографии и непредвзятой оценкой.⁴⁵ В 1995 году редакция журнала «Огонёк» не публиковала тексты о русских художниках и их наследии.

В 1996 году публикация материалов данной тематики начинается с текста С. Н. Файбисовича о художнике Александре Иванове (художник-академист, 1806-1858 гг.) и его картине «Явление Христа народу».⁴⁶ Автор отмечает, что ни художник, ни картина, не были признаны современниками, однако «история устранила это недоразумение», и сейчас картина признана шедевром.⁴⁷ Важно отметить, что в этом же, 1996 году, впервые появляется текст за авторством уже упомянутой в работе Л. А. Луниной, однако публикуется он вне рубрики «Золотая середина». Это текст о Константине Богаевском (художник-пейзажист, 1872-1943 гг.), опубликованный в 1996

⁴² Там же.

⁴³ Апчинская Н. В. Хаим Сутин // Огонёк. 1993. №18. во вкладке после с. 40.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Семенова Н. Ю. Илья Репин // Огонёк. 1994. №42-43. С.32, во вкладке после с. 32.

⁴⁶ Файбисович С. Н. Александр Иванов – непризнанный автор великой картины // Огонёк. – 1996. - №33. – С.52-53.

⁴⁷ Там же. С. 53.

году.⁴⁸ Журналистка отмечает, что художник был замечательным пейзажистом: «Образы природы, им созданные, победительно монументальны, но излишнюю маскулинность образа смягчает ангельский цвет — мягкий, матовый, пастельный — даже если писано маслом», однако его творчество во времена СССР не было обозначено особыми свершениями.⁴⁹ После творческого кризиса 1912 года художник постепенно сдавал свои позиции: «Стилистика его эпистолярного наследия за полвека менялась так же незначительно, как и живопись: восторги по поводу природы, ранней весны, запахов моря, сердечные приветы, сентиментальные слезы. Даже во внешнем облике Константина Федоровича, аккуратненьких усиках на худеньком личике было нечто девичье-возвышенное. Застенчивость — обязательное качество, которое делает подающих надежды художников фигурами второго, а то и третьего плана»⁵⁰, заключает журналистка. Можно отметить, что данный текст отвечает стилистике материалов журналистки, уже исследованных нами ранее.

До окончания 1996 года и в течение 1997 года материалы Л. А. Луниной были единственными текстами, освещающими наследие русских классиков. В 1998 году текстов данной тематики не было. Таким образом, можно отметить, как меняются ценности редакции в освещении творчества и личностей художников на протяжении периода рыночных реформ. Постепенно биографическое, объективное, заменяется в описании предвзятым авторским мнением. Несмотря на то, что тексты с биографиями русских художников печатались только на протяжении 1992-1997 года, освещение журналом «Огонёк» художественного наследия продолжалась другими методами. Например, в период рыночных реформ редакция журнала рассказывает читателям о выставках русских художников.

⁴⁸ Лунина Л. А. Символист, рисовавший ДНЕПРОГЭС // Огонёк. 1996. №48. С.48.

⁴⁹ Лунина Л. А. Символист, рисовавший ДНЕПРОГЭС // Огонёк. 1996. №48. С.48.

⁵⁰ Там же.

Говоря об освещении выставок, нельзя не отметить влияние политической позиции журналистов на освещение выставок русских художников. И хотя творчество художников, которые выставляются, обычно оценивается достаточно высоко, отношения власти к искусству подвергаются критике. Историки утверждают, что если ранее государство играло монопольную роль в сфере управления культурой, то в 1990-е годы в центре внимания оказываются активизация внутренних сил культуры и усиление самоорганизации художественных процессов.⁵¹ Среди сложных, многоплановых изменений, происходящих в русском искусстве в этот период, принято выделять также коммерциализацию⁵². На страницах «Огонька» эти тенденции проявились через описания неспособности государственных структур оказать финансовую помощь учреждениям культуры, а также о готовности банков вкладывать деньги в искусство. В итоге увеличивается количество частных выставок и возрастает роль аукционов.

. Так, в 1995 году журналист Андрей Мокроусов, постоянный автор рубрики «Культура», литературный и художественный критик - учился в МГУ, публиковался в «Огоньке» в 1991-1996 годах - в заметке о выставке Марка Шагала отмечает, что, «вообще-то в последние годы выставки в Европе предпочитают устраивать без участия русских музеев – далеко, да и время ненадежное...»⁵³. В то же время журналист отмечает, что без коллекции Третьяковской галереи и Русского музея (а также частных коллекций) выставка в парижском Музее современного искусства могла бы не состояться.⁵⁴ О неспособности государства помочь искусству продолжают писать в №49 за 1995 год. Андрей Мокроусов в своём тексте прямо заявляет, что дворец-музей Останкино не смог выпустить каталог выставки, потому

⁵¹ Барсенков А. С., Вдовин А. И. История России. 1917–2009. 34е изд., расш. и перераб. М., 2010. С. 747

⁵² Там же. С. 753

⁵³ Мокроусов А. Б. Русские годы Марка Шагала // Огонёк. 1995. №19. С. 62

⁵⁴ Там же.

что «Лужков обещал им помочь и обманул, священникам стал храмы строить, а музеи бросил. Но мир не без добрых. Банкиров»⁵⁵. Идея меценатства, очевидно, была привлекательна для банков, так как некоторые из них даже заводят собственные коллекции картин. Например, банк «Московия», о выставке коллекции искусства которого ещё в 1992 вышла заметка с заголовком «Рубль и искусство – взаимная любовь?»⁵⁶. Рассказывая о коллекции банка «Московии», журналист подчеркивает важность такого меценатства, так как это позволяет говорить о формировании внутреннего рынка мира искусства, «по взвешенным ценам... без искусственного перевода рублей в доллары и наоборот»⁵⁷. В 1995 году тренд подхватил «Столичный банк Сбережений», выставка его коллекции прошла в Третьяковской галерее. Журналисты подчеркнули, что связь предпринимательства и культуры – забытая московская традиция, восходящая к временам Щукина и Морозова.⁵⁸ Тематика связи бизнеса и искусства так же прослеживается в материале «Искусство умирать» в №4 за 1995 год, где журналисты рассказывают о выставке художников Серебряного века, устроенной с помощью компании «Идигов продукт», для которой важна «идея возвращения сотрудничества предпринимательства и художественной элиты, забытая в начале XX века»⁵⁹.

Однако поддержка искусства – это не только жест доброй воли, но и способ вложить деньги. Уже в 1992 году «Огонёк» печатает материал Максима Ненаркомова «Аукционы – с ними или без них?»⁶⁰. Максим

⁵⁵ Мокроусов А. Б. Выставки из банковских коллекций // Огонёк. 1995. №49. С. 69.

⁵⁶ Троепольская Н. В. Рубль и искусство – взаимная любовь? // Огонёк. 1992. №27-28. С. 35-36.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Семёнова Н. Ю. От Брюллова до Бурлюка // Огонёк. 1995. №5-10. С.60

⁵⁹ Троепольская Н. В. Искусство умирать // Огонёк. 1995. №4. С.67

⁶⁰ Ненарокомов М. Ю. Аукционы – с ними или без них? // Огонёк. 1992. №18-19. без нумерации.

Ненарокомов отмечает, что российский художественный рынок еще находится в младенческом состоянии, однако имеет за собой внушительную историю в Российской империи: коллекции Эрмитажа и Музея изящных искусств в Москве, личные собрания девятнадцатого столетия, которые пополняли музейные фонды послереволюционной России...⁶¹ Все это позволяет сделать вывод о закономерности появления аукционов в постсоветской России.

Говоря о выставочном искусстве этого периода, нельзя не отметить, что помимо тенденции к коммерциализации искусства XIX- середины XX века, проявляется также интерес к искусству авангарда. В 90-х годах в России возобновляется интерес к этому направлению искусства. «Творческое наследие представителей авангарда изучается отечественными исследователями с начала 60-х годов. Но результаты этих исследований вплоть до последних лет мало публиковались у нас «по идейным соображениям». Затем ситуация изменилась»⁶², - отмечает исследователь Елена Сидорина. Согласно исследователю Ю. Н. Гирину, исторический авангард охватывает совокупность явлений мировой культуры в период 1900-1930-х годов XX века, при этом поэтика этого течения была тесно связана с политико-идеологическими и государственными трансформациями.⁶³

Логика авангардных деклараций вела художников к слиянию с политикой пролетарского государства, но этот союз оказался тяжелым прессом для новаторского искусства.⁶⁴ Равноправие всех художественных группировок, объявленное в стране, не устраивало амбициозных авангардистов, не

⁶¹ Там же.

⁶² Сидорина Е. В. Сквозь весь двадцатый век. [Электронный ресурс] URL: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1/0> . Дата обращения: 23.04.2017.

⁶³ Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М., 2013. С. 21.

⁶⁴ Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М., С. 158.

склонных терпеть конкуренцию, делиться с другими близостью к управленческим структурам и возможностью реально воздействовать на положение дел в искусстве.⁶⁵ Политическое вытеснение художественного авангарда началось около 1925 года: власть склонялась к реализму, доступному для масс и отвечающему её запросам; постепенно авангард вытесняется соцреализмом.⁶⁶ В период рыночных реформ пробуждается интерес к этому виду искусства, что можно объяснить снижением идеологического давления, редакция рассказывает читателям о том, к чему долгое время не привлекалось внимание публики.

Так, одной из первых выставок, которую осветили журналисты «Огонька» в период с 1992 по 1998 год были выставки Казимира Малевича, которые в 1992 году проходили и в Москве, и в Нью-Йорке. Это событие послужило поводом для двух публикаций в 1992 году. Пётр Вайль стремится не просто рассказать о выставке, но и лучше познакомить читателя с художником, анализирует его творчество. Интересно, как в этот текст включен политический дискурс: «Малевич мыслил шире и выше – его проекты замахивались на переустройство мира в целом, как мы сказали бы сейчас (и говорим), - на перестройку»⁶⁷. Но если Петр Вайль связывает Казимира Малевича и американскую архитектуру («Эскизы Малевича и его учеников – словно этюды какой-нибудь Авеню Америк, выполненные добросовестным реалистом»⁶⁸), то Александр Генис видит эту связь по-другому: «Мы здесь, на Западе, действительно живем окруженные геометрией Малевича, но лишь потому, что в его квадраты удачно вписывается архитектура, дизайн современного, то есть массового урбанистического общества»⁶⁹. Оба эти текста по-разному интерпретируют творчество художника и интересно их

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Вайль П. Л. Портрет Нью-Йорка // Огонёк. 1992. №4. С. 25-26.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Генис А. А. Косметическая утопия / А. Генис // Огонёк. 1992. №4. С. 26.

расположение не только в одном номере журнала, но и на одной странице. Выставка художников 20-х годов XX века, проходящая в Третьяковской галерее в 1993 году, также привлекала внимание редакции «Огонька». В материале «Великая утопия», опубликованном в 1993 году, журналист приходит к выводу, что «период собирательства» искусства авангарда уже закончился⁷⁰. Цель современного общества – глубже, чем ранее, осмыслить это искусство в историческом плане.⁷¹ Авангард также рассматривается, как попытка российских художников включиться в европейский контекст, стать частью мирового искусства. Этой теме посвящен текст «Искусство 20-х: капитал, который ещё можно проматывать», опубликованный в 1992 году и посвященный выставке русских художников эпохи авангарда, которая проходила во Франции. В начале XX века многие русские художники, замечает журналист, отправлялись во Францию, чтобы «свободно творить и искать вдохновение»⁷². Так, Василия Кандинского «по крайней мере, три страны готовы объявить национальным достоянием»⁷³ - это цитата из материала «Как рос гений», опубликованном в 1995 году и рассказывающем о выставке ранних работ художника, которая проходила в Берлине.

Таким образом, можно выявить три главные тенденции в освещении выставок русских художников XIX – середины XX века, прослеживающиеся в публикациях журнала «Огонёк» за 1992-1998 год.

1. Тенденция к политизации: в реалиях 90-х годов государство оказывается неспособно поддерживать искусство, что подвергается критике журналистов.
2. Тенденция к коммерциализации: классическое русское искусство оказывается в руках предпринимателей, которые начинают создавать

⁷⁰ Сарабьянов А. Д. Великая утопия // Огонёк. 1993. №21-22. во вкладке после стр. 32.

⁷¹ Там же.

⁷² Мокроусов А. Б. Искусство 20-х: капитал, который ещё можно проматывать // Огонёк. №32. во вкладке после стр.32

⁷³ Мокроусов А. Б. Ранний Кандинский: как рос гений // Огонёк. 1995. №11. С.61

частные коллекции, организуют выставки, участвуют в аукционах или становятся организаторами торговли искусством.

3. Тенденция к освещению искусства авангарда: как забытого в советское время и требующего переосмысления в условиях новой России.

Что касается освещения тематики искусства XIX-XX веков, не связанного с выставочной деятельностью, тут также можно отметить несколько закономерностей:

1. Редакция «Огонька» стремится сохранить традицию рассказывать о классическом русском искусстве. В 1992 году единственная цветная вкладка с репродукцией картин заменяется несколькими иллюстрациями к материалам. Однако в 1995 году появляется новая рубрика «Золотая середина», где печатается репродукция картины из собрания Третьяковской галереи. Это одновременно возвращение к традициям журнала «Огонёк» и попытка поиска новых путей взаимодействия с аудиторией. Рубрика «Золотая середина» - это часть проекта с телеканалом ОРТ, который каждую неделю показывал теленовеллы о картинах, которые после печатались на страницах «Огонька».
2. В 1996 году в «Огоньке» появляется постоянный автор рубрики «Золотая середина», им становится журналистка Людмила Лунина. Вместо биографической, нейтральной по стилю заметки, традиционно сопровождающей репродукции картин в журнале, она выбирает комментарий, отличающийся публицистичностью, ироничностью и противоречивость оценки творчества художника и его наследия.

Стоит отметить, что в период с 1992 по 1998 год журнал «Огонёк» продолжал традиция освещения искусства. Однако эта традиция развивалась, появлялись новые тенденции и особенности освещения искусства. Редакция журнала стремится не только рассказать о художниках и их работах, но и сделать их творчество актуальным, связать с современностью. Появляются

новые форматы взаимодействия с аудиторией, и тенденция освещать новые сферы искусства (авангард). В условиях перехода к рыночной экономике начинается открытая торговля искусством, появляются первые аукционы, выставляются частные коллекции.

ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА

Журналистика сферы искусства в период рыночных реформ подвергается изменениям. Так, редакция «Огонька» стремится познакомить своих читателей не только с наследием русских классиков, что было традиционно для журнала – на страницах издания появляются тексты, освещающие современное искусство в России.

Художественный процесс, проходящий после распада СССР, менялся коренным образом. «К числу наиболее зримых черт 1990-х годов можно отнести коммерциализацию, отсутствие идеологических ограничений, огромное влияние западной массовой культуры. Последнее десятилетие XX столетия прошло под знаком возвращения художественных произведений, ранее недоступных или малодоступных российским гражданам»⁷⁴.

Ещё к концу 80-х годов «советское нонконформистское искусство из андеграунда уже выбралось и всюду воцарилось в выставочных залах, на концертных площадках, на радио и телевидении»⁷⁵. Либерализация и демократизация страны способствовали развитию и становлению новых тенденций и направлений в отечественном искусстве. Эволюция искусства в 1990-х годах в России происходит с появлением тенденций, присущих постмодернизму, с появлением нового поколения молодых художников, работающих в таких направлениях как концептуализм, компьютерная графика, неоклассицизм, связанных с развитием компьютерных технологий в России.⁷⁶ Так бывшее советское государство начинает включаться в общемировой культурный дискурс. «Именно в 1990-х годах сформировался

⁷⁴ Барсенков А. С., Вдовин А. И. История России. 1917–2009. 34е изд., расш. и перераб. М., 2010. С. 753.

⁷⁵ Кан А. Искусство перестройки: эстетический взрыв. // BBC. [Электронный ресурс] URL: http://www.bbc.com/russian/society/2014/11/141112_ica_perestroika_art_kan . Дата обращения: 20.04.2017.

⁷⁶ Турлюн Л. Н. Русский неоклассицизм конца XX века // Молодой ученый. 2011. №3. Т.2. С. 183-186.

феномен интернационального арт-мира, чему способствовало широкое распространение биеннале, появление новых художественных центров и возросшая мобильность художников и кураторов»⁷⁷.

Важно отметить, что в постсоветский период российское современное искусство, помимо проблем со включением в мировой художественный дискурс, сталкивается с ещё одной проблемой: в искусстве XX века формируется новая утопия – «утопия глобальной демократической коммуникации»⁷⁸. Художник XX века не только создает форму, произведение, он также берёт на себя роль организатора коммуникации образов со зрителями и между собой. Однако положение русского искусства в этом контексте особое: русские художники, имеющие больший, чем западные художники, опыт наблюдения за реализацией глобалистских утопий, относятся к ним более скептически.⁷⁹ Поэтому русское искусство 1990-х годов нередко продуцировало жесты отчаяния и шло на brutальные эксперименты, рассказывая об опасностях, которые несёт за собой целостность и вовлеченность.⁸⁰

Однако журналисты «Огонька» при освещении искусства редко обращались к современным художникам – акционистам. Единственный текст на эту тему, опубликованный на страницах журнала и посвященный известному художнику Олегу Кулику, носил явно осуждающий характер. Поводом для написания текста послужила акция художника в рамках выставки в галерее «Риджина-арт».⁸¹ Журналист, присутствующих на открытии выставки, вывезли за город и заставили присутствовать при том,

⁷⁷ Современное искусство России 1990-х годов. // Музей современного искусства Garage [Электронный ресурс] URL: <http://garagemca.org/ru/research/russian-contemporary-art-in-the-1990s> . Дата обращения: 20.04.2017.

⁷⁸ Дёготь Е. Ю. Русское искусство XX века. М., 2002. С. 203.

⁷⁹ Там же. С. 203.

⁸⁰ Там же. С. 204.

⁸¹ Нечипоренко Ю. Д. Искусство глумления // Огонёк. 1993. №39. С. 31.

как богатые «будущие покупатели» сидят за накрытым столом для фуршета, едят и пьют. Площадка, где находились журналисты, была огорожена. Журналист «Огонька» Юрий Нечипоренко говорит об этой акции как о глумлении над искусством. Журналист отмечает, что «искусство открыто – поэтому беззащитно», чем и пользуется Олег Кулик.⁸² Так же Юрий Нечипоренко говорит о том, что художник занимается переобозначением ценностей, художественная акция показывает, что «стыдно быть бедным».⁸³ В тексте присутствует личная обида на художника, однако о художественных достоинствах данной акции, об её смысле нет ни слова. Учитывая и тот факт, что больше современные художники-акционисты на страницах «Огонька» не появлялись, можно отметить неприятие журналом этого типа искусства, его обращение к другим направлениям современного искусства.

В освещении современного искусства журналом «Огонёк» прослеживается тенденция обращать внимание не столько на работу художника, сколько на его личность. Личное, дружелюбное отношение журналиста к художнику (можно даже назвать панибратством) прослеживается и в тексте Леонида Прудовского «Художник Александр Туманов: Я всегда улыбаюсь!»⁸⁴. Автор прямо заявляет: «У каждого... есть такие места, когда он приходит, когда у него нехорошо на душе. Я иду... домой к Саше Туманову»⁸⁵. Этот материал представляет собой не столько рассказ о художнике и его творчестве, сколько сборник забавных историй, которые произошли с Александром Тумановым. Такое построение текста позволяет глубже проникнуть во внутренний мир художника и согласиться с

⁸² Там же.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Прудовский Л. В. Художник Александр Туманов: «Я всегда улыбаюсь!» // Огонёк. 1992. №5. С. 33-36.

⁸⁵ Там же. С. 34.

заключением журналиста: «Он живет радостно и переносит эту радость на свои картины, а они в свою очередь дарят эту радость нам»⁸⁶.

Авторами «Огонька», рассказывая о художнике, нередко большее внимание уделяют не его творчеству, а личной жизни. Так, в интервью «Цвети, цветок, люби, любовь»⁸⁷ журналист называет своего героя «Лаврик» и «Лавруша», вместе с ним гуляет по улицам Москвы, знакомит читателя с семьёй художника Лаврентия Бруни. Здесь отношения между героем и журналистом очень близкие, автор с восторгом заявляет: «И я вот, например, теперь определенно предпочитаю общество таких новых аутсайдеров, как Лаврентий Бруни и его семья, где люди любят друг друга, где дети и внуки рождаются одновременно, где в домике на море уживается столько народу... где люди выбирают СВОЮ ЖИЗНЬ, с женщинами, детьми и цветами, - а не хождение по мукам со слепым поводырем...»⁸⁸. Такой приём позволяет читателю проникнуться симпатией к герою и, соответственно, к его творчеству.

Рассказывая и о другом герое «Огонька» - художнике Николай Мухин⁸⁹ журналист впервые признается, что не является искусствоведом, и поэтому будет рассказывать больше о художнике, чем о его работах.⁹⁰

Текст А. Резниковского «Остался на последнем этаже» был первым текстом о русском художнике, опубликованном в 1992 году в журнале «Огонёк». Очевидно, что автор симпатизирует Анатолию Шугрину: «Работал он самозабвенно, тщательно и подолгу...»; «...создал свой неповторимый

⁸⁶ Там же. С. 36.

⁸⁷ Шульженко И. С. «Цвети, цветок, люби, любовь // Огонёк. 1992. №24-26. С. 31, С. 35 (продолжение)

⁸⁸ Там же. С. 31.

⁸⁹ Никитина Я. С. Холсты и стены // Огонёк. 1992. №38-39. во вкладке до С. 1.

⁹⁰ Там же.

сказочный мир»; «К сожалению, долгие годы зрителей не было совсем»⁹¹. Интересно, как автор материала позволяет читателю провести параллели между первой персональной выставкой художника, которая прошла в Вашингтоне (где был выпущен «отличный каталог» и «имелись доброжелательные отклики в прессе») и выставкой в «маленьком зале Дома художника», после которого «его рисунки и картины, впервые взглянув на белый свет, снова отправились на привычные тёмные антресоли»⁹². Тенденция открывать неизвестные ранее, забытые в СССР имена продолжается и далее, например, в тексте о Михаиле Курилко⁹³ или в материале о Дмитрие Краснопевцеве⁹⁴. Журналист отмечает, что художник не был широко известен, однако «столичные интеллектуала причисляли его к патриархам «другого искусства»»⁹⁵.

В тексте о Михаиле Курилко также выражена тенденция, обозначившаяся на страницах издания: «Как всегда, мы стремимся показать вам то, что.... Недоступно зрителям»⁹⁶. Короткий текст пронизан личным отношением автора к художнику. Окончание материала прямо указывает на сочувствие журналиста: пергаменты, над которыми кропотливо работал художник, не выставляются в музеях, его имени нет даже в Большой советской энциклопедии, а могила стоит без памятника. «Есть в этом какая-то необъяснимая несправедливость», - заключает автор⁹⁷.

Ещё одно направление искусства, которое освещается на страницах журнала «Огонёк» в период 1992-1998 года – это концептуальное искусство.

⁹¹ Резниковский А. И. Остался на последнем этаже // Огонёк. 1992. №2. во вкладке между стр. 24 и 25.

⁹² Там же.

⁹³ Шульгина Т. М. И. Курилко. 1880-1969 // Огонёк. 1992. №22-23. во вкладке до С. 1.

⁹⁴ Семёнова Н. Ю. Привлечь к себе любовь пространства // Огонёк. 1995. №20. С.62

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Шульгина Т. М. И. Курилко. 1880-1969 // Огонёк. 1992. №22-23. во вкладке после С. 33.

⁹⁷ Шульгина Т. М. И. Курилко. 1880-1969 // Огонёк. 1992. №22-23. во вкладке после С. 33.

Концептуальное искусство зародилось в 60-80 годы XX века, представляет собой часть движения авангарда; концептуализм принципиально меняет установку на восприятие искусства с конкретно-чувственного восприятия на интеллектуально осмысление.⁹⁸ К другим признакам концептуального искусства можно отнести следующий ряд особенностей:

1. Последовательная депсихологизация искусства. Установка на объективизацию изобразительного языка, на освобождение его от задач выражения индивидуальности художника, его субъективных эмоций и вкусов – принципиально важное свойство концептуальной эстетики.⁹⁹
2. Своеобразное многоголосие, когда автор оказывается неуловим среди множества текстов, комментариев, персонажей, составляющих работу. А также полная «ликвидация» автора, демонстративная анонимность внутренней структуры и внешнего облика произведений.¹⁰⁰
3. Часто концептуальное произведение существует лишь в форме тем или чертежей, указывающих лишь на возможность возникновения искусства.¹⁰¹
4. Важное место в концептуальном искусстве занимает перформанс.¹⁰²

Несмотря на очевидное сходство концептуализма в России и на Западе, между ними существует существенное отличие, которое присутствует в понимании этих работ художниками и публикой. Так, российское концептуальное искусство отличается тем, что искусство на Западе так или

⁹⁸ Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. // [Электронный ресурс] URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/422 . Дата обращения: 24.04.2017.

⁹⁹ Бобринская Е. А. Концептуализм. М., 1994. С. 27.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Там же. С. 105.

иначе говорит о мире, русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином; «искусство в России – это магия».¹⁰³

Московское концептуальное искусство имеет свои характерные особенности, среди которых принято выделять следующие:

1. Непреднамеренный абсурдизм, возникающий как результат невозможности определенного суждения о концептуальных произведениях и проговаривание их смысла.¹⁰⁴
2. Оригинальный метод работы, основанный на своеобразном игровом мифотворчестве, когда художник работает от лица художника-персонажа. Эти мифы интерпретируют мифы авангарда сталинской культуры или официального искусства.¹⁰⁵
3. Обуздание идеологии – в широком смысле слова, как системы умозрительных конструкций, подменяющих собой реальность.¹⁰⁶
4. Большое значение для характеристики московского концептуализма имеет категория «незаметного» - концептуальные произведения стремятся к максимально нейтральной, неброской форме. С этим же связана установка московского концептуализма на неинтересное, многие концептуалистские работы преднамеренно скучны.¹⁰⁷ «Неинтересность» работ в свою очередь спрягается с ещё одной сферой внимания концептуалистов к «вещам забытым, убогим, ненужным»¹⁰⁸.

¹⁰³ Гройс Б. Е. Московский романтический концептуализм. [Электронный ресурс] URL: <http://plucer.livejournal.com/70956.html> . Дата обращения: 25.04.2017.

¹⁰⁴ Бобринская Е. А. Концептуализм. М., 1994. С. 105.

¹⁰⁵ Бобринская Е. А. Концептуализм. М., 1994. С. 113.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Там же. С. 150.

¹⁰⁸ Там же.

5. Подчеркнуто интровертивный, т.е. обращённый внутрь самого себя характер.¹⁰⁹

Теоретик искусства Борис Гройс, в 1979 году создавший термин «романтический концептуализм» в статье «Московский концептуализм: 25 лет спустя» отмечает, что существует два суждения о московском концептуализме: то, что московский концептуализм – совсем не концептуализм (эту точку зрения автор отвергает) и то, что московский концептуализм как реакция на советский режим и специфическое положение художника при этом режиме остался в советском времени и потерял всякий смысл. Эту точку зрения Борис Гройс так же отвергает, говоря о том, что советская система была «медиаальной репрезентацией политики. Эта система отжила свой век, но её сменили другие системы, действующие, однако, по тому же принципу»¹¹⁰. Так, не смотря на смену политического режима, в постсоветские годы концептуальное искусство остается по-прежнему актуальным. Это доказывают и публикации «Огонька», в разные годы публиковавшие материалы о художниках-концептуалистах.

В №44 за 1995 год публикуется заметка об Илье Кабакове, самом известном художнике московского концептуального направления. В этом тексте он прямо называется классиком нового русского искусства: «Русское изобразительное искусство по сути своей литературно. Оно сюжетно от начала и до конца, исключая разве что период русского авангарда 20-х. С этой точки зрения, Илья Кабаков – такой же традиционный художник, как Гелий Коржев или Зураб Церетели»¹¹¹.

Илья Кабаков – российский художник концептуального направления, именно с его работы «Ответы экспериментальной группы» 1970-1971 года принято отсчитывать начало «стилистически артикулированного

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Гройс Б. Е. Московский концептуализм: 25 лет спустя. // [Электронный ресурс] URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1563> . Дата обращения: 25.04.2017.

¹¹¹ Шишкин О. А. В бытовке Ильи Кабакова... // Огонёк. 1995. №44. С.68.

концептуализма».¹¹² Он уехал из Советского Союза ещё в 1989 году, и к 2010 году он стал самым дорогим из ныне живущих российских художников.¹¹³ Популярность Илье Кабакову принесли инсталляции, где он воспроизводил атмосферу советской коммунальной квартиры. «Критики считали, что инсталляция Кабакова стала обвинительным приговором недостатку свободы в подобном советском окружении»¹¹⁴. Интерес журналистов «Огонька» к Илье Кабакову можно объяснить не только значимостью фигуры художника для искусства в целом, но и его интернациональностью: «Кабаков первым смог перевести советское сознание в код и предложить ключи для его расшифровки, что открыло его работам мир, а миру — его работы. Он первым во второй половине XX века перешел из категории «художника из России» в разряд международных художественных звезд».¹¹⁵

Важно отметить, что в стремлении осветить концептуальное искусство, редакция «Огонька» причисляла к концептуалистам тех художников, которые не являлись последователями этого направления. Такая ситуация произошла с опубликованным в 1996 году текстом о художнице Татьяне Назаренко, которая стала известной ещё в 70-е годы XX века. Она долгое время занималась живописью, но в 90-х, по словам журналиста, примкнула к движению московского концептуализма, вырезав своих нарисованных персонажей из фанеры: «Авторский ход, который никто не может повторить, но который, в традициях современного искусства, вполне можно пустить на

¹¹² Монастырский А. В. Батискаф концептуализма. // [Электронный ресурс] URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/files/Moscow-Conceptualism-wam-smk.pdf> . Дата обращения: 24.04.2017.

¹¹³ Игуменов В. Кабаков как бренд // Forbes. [Электронный ресурс] URL: <http://www.forbes.ru/forbes/issue/2010-08-1/56191-kabakov-kak-brend> . Дата обращения: 25.04.2017.

¹¹⁴ [Б.п.] Илья Кабаков: политический художник поневоле // РИА Новости. [Электронный ресурс] URL: https://ria.ru/weekend_art/20111029/474640663.html . Дата обращения: 24.04.2017.

¹¹⁵ Игуменов В. Кабаков как бренд // Forbes. [Электронный ресурс] URL: <http://www.forbes.ru/forbes/issue/2010-08-1/56191-kabakov-kak-brend> . Дата обращения: 25.04.2017.

производственный поток»¹¹⁶, отметил журналист. В действительности Татьяну Назаренко можно назвать последовательницей реалистичного искусства, также она работала в историческом жанре.¹¹⁷ В 1998 году в «Огоньке» вновь появляется материал о Татьяне Назаренко, где внимание уделяется не столько выставке художницы, которая объездила всю Европу и остановилась в Америке.¹¹⁸ Главное внимание журналист уделяет личности художницы, задавая ей такие вопросы как: «Признайтесь, эффективной женщине, если, конечно, она не дура, легче достичь успехов, чем мужчине?»¹¹⁹ или «С художниками жить ужасно трудно. У них так часто бывают депрессии. Как вы из них выходите?»¹²⁰. Таким образом, наблюдается смещение журналистского интереса от непосредственно искусства к личной жизни художника, вопросы отвечают стилистике глянцевого издания, а не общественно-политического журнала, который освещает так же тематику искусства.

Однако авторы «Огонька» стремятся к объективности освещения искусства, не ограничиваясь освещением искусства, бывшего в СССР неофициальным. Дмитрий Губин в №3 за 1992 год пишет: «Среднестатистический авангардный вернисаж сегодня так же интересен, как отчет о сессии прежнего Ленсовета»¹²¹. В интервью с художником Юрой Брусовани журналист обсуждает, как изменилось русское искусство во время перестройки: андеграунд выходит из подполья, российские художники начинают продавать свои картины, многие уезжают на Запад. Обсуждается также искусство авангарда, которое часто освещается на страницах «Огонька»

¹¹⁶ Шевелев И. Л. Татьянин день // Огонёк. 1996. №5. С. 70-71.

¹¹⁷ Томсон О. И. Татьяна Назаренко. М., 2004. С. 53.

¹¹⁸ Козлова Т. Фанерное счастье Татьяны Назаренко // Огонёк. 1998. №50. С. 32.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Губин Д. П. Иностранное достояние // Огонёк. 1992. №3. С. 15-16.

В 1993 году рассказ о русских современных художниках начинается с интервью с художником Евгением Шефом¹²². Интернационализм, стремление редакции «Огонька» рассказать о русских художниках, которые работают и выставляют свои работы не только в России, но и на Западе, продолжается интервью с Михаилом Шемякиным¹²³. Текст интервью с Евгением Ромадином, которого журналист называет художником-космополитом, появляется под заголовком «Меня называли рисовальной машиной», опубликованный в 1996 году.¹²⁴

Несмотря на освещение творчества художников, которые проживают за границей, работы художников, оставшихся в России, также появляются на страницах «Огонька». В №4 за 1994 год в журнале появляется объявление, в котором редакция издания призывает своих читателей присылать им свои работы и небольшой рассказ о себе – с целью опубликовать эти работы на страницах издания. Действительно, в 1994 году появляется сразу несколько текстов-заметок о современных живописцах, снабженные иллюстрациями. Эти тексты представляют собой не интервью, а короткий обзор жизни и творчества автора и снабжены большим количеством иллюстраций (обычно располагаются на вкладке, до нумерации). К таким материалам можно отнести тексты о Наталье Корневой¹²⁵, Георгии Кизельватере¹²⁶,

¹²² Прудовский Л. В. Женя Шеф – маньерист и космополит // Огонёк. – 1994. - №13 . – С. 32., во вкладке.

¹²³ Уманская А. Михаил Шемякин: «Рано или поздно Хам утихомирится» // Огонёк. – 1995. - №44. – С. 66-58.

¹²⁴ Семицветов И. «Меня называли рисовальной машиной» // Огонёк. 1996. №30. С. 50-51.

¹²⁵ Александров А. А. Мечты и грезы Натальи Корневой // Огонёк. 1994. №5. во вкладке до с. 1.

¹²⁶ Бодэ М. Ю. наброски к портрету // Огонёк. 1994. №8. во вкладке после с. 36.

Василии Хлебникове¹²⁷, Евгении Мартышеве¹²⁸, Люсе Вороновой¹²⁹, Савелии Мительмане¹³⁰, Михаиле Ржанникове¹³¹, Михаиле Приданове¹³².

Говоря о современном искусстве, нельзя обойти вниманием выставочную деятельность. В 1994 году появляется первый обзор выставки современного искусства в журнале «Огонёк» периода 1992-1998 года. Рассказывая о выставке современного искусства в ГМИИ им. Пушкина, журналист Алексей Тарханов пишет: «Две вещи удивляют в нашей художественной жизни: как много происходит событий и как мало мы о них знаем»¹³³. Вывод, к которому приходит журналист, заключается в том, что, несмотря на то, что современное искусство сложно для понимания, то же самое происходило и с классическим искусством, пока оно не превратилось в классику.¹³⁴ «Как будто классика кому-то интересна»¹³⁵, парадоксально заключает Алексей Тарханов.

Тенденция к освещению искусства, пытающегося включиться в общемировой дискурс, выражается на страницах «Огонька» прежде всего интервью с художниками, которые живут и работают на Западе. Однако выставочная деятельность так же выражает эту тенденцию. Так, большой материал «Огонёк» посвящает Венецианской биеннале, одному из самых

¹²⁷ Коровина Н. Смеющийся кот и другие звери Василия Хлебникова // Огонёк. 1994. №15-16. во вкладке после с. 36.

¹²⁸ Десятников В. Вологодские мотивы Евгения Мартышева // Огонёк. 1994. №19-20. во вкладке после с. 42.

¹²⁹ Тарабаров С. Д. Состояние души // Огонёк. 1994. №21-23. во вкладке до с. 1.

¹³⁰ Буйницкая Т. Художник Савелий Мительман. Искусство противостояния // Огонёк. 1994. №27-28. во вкладке до с. 1.

¹³¹ Тарабаров С. «Если бы у меня были краски» // Огонёк. 1994. №44-45. во вкладке до с. 45.

¹³² [Б.п.] Романтика Традиции // Огонёк. 1994. №50-51. во вкладке до с.1.

¹³³ Тарханов А. Ю. В поисках радости и удовольствий // Огонёк. 1994. №7. С.25.

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Там же.

известных форумов мирового современного искусства. В материале, опубликованном в 1995 году (этот год был столетним юбилеем выставки) автор отмечает, что российский павильон был представлен слабее, чем в предыдущие годы.¹³⁶ По мнению автора, современное российское искусство «достойно быть представленным более адекватно, тем более на таком форуме, как Венецианская биеннале»¹³⁷. Но, несмотря на провал российского современного искусства на биеннале 1995 года, журналист отмечает, что после изоляции советского периода возвращение русского искусства уже произошло, благодаря участию Ильи Кабакова в Венецианской биеннале 1993 года.¹³⁸

В этом же, 1995 году, в Мраморном дворце в Санкт-Петербурге открывается «Музей Людвиг в Русском музее». Петер Людвиг – известный меценат и собиратель современного искусства, музеи и фонды его имени есть Вене, Будапеште, Кельне, Базеле, Кобленце и Ахене.¹³⁹ Современное русское искусство здесь представлено работами Ильи Кабакова и Дмитрия Пирогова. В материале, посвященном открытию этого музея и расположенной там временной выставке, журналист отмечает, что «такие выставки очень важны для отечественного зрителя, потому что позволяют понять, что искусство второй половины XX века – это единое художественное пространство»¹⁴⁰. Единство художественного пространства утверждается и в материале о выставке нонконформистов в Третьяковской галерее, который был опубликован в №32 за 1996 год. Описывая выставку, автор заключает, что при

¹³⁶ Бакштейн И. М. Российское тело было представлено Кустодиевым, Бродским и Самохваловым // Огонёк. 1995. №28. С. 64-65.

¹³⁷ Там же. С. 65.

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ Кузьмин М. Пикассо в Русском музее // Огонёк. 1995. №13. С. 62-63.

¹⁴⁰ Там же.

её посещения «открываешь для себя совершенно иное «другое искусство», созвучное не только и не столько местному, но и европейскому контексту»¹⁴¹.

Таким образом, главной тенденцией в освещении журналом «Огонёк» современного российского искусства становится включение этого искусства в общемировой художественный дискурс. В 90-е годы российские художники начинают активно выставляться на Западе и продавать свои работы зарубежным коллекционерам. Признание получают не только деятели, известные в СССР, но и художники нонконформисты, ранее не признанные в стране. Особое внимание получают художники московской концептуальной школы и один из самых ярких её представителей – Илья Кабаков. Однако помимо концептуального направления, журналисты «Огонька» не принимают современного искусства, подвергая критике акциониста Олега Кулика.

Также, в этот период повышается интерес к современному художнику как к личности, поэтому на страницах журнала появляются интервью с художниками, обычно записанные в неформальной обстановке. Художник начинает восприниматься не как абстрактный творец, а как живой человек, со своими бытовыми проблемами. Пытаясь рассказать не только о столичных, но и о региональных авторах, редакция «Огонька» в 1994 году дает объявление, где просит присылать свои работы и рассказ о себе в редакцию для дальнейшей публикации. На цветной вкладке в начале журнала публикуется серия таких рассказов.

Освещение современного искусства в журнале «Огонёк» характеризуется попытками по-новому взглянуть на художественный процесс, попытка зафиксировать его изменения. Журналистам удалось зафиксировать процессы, происходящие в современном искусстве: интернационализм, развенчание советских мифов и новые направления в художественном творчестве нашли свое место на страницах «Огонька».

¹⁴¹ Лунина Л. А. Выставка «Нонконформисты» в Третьяковской галерее на Крымском валу // Огонёк. 1996. №32. С.52.

ГЛАВА 3. О ЗАПАДНОМ ИСКУССТВЕ И ВЫСТАВКАХ В ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАНАХ

Освещение выставочной деятельности является для «Огонька» традиционным. На страницах журнала регулярно публикуются сообщения о последних выставках, анонсы и обзоры. В эпоху рыночных реформ эта тематика сохраняется, но приобретает свои особенности, связанные со спецификой выставочной деятельности этого периода.

Согласно докладу «Конфликт и культура», который фонд «Свободная культура» представил на проводившейся Европейском союзом в Веймаре конференции европейских стран по вопросам культуры в 1999 году, были сформированы следующие факторы, мешавшие развитию искусства и культуры в России в 1990-х годах¹⁴²:

1. Финансирование культуры по «остаточному принципу».
2. Отсутствие финансовой и правовой поддержки негосударственного некоммерческого сектора.
3. Несоответствие законодательной базы потребностям общества
4. Отсутствие или неэффективность налоговых льгот в случае спонсирования культурных проектов.
5. Отсутствие отечественного арт-рынка в силу массового обнищания населения (и отсутствие понятия арт-рынка как такового).
6. Индифферентное отношение граждан России к возможности влияния на политическую и социально-культурную сферы деятельности государства.
7. Необоснованно завышенные таможенные сборы в случае обменных или зарубежных некоммерческих выставок, служащие большим

¹⁴² Ковальский С. От самовыражения к самореализации // Новый художественный Петербург. – СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова., 2004. – С. 69

препятствием для международного культурного обмена и интеграции России в евро-американское культурное пространство.

Редакция журнала «Огонёк» на своих страницах осветило две из вышеперечисленных проблем: недостаток государственного финансирования культуры, сложности с международным культурным обменом и интеграцией России в общемировое культурное пространство. Эти проблемы журналистом удастся затронуть в материалах о выставках зарубежных художников.

Обозрение выставок начинается в 1992 году, когда журналисты рассказывают о выставке Джеймса Кунса (род. в 1955 г., художник нео-арта) в Лозанне.¹⁴³ В 1993 появляется большой обзор выставки в музее Орсей, Париж.¹⁴⁴ Эта крупная выставка объединила символистов, импрессионистов, реалистов из Европы и России; автор отмечает, что «Сто лет назад Европа была большой, доброй и богатой. Сто лет спустя она съежилась»¹⁴⁵. Журналист недоволен тем, что современная Европа стала намного провинциальнее – как раз в тот момент, когда Россия налаживает связи со странами Запада.¹⁴⁶

В 1994 году появляется материал о художнике Анри Эвенполе (французский живописец-фовист, 1872-1899 гг.), чья выставка проходила в Брюсселе.¹⁴⁷ В 1995 году – материал о Джеймсе Уистлере (англо-американец, предшественник символизма 1834-1903 гг.), чья выставка проходила в

¹⁴³ Тарханов А. Автопортрет с Чичолиной // Огонёк. 1992. №24-26. С. 34.

¹⁴⁴ Мокроусов А. Б. 1893-1993: годы утраченных иллюзий // Огонёк. №29. во вкладке после с. 32.

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ Мокроусов А. Б. Что можно успеть за шесть лет // Огонёк. 1994. №46-47. Во вкладке после стр. 36.

Вашингтоне.¹⁴⁸ Публикуется текст о выставке французского живописца Андре Дерена (художник-фовист, 1880-1954 гг.) в парижском Музее современного искусства¹⁴⁹, о выставке Цорана Музича (словенский живописец и график, 1909-2005 гг.) в парижском Гран-Пале¹⁵⁰ или, например, текст о картинах Феликса Валлотона (швейцарский художник-реалист, 1865-1925 гг.), написанных им в Москве и Санкт-Петербурге и выставленных в городе Эссен во Франции¹⁵¹...

В 1995 году в материале, посвященном выставке американского художника-абстракциониста Сая Туомболи в Новой национальной галерее Берлина, журналист отмечает, что эта выставка не попала в Россию и приходит к выводу, что «у нас после «взрыва» в конце 80-х практически прекратились привозные выставки, из-за чего русский арт-мир вновь впадает в известную провинциальность»¹⁵². Возможно, именно стремлением избежать этой провинциальности объясняется политика «Огонька» при освещении выставочной деятельности, так как в период с 1992 по 1998 год зарубежные выставки часто приковывают к себе внимание восемь журналистов.

Всего за период с 1992 по 1998 год публикуется двенадцать материалов, рассказывающих о зарубежных выставках, которые, однако, нельзя было увидеть в России. На наш взгляд, это является попыткой объединить художественные пространства России и Запада, рассказать российскому зрителю о выставочной деятельности за границей. Этому же намерению – объединить художественные пространства – отвечают тексты,

¹⁴⁸ Мокроусов А. Б. Обидеть художника мог каждый. Но есть и высший суд. В Англии // Огонёк. 1995. №20. С. 62.

¹⁴⁹ Мокроусов А. Б. Русский француз Дерн // Огонёк. 1995. №22. С.70.

¹⁵⁰ Мокроусов А. Б. Сумрак музыки Цорана Музича // Огонёк. 1995. №28. С.67.

¹⁵¹ Мокроусов А. Б. Месяц в России. Почти как в деревне // Огонёк. 1996. №6. С. 72-73.

¹⁵² Мокроусов А. Б. Американец в Европе // Огонёк. 1995. №52. С. 73.

рассказывающие о привозных выставках зарубежных художников, которые проводятся в России.

В 1997 году публикуется обзор «Выставки 97», где журналисты рассказывают о выставках, произошедших в России за год.¹⁵³ Однако в этом материале не только описываются крупные выставки, но и дается характеристика выставочной жизни этого периода. Журналисты утверждают, что выставочная жизнь «несёт на себе все родовые черты постсоциалистического общества»¹⁵⁴. Среди особенностей отмечается невозможность спрогнозировать, какие выставки покажут в России; отсутствие финансирования музеев; проблематика трофейного искусства, которое было вывезено советскими войсками из Европы в годы Великой Отечественной войны.¹⁵⁵ «Им <российским музеям>, к счастью, есть что показывать», заключают журналисты.¹⁵⁶ На наш взгляд, этот текст является своего рода программным для освещения выставочной деятельности в «Огоньке» этого периода: редакцию волнуют экономические проблемы музеев, недостаточное включение российских коллекции в европейский выставки и, как следствие, «замыкание в себе» российского мира искусства, его недостаточная влияние на международной художественной арене.

Например, в 1998 году появляется материал о выставках французской живописи в Москве и Санкт-Петербурге.¹⁵⁷ Журналист высоко оценивает качество этой выставки, однако отмечает и её недостаток: «Единственное, что удручает в этих выставках, — их «простота». По-прежнему нам не даются «сложные» экспозиции, где экспонаты собираются буквально всем миром, а

¹⁵³ [Б.п.] Выставки-97 // Огонёк. 1997. №3. С.49.

¹⁵⁴ Там же.

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ Мокроусов А. Б. Весеннее нашествие французов // Огонёк. 1998. №14. С.44.

концепция не ограничивается хронологией или одним именем»¹⁵⁸. Более иронично о восприятии российской публикой привозных выставок написано в материале 1998 года, рассказывающем о выставке Франсиско Гойи в Эрмитаже.¹⁵⁹ «И вдруг в момент пугающего всех кризиса национальную реликвию привезли в России. Видно, так решили испанцы поднять дух вконец растерявшихся россиян. И подняли. На открытии выставки "Шедевры музеев мира" в Эрмитаже едва перерезали ленточку, возбужденная толпа хлынула к... "Обнаженной". Даже сработала сигнализация. А уж затем, успокоенная, приникла к "Одетой", - рассказывает журналист.¹⁶⁰ В этом материале прослеживаются две тенденции: замена материала, описывающего художественные достоинства выставки, репортажем с места событий и критичное, насмешливое отношение к российскому обществу.

В связи с этими текстами важно отметить, что такое отношение редакции журнала к посетителю выставки достаточно закономерно. В постсоветский период художественная культура стремительно вытесняется массовой и поп-культурой, повышается значимость материальных ценностей.¹⁶¹ Как утверждают исследователи, изучающие динамику посещения художественных музеев этого периода, с начала 1990-х гг. художественная культура «в иерархии жизненных ориентаций заняла прочное периферийное положение, при этом изобразительное искусство в структуре художественных интересов является наименее предпочитаемым среди других видов искусств, т.е. "периферия на периферии" ценностных ориентаций»¹⁶².

В журнале «Огонёк» проявляется тенденция обличать стремление к материальному. Например, рассказывая о выставке Анри Матисса в Москве,

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Соснов А. Я. Испанцы дали "Маху" // Огонёк. 1998. №37. С. 48

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ Козиев В. Н., Петрунина Л. Я. Динамика посещаемости художественных музеев (1985-2006)// Социологические исследования. 2008. №10. С. 104-113.

¹⁶² Там же. С. 112.

журналист отмечает, что на эту же выставку в Париже и Нью-Йорке попасть смогли не все, тогда как в Москве «где еженедельно открываются дорогие ночные клубы, а главным развлечением сделалась уличная торговля, мечтать о многочасовых очередях «на искусство» не приходится»¹⁶³. Или, например, из текста за 1996 год: «страховка и перевозка обходятся в такие суммы, что потенциальные спонсоры предпочитают лишний дом себе в сердце Москвы купить, чем народу своему порадовать»¹⁶⁴, отмечает автор, рассказывая о коллекции Музея Гуггенхайма, которая отправилась в тур по Европе, но не заехала в Россию.

Среди других проблем выставочной деятельности этого периода, освещаемых журналом «Огонёк» можно выделить проблему недостатка финансирования российских музеев.

Согласно исследованиям, эта проблема действительно существовала, при этом бюджетное финансирование социально-культурной сферы радикально изменилось именно в середине 90-х годов, отрасль развивалась в условиях дефицита ресурсов.¹⁶⁵ Так, в 1996 году ассигнования на культуру и искусство составили 0,83% федерального бюджета, тогда как установленные законом нормативы бюджетных расходов на культуру были равны 2%.¹⁶⁶

Рассказывая о новой выставке «Пикассо и дети» в 1995 году, автор говорит о том, что «Хотя и говорят, что рецессия коснулась в Европе и музеев – дескать, получать дотаций они стали меньше, на выставки не хватает, - доказательств тому отыскать трудно»¹⁶⁷. Несомненно, здесь проводится

¹⁶³ Семенова Н. Ю. Матисс снова в Москве // Огонёк. 1993. №38. во вкладке после с. 32.

¹⁶⁴ Мокроусов А. Б. Путешествующий музей // Огонёк. 1995. №12. С.63.

¹⁶⁵ Барсенков А. С., Вдовин А. И. История России. 1917–2009. 34е изд., расш. и перераб. М., 2010. С. 748.

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Мокроусов А. Б. Мир детей: в поисках идиллии // Огонёк. 1995. №46. С. 67.

аналогия с дотациями от государства русским музеям которым, в отличие от европейских музеев, становится сложнее устраивать крупные выставки.

Недостаток финансирования сказался не только на способности музеев устраивать выставки, но и на возможности показать российские коллекции миру. В 1996 году журналист сокрушается, что ничего из российских музеев не выбрали для выставки Коро в парижском Гран-Пале. «Организаторы не взяли ничего из русских музеев, хотя наши искусствоведы говорят «что лучше русских Коро нет ничего в мире». Зато почти все, что у нас объявлено упадническим, отобрано для юбилейной экспозиции как лучшее»¹⁶⁸, комментирует автор. Однако в 1997 году журналисты уже с оптимизмом смотрят в будущее, так как ««при составлении художественных балансов без России ну никак не обойтись»¹⁶⁹ - из заметки 1997 года, рассказывающей о выставке в берлинском Мартин-Гропиус-Бау: «Эпоха современности. Искусство в XX веке».

Первый текст о выставке в тенденции политизации появляется в 1992 году. Выставка словенских художников из группы НСК, получает неоднозначную оценку журналистов.¹⁷⁰ «Дракон мертв, но неожиданно выходит так, что он жив»¹⁷¹ - этой метафорой Алексей Тарханов обозначает тоталитарные режимы, мотивы которых («кости»), используют художники в своих работах. Политический подход к искусству продолжается в тексте Натальи Семёновой, которая в №6 за 1993 год рассказывает о выставке из особого фонда Эрмитажа, где хранятся картины, вывезенные из Германии после победы в Великой Отечественной войне. «Россия начинает возвращать плененные сокровища Европы миру – уже хотя бы тем, что показывает их.

¹⁶⁸ Мокроусов А. Б. Человек без биографии // Огонёк. 1996. №24. С. 69-71.

¹⁶⁹ Мокроусов А. Б. Российские музеи украсили немецкую выставку // Огонёк. 1997. №26. С. 48

¹⁷⁰ Тарханов А. Ю. Наши приехали // Огонёк. 1992. №34-35. во вкладке до нумерации, с. 26 (продолжение).

¹⁷¹ Там же.

Хочется верить, что это начало действительно нового этапа взаимопонимания, а не очередное разыгрывание карты «перемещенных ценностей» в крупной политической игре»¹⁷², отмечает автор. Проблематика «перемещённого искусства» продолжается и в 1995 году. Внимание редакции «Огонька» привлекли выставки в Эрмитаже и Музее изобразительного искусства, где показывали работы, вывезенные из побежденных в ходе войны стран. Журналисты вновь ищут в этом политическую подоплеку¹⁷³.

Освещение искусства как элемента политики проявляется и в том, что в период рыночных реформ авторы «Огонька» стремятся познакомить читателя с новой точкой зрения на искусство сталинской эпохи.

Особенность этого типа искусства в том, что это основной, на государственном уровне признанный метод советской литературы и искусства, «цель которого — запечатлеть этапы строительства советского социалистического общества и его “движения к коммунизму”»¹⁷⁴.

Как направление тоталитарное искусство в СССР пришло на смену авангарду 20-х годов XX века. В ходе Великой Отечественной войны это искусство замедлилось в своём развитии, то после победы над фашисткой Германией в Советской России начался новый этап в развитии этого искусства. «Советский период с 1946 по 1953 год с полным основанием можно считать самым завершённым, продуктивным и классическим периодом в развитии тоталитарного искусства, если понимать под ним некое целое»¹⁷⁵, отмечают исследователи. Важно отметить, что интерес к изучению советского искусства как эстетического и социального феномена увеличился именно после распада СССР. С отменой цензуры и разрушением советской

¹⁷² Семенова Н. Ю. Прорыв сквозь молчание // Огонёк. 1994. №6. во вкладке до с. 1.

¹⁷³ Семёнова Н. Ю.. «Неведомые шедевры» // Огонёк. 1995. №5-10. С. 64.

¹⁷⁴ Якушева Г. В. Социалистический реализм. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. С. 1011.

¹⁷⁵ Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 136.

идеологической системы у исследователей появился доступ к прежде закрытой информации из прежде засекреченных фондов и хранилищ, пишет Г. А. Янковская.¹⁷⁶ В этот период появляются новые исследования искусства соцреализма, направленные на то, чтобы расширить стереотипное представление о тоталитарном искусстве как об однородной системе, породившей полное единообразие и унификацию художественных приемов, тем, стилевых решений, продолжает исследовательница.¹⁷⁷

Диалог между российскими и западными специалистами, начавшийся в последнее десятилетие XX века выразился в реализации обменных программ ученых и в совместных издательских, исследовательских и выставочных проектах.¹⁷⁸

Выставка «Москва – Берлин», освещающая на страницах журнала «Огонёк» стала одной из самых влиятельных выставок этого периода. Тематикой выставки было искусство в Германии и в России в первой половине XX века. В 1995 году выставка проходила в Германии, а в 1997 году добралась и до России.

Так, журналисты «Огонька» сравнивают немецкое искусство этого периода с советским: «Официальная живопись 40-х мало чем отличалась от пропагандистского искусства сталинизма», однако для журналиста становится принципиальным, что, в отличие от СССР, в Германии не было гонений на инакомыслящих художников - им позволяли творить, проходили выставки «для своих».¹⁷⁹ Инакомыслие и власть сосуществовали в Германии до 1944 года, когда мастерские художников были разрушены военно-

¹⁷⁶ Янковская Г. А. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма: монография / Г. А. Янковская; Перм. гос. ун-т. Пермь, 2007. С. 17.

¹⁷⁷ Там же. С. 47.

¹⁷⁸ Там же. С. 17.

¹⁷⁹ Мокроусов А. Б. Берлин – Москва. 1900-1905 // Огонёк. 1995. №35. С. 62.

воздушными налетами, рассказывает А. Б. Мокроусов.¹⁸⁰ Так же автор отмечает высокий уровень проведения Берлинской выставки, которая не ограничилась музейными залами.¹⁸¹ В 1996 году выставка «Москва-Берлин» приезжает в Москву, и освещение этой выставки в журнале начинается с текста-анонса. Так, авторы говорят: «...выставки такого уровня и такой тщательности в подготовке («Москва-Берлин» замысливалась ещё в начале перестройки) в последнее время становятся катастрофически редки у нас в стране. Так что – руки в ноги и бегом в столицу»¹⁸². Когда выставка добралась до Москвы, в очередном тексте на эту тему журналист сетует на то, что московская экспозиция меньше берлинской, а вместо дискуссий на острые политические темы, которые проходили в дополнение к выставке в Германии, в Москве «фестиваль с непременными религиозными распевами и чтения памяти знаменитого искусствоведа Б.Р. Виппера»¹⁸³. В этом тексте большое внимание уделяется отношению общества к тоталитарному искусству и тоталитаризму в общем: «То, что закончилось в Европе вместе с войной, продолжалось у нас ещё полвека»¹⁸⁴, «то, что в Германии уже в школе осознается «и заучивается» как позор нации, у нас по-прежнему для многих – святыне страницы истории»¹⁸⁵, отмечает журналист. Тематика отношения к тоталитарному искусству не ограничивается освещением выставки «Москва-Берлин». Этой же теме посвящен материал о выставке «Искусство и власть: Европа под диктаторами 1930-1945», в которой автор заявляет, что «...политика преходяща. Искусство вечно. Мы не должны оценивать искусство исходя из политической ориентации его создателей»¹⁸⁶.

¹⁸⁰ Там же.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² [Б.п.] Ожидание недели // Огонёк. 1996. №10. С. 71.

¹⁸³ Мокроусов А. Б. История одного романа // Огонёк. 1996. №12. С. 66.

¹⁸⁴ Там же. С. 65.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Джуранов Й. Тоталитарный регтайм // Огонёк. 1996. №3. С. 70.

В этом же номере появляется текст о выставке «Тирания прекрасного» - очень модной, давно путешествующей по Западу. «Жаль, что в России её никто не видел» заключает журналист¹⁸⁷.

В общем, позиция редакции журнала в освещении тоталитарного искусства отличается определенной непредвзятостью к искусству соцреализма, но выражает неприятие журналистами тоталитаризма в целом. Эта тенденция закономерна для «Огонька» и определяется политической позицией журнала.

Говоря о тематике выставок, освещающихся «Огоньком», нельзя не отметить ещё одну тенденцию. Здесь большое внимание уделяется искусству, которое ранее было недоступно для советских зрителей или оставалось непонятым. Так, в 1993 году журналист рассказывает о выставке художников-примитивистов. Наивное направление в искусстве на Западе собирали, систематизировали и изучали, тогда как в России «в тридцатые годы зачислили по графе самодеятельного искусства и приказали трактовать как буколическое изображение счастливой жизни советских крестьян и городских жителей»¹⁸⁸ и начали серьезно изучать только в последние десятилетия, заявляет журналист. Говоря о неизвестном в России искусстве, журналисты «Огонька» рассказывают об Эрнсте Фуксе, работы которого были запрещены в СССР как порнографические, хотя ничего порнографического, по мнению журналистов, там нет.¹⁸⁹ Рауль Дюф, художник, противопоставляющий «миру действительности мир безусловного счастья», и чья выставка проходила в ГМИИ им. Пушкина в 1995 году, также был известен в России намного меньше, чем на Западе.¹⁹⁰ Сравнение российское/западное продолжается вновь поднимается в 1995 году, на этот

¹⁸⁷ Шевелев И. Л. Тоска по форме // Огонёк. 1996. №3. С. 71.

¹⁸⁸ Кошкин Е. Галерея Дар // Огонёк. 1993. №3. во вкладке после с. 32.

¹⁸⁹ [Б.п.] Эрнст Фукс. Впервые в России // Огонёк. 1993. №30-31. Во вкладке после стр. 32.

¹⁹⁰ Семенова Н. Ю. Дюфи в Москве // Огонёк. 1995. №4. С.66.

раз в материале о художнике Асгере Йорна.¹⁹¹ Журналист отмечает, что художнику, который работал с абстракциями, не нашлось места в коллекциях русских музеев: «Ни одной его картины в русских музеях, увы, не найти: такое искусство казалось слишком абстрактным, а потому и недемократичным для наших коллекций XX века»¹⁹². Между тем, продолжает журналист, на Западе этот художник признан классиком наравне с Джакометти и де Стаалем.¹⁹³

Таким образом, в журнале «Огонёк» периода 1992-1998 год выставочная деятельность освещается с учётом нескольких тенденций:

1. Экономическая проблематика в искусстве. Недостаток средств для проведения в России крупных выставок, отказ зарубежных музеев выбирать для выставки работы из коллекции российских музеев оценивается авторами «Огонька» как негативная тенденция для развития российского арт-мира. Меценаты, как и государство, отказываются вкладывать деньги в работу музеев, что негативно сказывается на репутации России на Западе. Недостаток финансирования не позволяет коллекциям российских музеев стать полноценными участниками общемировой выставочной деятельности, оставляет страну на художественной периферии, наблюдается снижение её влияния, провинциальность. Однако к 1997 году ситуация стабилизируется, и журналисты констатируют, что организаторы выставок на Западе понимают, что без российских коллекций сделать качественную выставку – сложно.

2. Политизация и стремление переосмыслить художественный опыт тоталитарной эпохи. Редакция «Огонька» отличается непредвзятостью в освещении эпохи соцреализма: авторы стремятся

¹⁹¹ Мокроусов А. Ю. Асгер Йорн, принц датский // Огонёк. 1995. №18. С.61.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Там же.

дистанцироваться от политики в этом искусстве, предлагают сосредоточиться на его практической ценности. Но стоит отметить, что восприятие искусства соцреализма невозможно без внимания к политике Советского Союза в области искусства, поскольку тематика, а также художественная ценность произведений тоталитарного искусства определялась в большей степени государством, а не художником или критиком. Самым громким событием периода 1992-1998 стала выставка «Москва-Берлин», которая позволила авторам «Огонька» обратить внимание на проблемы восприятия искусства этого периода.

3. Стремление рассказать о выставках неизвестных в советской России авторов. Эта тенденция связана с исчезновением советской идеологии, провозглашенной свободой слова. Журналисты стремятся представить читателю новое искусство.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Глобальные изменения произошли в России конца XX века не только в политической сфере, но и в сфере искусства. Соответственно, меняется и журналистика, освещающая тематику искусства. Это является закономерным этапом в развитии журналистики, освободившейся от давления цензуры и идеологии.

В своём исследовании мы выяснили, как меняется взгляд редакции журнала на художественные процессы. Несмотря на то, что исторически в журнале освещалось только классическое русское искусство XIX-начала XX века, в период рыночных реформ тематика материалов меняется.

Наследие русских художников - например, творчество А. И. Куинджи или И. Е. Репина, - продолжает освещаться редакцией, однако с течением времени объективная историческая справка, традиционная для «Огонька», трансформируется. В 1996 году тексты о русских живописцах начинает писать Л. А. Лунина, в текстах которой преобладает публицистичность и личное отношение журналистки к художнику.

Ещё одной тенденцией в освещении искусства можно назвать обращение к новым направлениям искусства и творчества отдельных художников. Журналисты «Огонька» рассказывают своим читателям о таких направлениях, как московский концептуализм и примитивное искусство. Также на страницах издания в 1994 году появляется объявление, призывающее современных художников присылать свои работы в журнал с целью их дальнейшей публикации. Так журнал открывает новые имена, пытается рассказать не только о столичных художниках, но и о художниках в провинции.

На страницах издания появляются не только новые имена, печатаются тексты, рассказывающие о таких известных художниках, как Кабаков И. И. Шемякин М. М. и Назаренко Т. Г..

Однако журналисты не ограничиваются художественными процессами, происходящими в России. Одной из главных тем на страницах журнала становится связь российского и зарубежного искусства. Несмотря на сложную экономическую ситуацию, в которой в период рыночных реформ оказались музеи, оставшиеся практически без государственной поддержки, в России проводятся выставки зарубежных художников и наоборот – российские коллекции выезжают на Запад. Это обуславливается стремление российского искусства вписаться в процессы глобализации, остаться в центре общемировой художественной жизни, а не перенестись на периферию.

Тем не менее, в период экономических реформ журнал «Огонёк» продолжает рассказывать о художественных процессах своему читателю. Освободившись от давления цензуры, редакция начинает исследовать новые направления и имена, что, безусловно, формирует у читателя более полную картину художественного мира, позволяет России по-новому включиться в мировой художественный контекст и стать участником процессов глобализации искусства, которые происходят в конце XX века.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. [Б.п.] Выставки-97 // Огонёк. 1997. №3. С.49.
2. [Б.п.] Ожидание недели // Огонёк.1996. №10. С. 71.
3. [Б.п.] Романтика Традиции // Огонёк. 1994. №50-51. во вкладке до с.1.
4. [Б.п.] Эрнст Фукс. Впервые в России // Огонёк. 1993. №30-31. Во вкладке после стр. 32.
5. Александров А. А. Мечты и грезы Натальи Корневой // Огонёк. 1994. №5. нумерации, во вкладке до С. 1.
6. Апчинская Н. В. Хаим Сутин // Огонёк. 1994. №18. во вкладке после с. 40.
7. Бакштейн И. М. Российское тело было представлено Кустодиевым, Бродским и Самохваловым // Огонёк. 1995. №28. С. 64-65.
8. Бодэ М. Ю. наброски к портрету // Огонёк. 1994. №8. во вкладке после С. 36.
9. Буйницкая Т. Художник Савелий Мительман. Искусство противостояния // Огонёк. 1994. №27-28. во вкладке до с. 1.
10. Вайль П. Л. Портрет Нью-Йорка // Огонёк. 1992. №4. С. 25-26.
11. Генис А. А. Косметическая утопия / А. Генис // Огонёк. 1992. №4. С. 26.
12. Губин Д. П. Иностранное достояние // Огонёк. 1992. №3. С. 15-16.
13. Дёготь Е. Ю. «На высоты духа!» Павел Корин – тогда и теперь // Огонёк. 1994. №14. во вкладке до С. 1, С. 17 (продолжение).
14. Десятников В. Вологодские мотивы Евгения Мартышева // Огонёк. 1994. №19-20. во вкладке до С. 1.
15. Джуранов Й. Тоталитарный регтайм // Огонёк. 1996. №3. С. 70.
16. Козлова Т. Фанерное счастье Татьяны Назаренко / Т. Козлова // Огонёк. 1998. №50. С. 32.
17. Коровина Н. Смеющийся кот и другие звери Василия Хлебникова // Огонёк. 1994. №15-16. во вкладке до С. 1.
18. Кошкин Е. Галерея Дар // Огонёк. 1993. №3. Во вкладке после стр. 32
19. Кузьмин М. Пикассо в Русском музее // Огонёк. 1995. №13. С. 62-63.
20. Лунина Л. 101 год сплошного самолюбования // Огонёк. 1996. №44. С. 7.
21. Лунина Л. А. Азбука для невесты // Огонёк. 1996. №48. С. 7.
22. Лунина Л. А. Илья Ефимович Чересчур // Огонек. 1996. № 47. С. 7.
23. Лунина Л. А. Пока не началось... // Огонёк. 1997. №9. С.7.
24. Лунина Л. А. Проснувшиеся // Огонёк. 1997. №15. С. 11.
25. Лунина Л. А. Тоскливая красота // Огонёк. 1997. №12. С. 7.
26. Лунина Л. А. Выставка «Нонконформисты» в Третьяковской галерее на Крымском валу // Огонёк. 1996. №32. С.52.
27. Лунина Л. А. Истинное удовольствие царевича Алексея // Огонёк. – 1996. - №42. – С. 7

28. Лунина Л. А. Крестьянка из Эрмитажа // Огонёк. 1996. №51. С.7.
29. Лунина Л. А. Миссия судии // Огонёк. 1996. №41. С. 7
30. Лунина Л. А. Символист, рисовавший ДНЕПРОГЭС // Огонёк. 1996. №48. С.48.
31. Лунина Л. А. Эффект «де жа вю» // Огонёк. 1996. № 46. С. 7.
32. Мокроусов А. 1893-1993: годы утраченных иллюзий // Огонёк. №29. во вкладке после с. 32.
33. Мокроусов А. Б. Выставки из банковских коллекций // Огонёк. 1995. №49. С. 69.
34. Мокроусов А. Б. Ранний Кандинский: как рос гений // Огонёк. 1995. №11. С.61
35. Мокроусов А. Берлин – Москва. 1900-1905 // Огонёк. 1995. №35. С. 62.
36. Мокроусов А. Б. Американец в Европе // Огонёк. 1995. №52. С. 73.
78. Мокроусов А. Б. Асгер Йорн, принц датский // Огонёк. 1995. №18. С. 61.
37. Мокроусов А. Б. Весеннее нашествие французов // Огонёк. 1998. №14. С.44.
38. Мокроусов А. Б. Искусство 20-х: капитал, который ещё можно проматывать // Огонёк. №32. на вкладке после с.32.
39. Мокроусов А. Б. Искусство не нравится снобам / А. Мокроусов // Огонёк. 1994. №32-34. С.40.
40. Мокроусов А. Б. История одного романа // Огонёк. 1996. №12. С. 65-66.
41. Мокроусов А. Б. Месяц в России. Почти как в деревне // Огонёк. 1996. №6. С. 72-73.
42. Мокроусов А. Б. Мир детей: в поисках идиллии // Огонёк. 1995. №46. С. 67.
43. Мокроусов А. Б. Обидеть художника мог каждый. Но есть и высший суд. В Англии // Огонёк. 1995. №20. С. 62.
44. Мокроусов А. Б. Путешествующий музей // Огонёк. 1995. №12. С.63.
45. Мокроусов А. Б. Российские музеи украсили немецкую выставку // Огонёк. 1997. №26. С. 48
46. Мокроусов А. Б. Русские годы Марка Шагала // Огонёк. 1995. №19. С. 62
47. Мокроусов А. Б. Русский француз Дерн // Огонёк. 1995. №22. С.70.
48. Мокроусов А. Б. Сумрак музыки Цорана Музича // Огонёк. 1995. №28. С.67.
49. Мокроусов А. Б. Трёхцветка как трёхлинейка // Огонёк. 1996. №26. С. 52-53.
50. Мокроусов А. Б. Человек без биографии // Огонёк. 1996. №24. С. 69-71.
51. Мокроусов А. Б. Что можно успеть за шесть лет // Огонёк. 1994. №46-47. Во вкладке после стр. 36.
52. Ненарокомов М. Ю. Аукционы – с ними или без них? // Огонёк. 1992. №18-19. без нумерации.

53. Нечипоренко Ю. Д. Искусство глумления // Огонёк. 1993. №39. С. 31.
54. Никитина Я. С. Холсты и стены // Огонёк. 1992. №38-39. во вкладке до С. 1.
55. Прудовский Л. В. Женя Шеф – маньерист и космополит // Огонёк. 1994. №13. С. 32., во вкладке после С. 32 (продолжение).
56. Прудовский Л. В. Художник Александр Туманов: «Я всегда улыбаюсь!» // Огонёк. – 1992. - №5. – С. 33-36.
57. Резниковский А. И. Остался на последнем этаже // Огонёк. 1992. №2. во вкладке между стр. 24 и 25.
58. Сарабьянов А. Д. Великая утопия // Огонёк. 1993. №21-22. во вкладке после с. 32.
59. Семёнова Н. Ю. Илья Репин // Огонёк. 1994. №42-43. С.32, во вкладке после с. 32.
60. Семенова Н. Ю. Куинджи / Н. Семенова // Огонёк. 1992. №.40-41. С. 34-35.
61. Семёнова Н. Ю. «Неведомые шедевры» // Огонёк. 1995. №5-10. С. 64.
62. Семёнова Н. Ю. Дюфи в Москве // Огонёк. 1995. №4. С.66.
63. Семёнова Н. Ю. Матисс снова в Москве // Огонёк. №38. Во вкладке после стр. 32.
64. Семёнова Н. Ю. От Брюллова до Бурлюка // Огонёк. 1995. №5-10. С. 60
65. Семёнова Н. Ю. Привлечь к себе любовь пространства // Огонёк. 1995. №20. С.62
66. Семёнова Н. Ю. Прорыв сквозь молчание // Огонёк. 1994. №6. Во вкладке до с. 1.
67. Семицетов И. «Меня называли рисовальной машиной» // Огонёк. 1996. №30. С. 50-51.
68. Соснов А. Я. Испанцы дали "Маху" // Огонёк. 1998. №37. С. 48.
69. Тарабаров С. Д. «Если бы у меня были краски». // Огонёк. 1994. №44-45. во вкладке до с. 1.
70. Тарабаров С. Д. Состояние души // Огонёк. 1994. №21-23. во вкладке до с. 1.
71. Тарханов А. Ю. Автопортрет с Чичолиной // Огонёк. 1992. №24-26. С. 34.
72. Тарханов А. Ю. В поисках радости и удовольствий // Огонёк. 1994. №7. С. 25.
73. Тарханов А. Ю. Наши приехали // Огонёк. 1992. №34-35. Во вкладке до нумерации, С. 26 (продолжение).
74. Троепольская Н. В. Искусство умирать // Огонёк. 1995. №4. С.67
75. Троепольская Н. В. Рубль и искусство – взаимная любовь? // Огонёк. 1992. №27-28. С. 35-36.

76. Уманская А. Михаил Шемякин: «Рано или поздно Хам утихомирится» // Огонёк. 1995. №44. С. 66-58.
77. Файбисович С. Н. Александр Иванов – непризнанный автор великой картины // Огонёк. 1996. №33. С.52-53.
78. Шевелев И. Л. Татьянин день // Огонёк. 1996. №5. С. 70-71.
79. Шевелев И. Л. Тоска по форме // Огонёк. 1996. №3. С. 71.
80. Шишкин О. А. В бытовке Ильи Кабакова... // Огонёк. 1995. №44. С.68.
81. Шульгина Т. М. И. Курилко. 1880-1969 // Огонёк. 1992. №22-23. во вкладке до С. 1.
82. Шульгина Т. М. И. Курилко. 1880-1969 // Огонёк. 1992. №22-23. во вкладке до С. 1.
83. Шульгина Т. М. И. Курилко. 1880-1969 // Огонёк. 1992. №22-23. во вкладке после С. 33.
84. Шульженко И. С. «Цвети, цветок, люби, любовь // Огонёк. 1992. №24-26. С. 31, С. 35 (продолжение)

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 2. 328 стр.
2. Барсенков А. С., Вдовин А. И. История России. 1917–2009. 34е изд., расш. и перераб. М., 2010. 846 стр.
3. Бобринская Е. Концептуализм. М., 1994. 216 стр.
4. Большая Российская энциклопедия. М., 2013. Т. 23. 767 стр.
5. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М., 2013. 400 стр.
6. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. 296 стр.
7. Гордина Е. Д. Проблемы отечественной истории на страницах массового журнала «Огонёк» 1987-1991 гг. Тематический анализ. Автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. истор. наук. Нижний Н., 2004. 23 стр.
8. Григорьев Л.М. Хронология реформ. Препринт WP11/2006/01. М.: ГУ ВШЭ, 2006. 36 стр.
9. Дёготь Е.Ю. Русское искусство XX века. М., 2002. 224 стр.
10. История России с древнейших времен до наших дней: учебник / А.Н.Сахаров, А. Н. Боханов, В. А. Шестаков; под ред. А. Н. Сахарова. М., 2012. 768 с.
11. Ковальский С. От самовыражения к самореализации // Новый художественный Петербург. СПб., 2004. Стр. 59-76.
12. Козиев В. Н., Петрунина Л. Я. Динамика посещаемости художественных музеев (1985-2006) // Социологические исследования. 2008. №10. Стр. 104-113.
13. Кройчик Л. Е. Основы творческой деятельности журналиста // Ред.-сост. С. Г. Корконосенко. СПб., 2000. 272 стр.

14. Кузнецов И.В. История отечественной журналистики (1917 – 2000)// М., 2008. 640 стр.
15. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. 1600 стр.
16. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996. С. 103–127.
17. Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы международной научной конференции. Архивные публикации: Сб. ст. / Науч. ред., сост. Т.Л. Карпова. М., 2014. 400 стр.
18. Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М., 2000. 850 стр.
19. Сидоров В. А., Ильченко С. С., Нигматуллина К. Р. Аксиология журналистики: Опыт становления новой дисциплины/ Под общ. ред. В. А. Сидорова. СПб., 2009. 174 стр.
20. Томсон О. И. Татьяна Назаренко. М., 2004. 283 стр.
21. Турлюн Л. Н. Русский неоклассицизм конца XX века // Молодой ученый. 2011. №3. Т.2. Стр. 183-186.
22. Чернов В. Б. [Б.Н.] // Вожди и люди. Огонёк: 100 лет с Россией. М., 1999 год. без нумерации.
23. Шестаков Д.Е., Хаиткулов Р.Г., Самулкин А.С. Эволюция концепции российских экономических реформ 1980–1990-х гг.: Препринт WP11/2007/01. М.: ГУ ВШЭ, 2007. 32 стр.
24. Янковская Г. А. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма: монография / Г. А. Янковская; Перм. гос. ун-т. Пермь, 2007. 312 стр.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

1. [Б. п.] Андрей Сарабьянов: авангард был временем невероятных открытий // Однако. [Электронный ресурс] URL: <http://www.odnako.org/magazine/material/andrey-sarabyanov-avangard-bil-vremenem-neveroyatnih-otkritiy/> . Дата обращения: 23.04. 2017.
2. [Б.п.] Илья Кабаков: политический художник поневоле // РИА Новости. [Электронный ресурс] URL: https://ria.ru/weekend_art/20111029/474640663.html . Дата обращения: 24.04.2017.
3. [Б.п.] История еженедельного журнала «Огонёк». Справка // РИА Новости. [Электронный ресурс] URL: <https://ria.ru/media/20091221/200100290.html> . Дата обращения: 16.04.2017.
4. [Электронный ресурс] URL: http://www.ais-aica.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=4087:lunina-lyudmila-arkadevna&catid=200:2011-03-16-08-10-20&Itemid=80 . Дата обращения 10.04.2017.

5. Большая советская энциклопедия. [Электронный ресурс] URL: <http://www.terminy.info/literature/great-soviet-encyclopedia/venecianovskaya-shkola> . Дата обращения: 22.04.2017
6. Гройс Б. Е. Московский концептуализм: 25 лет спустя. // [Электронный ресурс] URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1563> . Дата обращения: 25.04.2017.
7. Гройс Б. Е. Московский романтический концептуализм. [Электронный ресурс] URL: <http://plucer.livejournal.com/70956.html> . Дата обращения: 25.04.2017.
8. Зименко В.М. «Неравный брак». Картина В. В. Пукирева. [Электронный ресурс] URL: http://artpoisk.info/article/neravnyu_brak_kartina_v_v_pukireva/page/3/ . Дата обращения: 22.04.2017.
9. Игуменов В. Кабаков как бренд // Forbes. [Электронный ресурс] URL: <http://www.forbes.ru/forbes/issue/2010-08-1/56191-kabakov-kak-brend> . Дата обращения: 25.04.2017.
10. Монастырский А. В. Батискаф концептуализма. // [Электронный ресурс] URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/files/Moscow-Conceptualism-wam-smk.pdf> . Дата обращения: 24.04.2017.
11. Кан А. Искусство перестройки: эстетический взрыв // ВВС. [Электронный ресурс] URL: http://www.bbc.com/russian/society/2014/11/141112_ica_perestroika_art_kan . Дата обращения: 20.04.2017.
12. Ковалёв А. Существовал ли «русский авангард»? [Электронный ресурс] URL: http://www.kultpro.ru/item_107/ . Дата обращения: 16.04.2017.
13. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. // [Электронный ресурс] URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/422 . Дата обращения: 24.04.2017.
14. Осипов Г. В. Российская социологическая энциклопедия. М., 1999. [Электронный ресурс] URL: <http://sociologicheskaya.academic.ru/896/%D0%9F%D0%9E%D0%9B%D0%98%D0%A2%D0%98%D0%97%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF> Дата обращения: 22.04.2017.
15. Постсоветская (современная) российская живопись. // Арт-центр Артмекс [Электронный ресурс] URL: <http://www.artimex.ru/istoriya-postsovetskogo-iskusstava-01> . Дата обращения: 18.11.16.
16. Сидорина Е. В. Сквозь весь двадцатый век. [Электронный ресурс] URL: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1/0> . Дата обращения: 23.04.2017.
17. Современное искусство России 1990-х годов. // Музей современного искусства Garage [Электронный ресурс] URL: <http://garagemca.org/ru/research/russian-contemporary-art-in-the-1990s> . Дата обращения: 20.04.2017.
18. Уханова Е. С. Виктор Лошак: «Огонёк сильнее журналистов и тиранов» // РИА Новости. [Электронный ресурс] URL: <https://ria.ru/interview/20091221/200485426.html> . Дата обращения: 17.03.2017.