

OLEG TSELKOV

ОЛЕГ ЦЕЛКОВ





ABA Gallery
Specializing in 19th & 20th Century Russian Art

7 E. 17th Street, New York, NY 10003

Tel: 212 677 2367

Fax: 212 677 2410

www.abagallery.com

abagallery@hotmail.com

By Appointment only



Alexander Ustinov

“In my view, Oleg Tselkov is the most remarkable Russian artist of the post-war period.”

—Joseph Brodsky, poet, Nobel Prize for Literature

“Tselkov combines an almost brutally violent use of colour with a surreal misplacement of natural shapes to form freshly original pictures of sometimes satiric, sometimes tragic power.”

—Arthur Miller, écrivain, dramaturge

“Tselkov’s characters are moving. These floating masks express the bottom of a soul which has been given over to evil and dereliction.”

—Paulin Cesari, Le Figaro Magazine

“Tselkov is destined to be acknowledged as the greatest Russian artist of his era. Tselkov's Last Supper ranks alongside Picasso's Guernica as the most powerful group image of the 20th century. It should be bought for the nation and hung in Tate Modern.”

—Simon Hewitt, Huffington Post



“По моему мнению, Олег Целков – наиболее выдающийся русский художник послевоенного времени.”

—Иосиф Бродский, поэт, обладатель Нобелевской премии по литературе.

“Целков сочетает brutальные агрессивные цвета с сюрреалистическим смещением натуральных форм для формирования свежих оригинальных картин, иногда сатирических, иногда наполненных трагической силой.”

—Артур Миллер, писатель, драматург.

“Персонажи Целкова двигаются. Эти парящие маски выражают самое дно души, которая была захвачена злом и разрушением”

—Паолин Сезари, Le Figaro Magazine

“Целкову суждено быть признанным величайшим русским художником своего времени.

«Тайная Вечера» Целкова стоит в одном ряду с Герникой Пикассо, как самый мощный групповой портрет 20-го века. Это произведение должно быть приобретено для государства и висеть на обозрении в музее Тейт.»

—Саймон Хьюит, Huffington Post



I first met Oleg Tselkov during a trip to Paris in 1988. We were introduced by my old friend, the collector Alexander Gleizer. Since that time, I have enjoyed many years of friendship with Oleg and his charming wife Tonya.

Before we met, I already had some paintings by Tselkov in my collection: I had been a long-time admirer of his talent – of his shocking, frightening, and yet defenseless worldview.

I remember how I was first struck by his monumental canvases, painted in wild, fantastical vibrant colors and dominated by faces that grabbed hold of you and didn't let you go – faces that were penetrating and detached, but filled with an unusual hidden inner strength and passion.

His paintings are very emotional, they stir you up and bring you out of indifference, they hit you in the nerves and evoke profound reactions. When you stand in front of them, you lose all sense of time and plunge into a surreal, yet recognizable world, full of imagery and themes that are not solely relevant to the Russian state, but rather hold a greater universal meaning.

Oleg Tselkov is a unique artist, one of a kind, and I am extraordinarily happy that our exhibition will give viewers a chance to become acquainted with the spellbinding magic of his oeuvre and his distinctive and inimitable works that are so full of deep philosophical meaning.

Anatol Bekkerman,
ABA Gallery

Мое личное знакомство с Олегом Целковым произошло в Париже в 1988 году. Нас познакомил известный коллекционер и мой давний знакомый Александр Глейзер. С тех пор, нас с Олегом и его очаровательной женой Тоней, связывают долгие дружеские отношения.

Ко времени нашей встречи, в моей коллекции уже были полотна Целкова - я был давний поклонник его таланта, его шокирующего, пугающего и одновременно беззащитного мировосприятия.

Я помню, как впервые поразили меня его монументальные, написанные дерзкими, фантастическими, анилиновыми цветами полотна, в которых доминировали приковывающие и не отпускающие от себя лица – пронзительные и отрешенные, но наполненные необыкновенной скрытой внутренней силой и страстью.

Его картины очень эмоциональны, они эпатируют и выводят из равновесия, бьют по нервам и не отпускают от себя. Стоя перед ними, теряешь ощущение времени, погружаясь в нереальный, но узнаваемый мир, населенный персонажами, чьи характеры созвучными и понятны людям любой эпохи, живущих во всех уголках мира.

Олег Целков, уникальный, единственный в своем роде художник и я безмерно рад, что наша выставка даст возможность зрителям соприкоснуться с завораживающей магией его творчества, с его самобытными и неповторимыми работами, наполненными глубоким философским смыслом.

Анатолий Беккерман,
ABA Gallery



OLEG PAINTING



OLEG WITH DAUGHTER OLGA



OLEG AND TONYA



OLEG AND TONYA



OLEG AND TONYA TSELKOV WITH ANATOL AND MAYA BEKKERMAN



TONYA AND OLEG DELIVERING "PORTRAIT WITH WATERMELONS" TO ARTHUR MILLER, CONNECTICUT, CIRCA 1979



OLEG RECEIVING A PRIZE FROM IRINA ANTONOVA, DIRECTOR OF PUSHKIN MUSEUM



OLEG AND JOSEPH BRODSKY

The Art of Dealing with Demons

Oleg Tselkov at ABA Gallery

“Play on until the aorta bursts

With a cat’s head in your mouth,

Three devils there were – you’re the fourth

A wondrous last devil in bloom.”

“The cat’s head in your mouth”

Osip Mandelshtam left a mystery behind for future interpreters of his work: anyone who wants to try and guess can try and establish who goes under what number in this trio / quarter of virtuoso violinists... For him it was enough that he knows their names.

I have always wanted to apply this musical metaphor to pictorial material. I’ll give it a go. In our culture consciousness, it seems to me, there are always a handful of names that represent a whole artistic generation. Sometimes this happens in secret, it’s clandestine. Sometime’s it’s vivid and dramatic, with a certain fearless extravagance, with all the craziness of a life that’s all in. I won’t risk naming the names of all three “devils” responsible for the generation that emerged in the 1960s... All I know is that one of them would be, whatever you do, Oleg Tselkov. Who can play on “till the aorta bursts” like him? The already penetrative red of his early works is symbolic and autobiographical. And to this day he has not lost his drive. And the cat metaphor? Mandelshtam scholars, unpicking the complex moves in the poet’s associative thinking, see in the image of the “cat’s head in your mouth” a visual comparison with the finger-board of a violin with the free ends of the tuned strings as whiskers. I can see in my mind’s eye the iconographic type that is the trademark of Tselkov’s 1960s imagery: his moon-shaped, raw, wet-lipped proto- or post-humans, or, to be brief, demons with sharp predatory teeth. Capable of grinding up whatever they want. And as for the cat’s head...

Cats as cats Tselkov loves... At his solo show at ABA Gallery there is a special painting dedicated to them. And this painting is one of those rare cases when the artist, who sticks closely to his “emotional neutrality” (as he wrote himself “no moments of ‘genius’, ‘inspiration’ or ‘breakthroughs’”) believes it’s possible not to hide a feeling of fondness...

Oleg Tselkov belongs to the generation of artists of the 1960s. This generation (taken, by the way, relatively broadly: those born roughly between 1925 and the 1940s) was remarkable and was undoubtedly already dominant in the second half of the twentieth century. Somehow or other, through its efforts a certain convention for life in totalitarian conditions was formed. It formed around a new concept of the person, around certain new levels of freedom.

Nothing succeeded in completely taking away the space they had won for themselves, not even the impending stagnation and the various dramatic processes that took place in the following years, right up to today’s attempts to try and put a freeze on activity.

It was hard for critics of the generation of the Sixties (from the Nineties on it became fashionable to criticise them, not without reason, for their lack of radicalism, for their idealism, for their unwillingness to part with social mirages) to imagine the context in which the movement started. In the archives of the secret service a record has been kept of the opinion of the famous actor and writer Nikolai Smirnov-Sokolsky: “...in Russia they nationalised not only the sectors [meaning the spheres of production and the economy – A.B.] but even people’s breath, illnesses and dreams”. (It’s telling that such a surprisingly bold statement for those times was kept in the collection of opinions about current events that was collected from agency data to keep Khrushchev informed).The historian Yuri Afanasyev, himself a member of that Sixties generation, and later an active participant in politics in the Gorbachev era is fairly critical of his generation in his memoirs: it was “infantile, it was wound up in the ‘physical-lyrical’ debate, and indeed the lyrical did play a big role in forming that era and that generation. It’s understanding of the world was primarily emotional. Thinking in images was in the ascendancy, and it gave them the chance to dream and fantasise.” However, he does not refute the charm and integrity of that generation: “You can see something like a vague sort of unity here in something that’s hard to express rationally: a breakthrough in the soul, a moral purpose, a certain sense of spiritual abandonment, a desire to ‘embrace the sky’ and head off into the taiga ‘beyond the fog’... And this je ne sais quoi – this mood – it was also a reality. And a reality that preserved a hope in the invincibility of good and light.” The artists of the Sixties were also criticised from the Nineties on. But not on the grounds of their view of the world: what could unite the world views of die-hard individualists (incidentally, the right to individuality, which is now taken as a given, was won by them)? Although everyone, of course, could sense this inexpressible commonality. Critics of the subsequent generation explained their relationship to the generation of the Sixties differently. First of all, as part of a natural desire to establish a new wave of heroes (and not just one new wave). Even more important than this promotion of heroes from their own generation (which was, I repeat, entirely natural) was the following factor. In art and art criticism there is a definite discourse of relevancy. There was a process of investing art (and the description of art) with new semantic possibilities and linguistic practices drawn from a whole range of other disciplines: sociology, economism, psychoanalysis, structural anthropology, discourse analysis and so on. It was a dynamic process – just you try and keep up with the new concepts! And here are these “old guys”, each with his own individual style that demands its own individual approach and its own individual language to describe it!

No, no one was trying to throw them overboard from the steamship of modernity: these were liberal times after all, there was no “bestial battle between different tendencies” (Pavel Filonov), nor any of the administrative spasms of late Soviet officialdom. It’s just that the younger opponents of the generation of the Sixties wanted to respectfully take them by the hand and lead them off the stage of relevant art: not far away, just somewhere in the wings. Or even better – into the “highly respected drawer” of the museum storerooms. It didn’t work. Many of these “new waves” have already long since subsided without having had any particular historical or cultural consequences. Curators at museums, gallerists, and auction houses continue to show the work of the artists of the Sixties (including those that are no longer with us) in the context of contemporary art, alongside works by great artists from subsequent generations. Is the reason for this sort creative longevity not in fact to be found in the idealistic striving of art historians for a certain historical and cultural justice? I think it’s something else,

What is more, the term “artists of the Sixties” is of course a historical category that has a specific aesthetic and ideological content and a corresponding temporal framework. Not long ago, while bidding farewell to Alexei German, director Andrei Smirnov said: “Our age is coming to an end. The age of the generation of the Sixties.” He had in mind certain generational links, political interests, a conglomeration of ideas, a moral imperative, a behavioural design – that whole ideosphere that concretised in that generation. However important this generation might be in the cultural history of Russia, the generation that followed it could not live in its interest to the detriments of its own. It is of itself historical material (all the more so for the high historical pitch that the artists of the Sixties maintained) and in that respect it certainly is subject to archiving. And, so the logic goes, it is also subject to historical study (which does not, of course, exclude aesthetic experiences). But there is something that does not fit into the logic: their reactualisation. Why can these “devils” afford to go against the normal process of museumification, how can they force curators, who are otherwise engaged in promoting a completely different market, to take them into account, often against their will? What is that something special that attracts collectors of contemporary art (that is current art, or rather “temporary contemporary”), who can’t tear themselves away from the art of the “old veterans”? Maybe it’s the old Soviet habits at work – did living under such pressure gave them a particular store of resilience? Or maybe there is a bit of Mandelshtamian devilry going on here?

All that’s been said above is applicable to Oleg Tselkov also. Interest in Tselkov has had, of course, its peaks and troughs, but overall it is stable. His works are requested for practically all major exhibitions of Russian art. If we just take the last year, for instance, there have been requests from the State Russian Museum in St Petersburg and the Saatchi Gallery.

This personal exhibition organised by ABA Gallery opens the exhibition tour of Tselkov’s work for this year, 2013.

And so, for half a century now, despite all the attempts to push him off, Tselkov has stayed at the forefront of contemporary art. And this, despite the fact that he is a homebody who has built his whole life around his workplace in his Paris apartment: two or three easels, a few paintings on the go... Bookshelves. Red wine. His hospitable wife Antonina, a Muscovite beauty, who put her faith in Tselkov’s star in her day and took on nearly the entire practical side of life, as well as providing with aplomb what is known these days as public relations. Trips to their summer house in Normandy.

That is what Tselkov is like today, a completely private figure. But the start of his life as an artist was tempestuous. Moscow high school for the arts and his initial, naïve, attempts not to take general accepted ideas on trust. Failure at the V.I.Surikov Moscow State Art Academy – they spotted his deficiencies at the exam. And rightly so: the young Tselkov already had experience of seeing suspicious art for his self. He had somehow managed to make it into the storerooms of the Tretyakov. Judging from the fact that the young high-school graduate immediately set off for Minsk and passed the exam for the local Art Institute, he had already understood what was going on. A year of studying in Moscow and then, they chase him out – not one of us! By 1954 he’s already in Leningrad, studying at the extremely conservative I.E. Repin Institute. Once again, he was straight back out. In fairness, to be precise he was expelled on the initiative of some Chinese students: they could not tolerate having an interloper spoiled by bourgeois influence alongside them during their studies. (Everything changes except the influx of Chinese students to the Repin Institute. True, their status is now different: then they were poor students paid for by the state, now they pay for this oldest of universities). Nikolai Akimov, an outstanding Leningrad director and artist with a leftist, or even radical, background gave the poor student shelter at the Theatre Institute (and Tselkov wasn’t alone: other beneficiaries included Yevgenia Mikhonova-Voitenko, Yuri Dyshlenko, Alexander Rappoport, Mikhail Kulakov and many more). He started exhibiting in 1956 – the first show of a couple of small works caused a scandal. A small exhibition hosted by nuclear physicists: shut down forthwith. Tselkov doesn’t want to be a dissident at all, he’s basically against anything that gets in the way of working quietly. He finds a loophole – he joins the Union of Artists. But he doesn’t last long there either – the authorities are watching closely! During all this Tselkov is in the spotlight! He has the pity of Louis Aragon and Pablo Neruda, the respect of nuclear physicists and of the old poet Semyon Kirsanov, he starts a friendship (as it turns out, for life) with Yevgeny Yevtushenko, he is visited by Renato Guttuso and members of the politburo of the Italian Communist party. As you’d expect, he becomes friends with underground artists. But all this is just details compared to the fact that after several years of searching Tselkov finally finds his own style. To put it the old-fashioned way, he finds himself. In 1960, he attests, he paints his first painting: “Portrait”. Tselkov describes the situation with great literary skill:

“For the first time – and I was the first – I accidentally ‘pulled’ the face off the face ‘in the image and likeness’ and I saw – the FACE.” Lenin had a favourite

caustic saying which was rammed into the consciousness of all senior pupils in the USSR: the “tearing off of each and every mask”. In light of all that has been said about Tselkov as a child of the Sixties, that is, as a representative of his completely politicised generation, a question arises: does this mean some sort of social mask? Or does it refer to something entirely mimetic: the mask of naturalistic similarity (a face as a face, all as you’d expect from people). Tselkov later confirmed: it is neither one nor the other. Something non-committal. The face as a mark of processes that are neither psychological nor social. But as a mark of something else. Something physical. There is geological time. And there is anthropological time. And so, the faces of Tselkov’s subjects bare the traces of the anthropological passing of time. So, in any case, the artist himself claims, when he says that these faces “are stamped with millions of years lived by humanity in the past”. But is that not right? Doesn’t an artist (as has been the case with many masters in different eras) formulate their credos post factum?

I dare say that the pulling of a face off a face - the pulling off of a contemporary face formed by two or three generations, or rather by the interests of the present day, from a genuine face moulded over millions of years of evolution - is still not momentary but processual. That is, the temporal peels off from the atemporal in stages, like the skin of an onion. In his early work, shown in the exhibition, “Female Portrait”, the artist’s gaze is, it goes without saying, more sociological than anthropological. A woman in a hat, with a rose – of course, a typical “chic” representative of low-level Moscow bohemia, “with pretentions”, although already slightly touched by decay. Theatrical flats in the background, an affected pose, the rose itself as the accessory of a femme fatale – in all of this we get a sense of theatricality (or maybe a distant echo of Akimov’s staginess?). The anthropological accent is there in the mouth, in the predatory, rotten lips: not a play at decadence, but genuine decay. The treatment of skin is a separate issue: pink beneath a layer of powder. A layer of white on a red undercoat. The colour is layered on mechanically (as is the undercoat), without any dabbing, without any sense of brushstrokes, as if it were sprayed on (ceramicists would say airbrushed). Interesting: the theatrical reminiscences come alive in an even early work from the late 1960s - early 1970s from the Circus series: black theatrical wings held on a thick wire run through rings, a head moulded in the trademark “raw” Tselkov style. A wire goes through physical material (theatre flats, screens) and the corporeal (the subject’s head), the somehow fastened the surface together with some terrifying stitching.

You might say of the early works that they already have “Tselkovian optics”, but not yet Tselkovian anthropology. The form has not yet been moulded in its specific volume: there are remnants of brittleness. The colouring has almost immediately been determined: spectral, flavoured with exotic specks: emerald green, nearly violet. For all this the texture feels very much Tselkov’s own. No manifestations of temperament. The colour been buffed into the surface, like the colour spread across the primer in an icon: as if not by hand, as if not by human initiative. Or something more like technology, sprayed on mechanically. Perhaps, Skira Publications, which were at the

time extremely authoritative in the USSR, also left their mark: they did not then achieve real colour, but we didn’t know that, too busy were we enjoying the technically realised tonal solidity of the reproduction. The general feeling is entirely unexpected, for all that vivid, breathing coloration, a distant echo of something industrial and mechanical – almost coated in enamel... This metallic tang of colour reminded me of a late poem by Nikolai Zabolotsky: “I saw in my sleep a juniper bush / I heard in the distance a metallic crunch...”

The layers of decoration, of theatrical spectacle, of play with certain types peel away... I think that the “real” Tselkov appears with his “red-faced” men: here the anthropology speaks for itself and about itself – raw, moist, undeveloped heads that literally “dig out” a thought from inside themselves, staring dumbstruck, with purblind eyes at the word in which they have ended up by some twist of fate? Often these heads are presented together with depictions of butterflies and dragonflies. Anthropological time is perceived in contrast with ephemeral insects: this contrast is an attempt to mentally encompass anthropological time. It is here – passing over the layers of theatrical reminiscence described above – that a question comes up about what underpins Tselkov’s imagery as he moves into maturity.

It is no surprise that the Soviet viewer of the 1960s and 1970s, accustomed to their virtuosic and, perhaps, a little naïve, reading between the lines, directly linked Tselkov’s imagery with the decay of the totalitarian system that disfigured body and soul. At this time abstract art was also understood as an anti-Soviet gesture. (Perhaps this is a national characteristic: in years when social life is politicised, any work is seen in light of an ideological battle. Thus, one of the key figures in the populist going to the people in the nineteenth century in his youth understood the very innocent “Princess Tarakanova” by Konstantin Flavitsky as a protest against autocracy.) One must say that there is some basis for this interpretation, which became traditional to the extent that it slightly outlived Soviet power. Tselkov knew Soviet life inside out. And not by visiting his friends in the Lianozovo group with their barrack lifestyle. He had his own, individual Soviet experience, into which he did not tend to admit strangers. And his disagreements with the regime were certainly more than just aesthetic. So it was possible to draw genetic lines between the “leaden miseries of the regime” and his mutants. All the more so because a certain victimhood was put into them from the very beginning.

The rot-lipped, wet-mouthed beings with two or more heads willingly tried on the role of victims of some anthropological counter-revolution (Z. Krasil-nokova). In their damagedness and absurdity you could look for a result of the negative selection that took place in Russia after October. A whole group of artists came under the accurate definition of Alexander Yakimovich – “painters of mutations”. In some way Oleg Tselkov was too. Then again – time passes and you get the impression that you could dig still deeper. Not everything in Russian culture is linked to the October Revolution, even if the regime did place the stamp of anti-sovietism on any incomprehensible and worrying phenomenon. To make a literary parallel: Yuri Mamleyev who was popular in Moscow at the time. And the authorities took him for an anti-soviet,

even though what you mostly get from Mamleyev’s metaphysical scatology is plainly a fantastic anatomy of a Gogolian, corporeal type, “the divine stomach”. And that’s not to mention the purely “thematic” element, the reincarnation of Gogol’s “unclean forces”. And so, is there not something Gogolian about Tselkov’s red faces: “In the angle between these two benches, or, better, in the window was sat a mead-seller in the window with a samovar of red bronze and a face just as red as the samovar, so from a distance you might think that there are two samovars standing on the windowsill, if it weren’t for the fact that one of the samovars has a beard black as pitch?”

What I’m getting at is that social determinism is far from being the chief message of Tselkov’s imagery. However great the temptation is to reduce his work to a socio-critical discourse in light of the exacerbation of the relationship between a part of soviet society and the ruling political regime. It’s surprising that this tradition of judging the modus operandi of Tselkov’s subjects survived the socio-political situation connected to their appearance by so long. If it were all about a story of “visual resistance” to the regime, then the artist’s work should be understood in the museological and historical context of the “battles that ceased to thunder”. But how then can you explain the fact that Tselkov’s art is still in demand in new socio-cultural circumstances (he’s been living in France since 1977 after all), his vitality and his ability to develop? After all, even back then during the Soviet Union, Tselkov’s figurative language was by its very essence in protest against reductive readings, against an insistence on social determinism.

This essence literally summons us to try different interpretations. At least post factum. The point being that the 1960s audience, with the possible exception of progressive intellectuals, did not realise and could not realise the broader international context of the so-called psychedelic revolution begun a decade earlier. Carlos Castaneda, Timothy Leary, and the beat generation are signs of a culture that prioritised, in the words of researcher Tomáš Glanc, “the description of the adventures and the mental states of autobiographical characters”. (I think that Tselkov’s many years of success with a French audience is to a large extent explained by how naturally this context is understood there. The audience there finds a natural and liberated position in this problem.) In Russian contemporary art the echoes of this culture can only be detected across several decades, in the work of post-conceptual artists. Was Tselkov “in the loop”? Sure he was. Not in the loop of the psychedelic revolution, but, more broadly, in the idea of the psychical. When it comes to art it’s there in the material of symbolist art practice. (And he didn’t just know the art of the beginning of the century from the limited exhibits then on display: the artist always remembered these paintings from his visit to the storerooms of the Tretyakov and the Russian Museum. A contemporary researcher writes: “Symbolism made the deep levels and changed states of consciousness, which had previously remained somehow outside of culture, the material of their work: dreams, meditation, narcosis, hypnosis, pathology.” In a paradoxical way the art of the late 1960s and early 1970s reactivated the significance of the function of consciousness and the turn to the material of consciousness. Ilya Kabakov defined this

position in his The Apology of Personalism in the 1960s: “Everyone looked not at the external world, but at their own internal world, taking every fragment as a whole, taking internal fantasies about the external world as an actual reality”. Of course, one could suggest that the reality of consciousness is also actual. But in our context it is important to realise that Tselkov’s red-faced men are not a product of the observation of external reality remade in a grotesque transformation. They are a visualisation of images of the mind (of course a mind which to a greater or lesser extent represents the real world around it - that is beyond dispute).

So, it follows that a direct “referenece” to critical social discourse is more a specific product of the liberal Soviet and post-Soviet mentality, than Tselkov’s own intention. Robert Frost wrote “They cannot scare me with their empty spaces / [...] I have it in me so much nearer home / To scare myself with my own desert places.” Tselkov’s is a product of Soviet civilisation, albeit one who formed himself in a struggle against its postulates that limited the person. The red-faced men are a product of his mind, dwellers in his “own desert places”, the “soviet” that lives in them is mediated. As are the archetypes of the Gogolian – “the divine stomach”, and much else besides.

It would seem that the sequence is as follows: the red-facede men, the proto- or post-people, are nothing other than the inhabitants of Tselkov’s consciousness. They embody (in the literal sense of dressing in flesh) the archetypes of that collective unconsciousness (I use the term in more of a metaphorical sense than a strictly psychoanalytical one) that terrifies the individualist artist.

This terrifying collective unconsciousness is part of the “Soviet civilisation” he was born to, part of the Russian cultural tradition (Gogol’s fears – are they not from the same place?), part of himself “With whom did his struggles run? With himself, with himself” (Boris Pasternak). It is not just terrifying, however. It surprises, makes him laugh, astonishes him (“What are they up to!”). This is why Tselkov’s red-faced men (which the artist’s wife has accurately described as “scalded”) have some kind of pre-social, elemental aspect to them, some primordial naturalness, some prereflexive savage jollity.

In brief, Alain Bosquet had good reason to call Tselkov a “humourist and incorrigible terrorist”.

I would divide Tselkov’s red-faced men (it’s a term of convenience: his characters’ faces can be blue, green, or yellow) into two sub-categories. The first are proto-humans caught in a moment of anthropological explosion: the flesh has not yet poured been cast into the typical anatomical forms – there “extra” chests and limbs, doubled and tripled bodies, bodily matter, bursting out under some internal pressure, through the sides, like dough emerging out of ferment. The second sub-category is the post-humans: anthropomorphic bodies but twisted by some unknown energies. They manipulate industrial production tools – scissors, needles and threads, axes. These are the traces of civilisation. And the characters are drawn to them, as if remembering – on the level of muscle-memory – certain skills and movements: what to hold and how to hold it. But the characters are a

leftover of a post-apocalyptic “erasure” of reflection – they do not how to relate to all this – of substance – the element of some savage game. A wicked one or a happy one – depending on the artist’s mood. This is the source of the inexplicable genrism of Tselkov’s canvases from the point of view of the logic of social behaviour.

It is inexplicable because in our tradition genrism is a comprehensible action of characters or staffage. Here action is a manifestation of itself (even when the characters portray some comprehensible, reasonable behaviour – “like grown-ups” – if they pick up a newspaper, sit at a table and so on, the artist lets us know that what’s going on here is imitation, mimicry).

It is generally important for the artist to cut away the social and critical connotations (perhaps, this is the reason why scissors so often figure among the objects in his pictures – to cut away whatever is too banal, any self-evident threads). He lets us know all the time: the status of his images is a representation of his state of mind. All of them are born in his mind (although no one’s stopping anyone “measuring” them against reality, past, present or future). Not drawn from nature. Not observed. Not spied on. This non-mimetic status is communicated primarily in the colour and plasticity on display. Tselkov’s instantly recognizable colour is spectral, with an even distribution of luminosity over the surface.

The artist calls this colour “eternal”. Actually, it is slightly technical, fluorescent – this sensation comes from the even internal illumination and, as I already mentioned, an even distribution of luminosity. And, finally, there is the refinement of the form – without any evident effort, or sense of brushstrokes, or any pressure. Tselkov even called it a certain sense of a template, “the smoothness of the faceless artisan”. It’s almost reminiscent of the Concrete Art manifesto of Theo van Doesburg: “The work of art ... should not contain anything sensitive or sentimental... Technique and performance should be mechanistic, in other words, anti-impressionist.” Why such asceticism? I think I understand Tselkov: anything you like, as long as it’s not expression, an artificial gesture, or an outburst of emotion from inside. It’s a one-off thing.

But the artist needs the stability of a smoothly working mechanism. Because he needs to show: it’s all under control. All this is a battle with his own personal ghosts and fears – both intimate and civilizational. And he is dealing with them. As mentioned above. in his early art of the Soviet period Tselkov did not strive to be a weapon of social critique, however just it might be; he did not want to work on protest-type allusions. Just as today, the artist doesn’t even consider riding the wave of eschatological moods that reenerged thanks to the new imperatives of the time: dehumanisation, excesses of fundamentalism, the slipping of whole peoples down the civilizational scale. Tselkov does not overload the viewer with all this. His own demons are enough. And he presents them to the viewer tamed.

It was no accident that I mentioned the glass of an aquarium above. It’s about the fact that some movement coming up from the depths is somehow stopped by the picture-like surface as an external limit. It remains “behind glass”. It is a moment of the confirmation of the picture as an object, as material (Michel Foucault wrote about something similar in relation to Edouard Manet). In essence this is what everything else is aiming at: the even illumination of colour, the fused background, the absence of “explosions or inspirations”, as the artist calls them. Stability. The discipline of the daily taming of demons. Tselkov does not reproduce fears. (Fears are broadcast by TV producers, not artists).Tselkov represents the possibility of taming them and transforming them into art, of spreading them around as his own talisman-messages. What could be more relevant! At home, where at night domesticated fears, drowsing with their eyes half open, shine out of the darkness with an even, spectral colour, the undead will pass him by, evil will not harm him.

... And all this without any blasters from Ghostbusters or somesuch that can atomise any living being... But by a homebody in house shoes... with long-established habits of working every day, with breaks for chats over a glass or red wine with a few visitors... By old-fashioned conversations about high art, about things that young artists in Moscow and New York have never talked about in their lives... While working on two or three paintings at once, letting them go only with a regret that perplexes collectors... And with all that going on he still manages to deal with such a horde of demons... No, that really is a “wondrous last devil in bloom”.

Alexander Borovsky

Искусство управляться с демонами

О.Целков в ABA Gallery

—

«Играй же на разрыв аорты! С кошачьей головой во рту, /Три чорта было — ты четвертый, / Последний чудный чорт в цвету», - Осип Мандельштам оставляет загадку будущим толкователям: кто хочет гадать, может попробовать установить, кто под каким номером идёт в этой тройке-четвёрке скрипачей-виртуозов... Ему же достаточно того, что в его сознании эти люди присутствуют поименно.

—

Мне всегда хотелось применить эту музыкальную метафорику к изобразительному материалу. Попробую. В нашем культурном сознании, мне думается, всегда есть считанные имена, представляющие целое творческое поколение. Иногда – скрыто, потаенно. Иногда – драматически ярко, с какой-то бесстрашной распахнутостью, с бесшабашностью жизни, брошенной на кон. Не рискну называть имена всех трех-четырёх «чертей», отвечающих за поколение, выступившее в 1960-х... Знаю только, что среди них будет, никуда не денешься, Олег Целков. Кто, как ни он, играет на разрыв аорты – уже пронзительный красный его ранних вещей символичен и биографичен. И по сей день он не теряет драйва. А «кошачья метафора»? Комментаторы Мандельштама, распутывая сложные ходы ассоциативного мышления поэта, в образе «кошачьей головы во рту» видят визуальное сравнение со скрипичным грифом с «усиками» свободных кончиков затянутых струн. У меня же перед глазами встаёт иконографический тип, маркирующий образность Целкова уже с 1960-х: его лунообразные, сырые, мокрогубые пра- или после-люди, одним словом, демоны с хищными острыми зубами. Способными перемолоть что угодно. А уж кошачью голову...

А кошек как таковых Целков любит... На его персональной выставке в ABA Gallery есть специальная картина, им посвященная. И это редкий случай, когда художник , придерживающийся «эмоционального нейтралитета» (как он сам писал: «никаких «гениальностей», «вдохновений», «взрывов»), считает возможным не скрывать чувства симпатии...

Олег Целков принадлежит к поколению художников-шестидесятников. Это поколение («взятое», впрочем, достаточно широко: родившиеся примерно между 1925 и 1940-м годами) удивительное и уж во второй половине двадцатого века, безусловно, лидирующее. Как-никак, силами его была сформирована некая негласная конвенция жизни в условиях тоталитаризма. Сформирована вокруг новой концепции личности, каких-то новых степеней её свободы.

И наступившему застою, и разнообразным драматическим процессам последующих лет, вплоть до сегодняшних попыток подморозить общественную активность, полностью отнять эти завоеванные пространства свободы не удавалось.

Критикам шестидесятников (начиная с девяностых, их стало модным критиковать, причем не без резонов, за недостаточный радикализм, прекраснодушие, неготовность расстаться с социальными миражами) трудно было представить контекст, в котором начиналось движение. В архивах спецслужб сохранилась запись сентенции известного актера и писателя Н.Смирнова-Сокольского: «...у нас огосударствили не только всякие отрасли (имелось в виду – сферы производства и хозяйствования – А.Б.) но даже дыхание, болезни, сны людей» (Характерно, что это поразительно смелое для тех лет высказывание содержалось в сводке мнений по текущим событиям, составленной по агентурным данным для сведения Хрущева).

Историк Ю.Афанасьев, сам шестидесятник, а впоследствии активный деятель горбачевского времени, в мемуарных записях достаточно критичен к своему поколению: оно «было инфантильно, скатывалось в споры «физики-лирики», да и вообще лирика играла большую роль в формировании этой эпохи и этого поколения. Мировосприятие было преимущественно эмоциональным. Преимущество было у образного мышления, дающего возможность мечтать и фантазировать». Однако и он сам не отрицает привлекательность и цельность этого удивительного поколения : «Что-то вроде смутного единства просматривается здесь в чем-то таком, что трудно даже выразить рационально: душевный порыв, нравственная устремленность, раскрепощенность духа, желание «обнять небо» и уехать в тайгу «за туманом»... Но и это трудновыразимое – это настроение – оно было тоже реальностью. Притом такой реальностью, что сохраняет надежду на неукротимость света и добра». Художников-шестидесятников, начиная с 1990-х, тоже критиковали. Но не по мировоззренческим поводам: какое может быть единство мировоззрения у завязтых индивидуалистов (кстати, право на индивидуальность, воспринимающееся сегодня как естественное, было ими завоевано). Хотя «трудновыразимую общность» все, конечно, ощущали. Критики следующего поколения выясняли отношения с шестидесятниками по другим поводам. Во-первых - в естественном стремлении утвердить героев новой волны (и не одной уже волны). Ещё важнее этого продвижения героев своего поколения (повторю – вполне естественного) было следующее обстоятельство. В искусстве и художественной критике утверждался дискурс актуального. Шел процесс инвестирования в искусство (и в его описание) новых смысловых возможностей и языковых практик, почерпнутых у целого ряда дисциплин : социологии и экономизма, психоанализа, структурной антропологии, критики дискурсов власти и пр. Это был процесс динамический – только успевай следить за сменой концептов! А тут «старики» – каждый со своим индивидуальным стилем, требующим индивидуального подхода и индивидуального языка описания!

Нет, сбрасывать их с корабля современности никто не пытался: всё-таки времена либеральные - ни тебе «звериной теченской борьбы» (П.Филонов), ни административных судорог позднесоветского официоза. Просто более молодые оппоненты шестидесятников хотели уважительно, под ручки, свести их со сцены актуального искусства: не далеко, куда-нибудь за кулисы. А ещё лучше – в «глубокоуважаемый шкаф» музейных запасников. Не получилось. Многие «новые волны» уже давно схлынули без особых историко-культурных последствий. Музейные кураторы, галеристы, аукционисты продолжают показывать работы шестидесятников (в том числе и ушедших) в контексте современного искусства, в соседстве с вещами мастеров следующих поколений. В чем причина подобной творческой живучести – в самом деле, не в общем же прекраснородушном стремлении искусствоведов к некоей историко-культурной справедливости? Думаю, здесь что-то другое...

Вместе с тем, конечно, шестидесятники – категория историческая, имеющая конкретное идейно-эстетическое содержание и соответствующие временные рамки. Совсем недавно на прощании с А.Германом режиссер А.Смирнов говорил: «Кончается наш век. Век шестидесятников». Он имел в виду некие поколенческие связи, политические интересы, конгломерат идей, нравственный императив, поведенческий рисунок, - всю ту идеосферу, которая конкретизирована в поколении. Как ни важно это поколение в культурной истории России, следующие - не могут жить его интересами в ущерб собственным. Так что многое постепенно отходит в историческое пространство, и это объективный процесс. Тем интереснее феномен «живучести» мессаджа художника. Он являет собой исторический материал (тем более, при том высоком историческом градусе бытия, который поддерживали шестидесятники), и в этом качестве, действительно, подлежит архивизации. И – по логике вещей - подлежит уже историческому изучению (что, разумеется, не исключает эстетических переживаний). Но вот что не укладывается в эту логику: реактуализация. Почему эти «черти» позволяют себе сопротивляться нормальному процессу музеефикации, почему заставляют считаться с собой кураторов, озабоченных продвижением совсем другой конъюнктуры, - часто чуть ли не помимо их воли? Чем таким особенным привлекают собирателей современного искусства (то есть сегодняшнего, погорячей – *temporagy contemporagy*), которые никак не могут «оторваться» от арт-практики «стариков-ветеранов»? Может, это давние советские навыки срабатывают – всё таки существование под прессингом дало особый запас выживаемости? А может, тут не обошлось без мандельштамовской чертовщины?

Всё, сказанное выше, применимо и по отношению к Олегу Целкову. Интерес к нему, разумеется, знает свои пики и спады, но в целом он стабилен. Его работы востребованы практически всеми масштабными выставками, репрезентирующими русское искусство. Например, если

брать только прошедший выставочный год, - от Русского музея и до Галереи Саатчи.

Персональная выставка, организованная ABA Gallery, открывает выставочную навигацию по целковскому творчеству нынешнего, 2013, года.

Итак, вот уже в течение полувека, несмотря на все попытки «подвинуть» его, Целков - на авансцене современного искусства. При том, что он – домосед, построивший свою жизнь вокруг рабочего места в своей парижской квартире : два-три мольберта, несколько картин в работе... Книжные полки. Красное вино. Гостеприимная жена Антонина, московская красавица, поверившая в свое время в звезду Целкова и взявшая на себя практическую сторону жизни, к тому же уверенно осуществляющая то, что называется нынче *public relations*. Выезды в летний дом в Нормандии. Таков сегодняшний Целков, абсолютно не публичный человек. Между тем начало его артистической жизни было бурным. Московская СХШ и первые – наивные - попытки не принимать на веру общепринятое. Неудача в Суриковском: на экзамене разглядели некондицию. И поделом: юный Целков имел уже опыт самостоятельного смотрения подозрительного искусства. Каким-то образом пробирался даже в запасники Третьяковки. Судя по тому, что юный абитуриент немедленно едет в Минск и сдает экзамены в местный Художественный институт, он уже разобрался в обстановке. Год учебы в Минске, затем – выгоняют: не наш человек! В 1954-м он уже в Ленинграде, учится в консервативнейшем Институте им. И.Е.Репина. Снова – на вылет. Правда, справедливости ради, уточним – выгнали по инициативе китайских студентов: не могли стерпеть рядом со своими ученическими подачами работы чужака, испорченного буржуазным влиянием (Все меняется, но постоянен в Институте им. Репина наплыв китайских студентов. Правда, статус их другой: тогда они были бедными студентами на казенном коште, теперь – кормильцы старейшего учебного заведения). Н.Акимов, выдающийся ленинградский режиссер и художник левого, пусть и не радикального, опыта, пригрел бедного студента в Театральном институте (не его одного – Е.Михнова-Войтенко, Ю.Дышленко, А.Раппопорта, М.Кулакова и др.). С 1956 г. выставляется, - уже первый показ двух небольших работ вызывает скандал. Небольшая выставка у физиков-атомщиков: тотчас закрывают. Целков вовсе не хочет быть диссидентом, он вообще против всего, что мешает спокойно работать. Находит лазейку – вступает в Союз художников. Но и там долго не продержался – офицюз начеку! При всём том Целков – на виду! Ему сочувствуют Л.Арагон и П.Неруда, его ценят физики-ядерщики и старый поэт С.Кирсанов, он заводит дружбу (как оказалось, на всю жизнь) с Е.Евтушенко, его навещают Ренато Гуттузо и члены политбюро Итальянской компартии. Разумеется, сближается с художниками андеграунда. Но всё это – частности в сравнении с тем, что Целков после нескольких лет поисков находит, наконец, собственную стилистику. Говоря старомод-

ным языком, - находит себя. В 1960-м он, по собственному свидетельству, пишет первую – первую свою – картину: «Портрет». Целков описывает ситуацию с литературным мастерством: «Я впервые, - и первый, - случайно «стянул» с лица лицо «по образу и подобию» и увидел – ЛИЦО». У В.И.Ленина была любимая хлесткая идиома, вдолбленная в сознание всех школьников старших классов СССР: «срывание всех и всяческих масок». В свете всего сказанного о Целкове-шестидесятнике, то есть представителе и репрезентаторе своего, весьма политизированного поколения, возникает вопрос: имеется ли в виду некая социальная маска? Или подразумевается сугубо миметический аспект: срывается маска натуралистической похожести (лицо как лицо, всё как у людей). Целков впоследствии утверждал: ни то, ни другое. Нечто безоценочное. Лицо как отпечаток не психологических и не социальных процессов. А чего-то другого. Физического. Есть геологическое время. И есть время антропологическое. Так вот, лица персонажей Целкова несут следы антропологического режима протекания времени. Так, во всяком случае, свидетельствует сам художник, говоря, что на этих лицах «отпечатались миллионы лет, прожитых человечеством в прошлом». Но так ли это? Не формулирует ли художник (как это бывало со многими мастерами разных эпох) своё кредо *post factum*?

Смею думать, стягивание с лица лица, с подлинного, отлитого миллионными лет эволюции, - современного, отформованного двумя-тремя поколениями, а то и интересами текущего дня, так вот, это стягивание – всё-таки не мгновенно, а процессуально. То есть временное с вневременного отшелушивается последовательно, как луковая кожура. В ранней работе, показанной на выставке, «Женском портрете» взгляд художника, разумеется, более социологичен, чем антропологичен. Женщина в шляпке, с розой – конечно, типаж «шикарной» представительницы московской богемы невысокого полета, «с претензией», хотя и слегка тронутый уже тлением. Кулиса на заднем плане, жеманная поза, сама роза как аксессуар *femme fatale* – во всём этом сквозит театральщина (может, отдаленный отзвук акимовской постановочности?). Антропологический акцент – рот, хищные гнилые зубы: не игровой декаданс, а реальный распад. Отдельный момент – трактовка кожи: розовой, под слоем пудры. Этот эффект достигается прокладкой белого по красному подмалевок. Цвет проложен механически (как и подмалевок), без касаний, без мазистости, он как бы напылён (керамисты бы сказали – задуто пульфоном). Любопытно: театральная реминисценция оживает в ещё одной сравнительно ранней, рубежа 1960-70-х работе из серии «Цирк»: черные кулисы, которые держатся на грубой проволоке, продетой сквозь кольца, голова фирменной «сырой» целковской лепки. Проволока проходит сквозь материю предметную (кулиса, ширма) и телесную (голова персонажа), каким-то нелепым страшным стежком скрепляя поверхность.

О ранних вещах можно сказать: в них уже присутствует «целковская оптика», но нет ещё целковской антропологии. Форма ещё не отли-

лась в своей специфической объемности: есть рецидивы ломкости. Почти сразу определился колорит - спектральный, сдобренный экзотическими вкраплениями: изумрудная зелень, чуть ли не фиолет. При этом очень авторской воспринималась фактура. Никаких проявлений темперамента. Цвет затерт в поверхность, как краситель растерт по левкасу в иконе: как бы не вручную, не человеческим промыслом. Или, что ближе технологически, напылен механическим способом. Может, свою лепту внесли и издания «Скира», чрезвычайно авторитетные тогда в СССР: они тогда принципиально не попадали в реальный цвет, но мы того не знали, восхищаясь технизированной цвето-тональной плотностью репродукции. Вообще запомнился совершенно неожиданный, при очень живом, дышащем колорите, дальний отзвук промышленного, механического, - чуть ли не напыленных эмалей... Этот металлический привкус цвета напоминал мне позднего Н.Заболоцкого: «Я увидел во сне можжевельовый куст,/ Я услышал вдали металлический хруст...».

Итак, отшелушиваются слои декоративности, театральной зрелищности, игровой типажности... Думаю, «настоящий» Целков проявляется вместе с его «краснолицыми»: здесь уже говорит за себя и о себе антропология – сырые, непроработанные головы буквально «выковыривают» из себя мысль, оторопело присматриваясь подслеповатыми глазками к миру, в котом волею судеб очутились. Эти головы нередко даны вместе с изображениями бабочек и стрекоз. Антропологическое время воспринимается в контрасте со временем насекомых-однодневок: в этом контрасте – попытка охватить антропологическое время сознанием. Вот здесь – минув описанные выше слои ролевых и театральных реминисценций, возникает вопрос о социальной подоплеке образности Целкова, вступившего в пору зрелости.

Не удивительно, что советский зритель 1960 – 70-х, привыкший виртуозно, пусть, может быть, и несколько наивно, читать между строк, напрямую связывал целковскую об-разность с гнетом тоталитарной системы, уродующей тела и души. В ту пору и абстрактное искусство воспринималось как антисоветский жест (Возможно, это национальная черта: в годы, когда общественная жизнь политизирована, любое произведение видится в свете идейной борьбы. Так, один из деятелей народничества вспоминал, что в пору его молодости «невиннейшая «Княжна Тараканова» К.Флавицкого воспринималась как протест против самодержавия»). Надо сказать, у этой интерпретации, ставшей традиционной и намного пережившей советскую власть, были основания. Целков прекрасно знал изнанку советской жизни. И не в силу посещений друзей из лианозовской группы с их барачным бытом. У него был свой, индивидуальный советский опыт, в который он не склонен был пускать кого-либо со стороны. И разногласия с режимом у него были далеко не только эстетические. Так что какие-то генетические нити между «свинцовыми мерзостями режима» и его персональными мутантами протянуть было можно. Тем более, что в них изначально была заложена некая виктимность.

Гнилозубые мокроротые существа о двух и более головах охотно при- меряли на себя функции жертв некой антропологической контррево- люции (З.Красильникова). В их ущербности и нелепости можно было искать результат той отрицательной селекции, которая происходила в России со времен Октября. Целая группа художников подпадала под точное определение А.Якимовича – «живописцы мутаций». Каким-то краем – и О.Целков. Хотя – время проходит, и создаётся впечатление, что можно было копнуть и поглубже. Не всё в нашей культуре так уж связано с Октябрьской революцией, даже если режим и накладывал на любое непонятное и тревожащее явление печать антисоветчины. Взять хотя бы литературную аналогию : популярного тогда в Москве Ю.Мамлеева. И его власть воспринимала как антисоветчика, хотя в мамлеевской метафизической скатологии явственно ощущается фан- тастическая анатомия гоголевского телесного образа, «божество-же- лудок». Это – не говоря уже о чисто «тематической» линии : реинкарнации гоголевской «нечисти». Так вот, нет ли в краснолицых Целкова гоголевского: «В угольной из этих лавочек или, лучше, в окне помещался сбитенщик, с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если- б один самовар не был с чёрною как смоль бородою»?

Я веду к тому, что социальная детерминированность - далеко не главный мессадж целковской образности. Как ни велик был соблазн свести его к социально-критическому дискурсу в ситуации обострения отношений части советского общества и господствующего политиче- ского режима. Удивительно, что традиция подобного сужения *modus operandi* целковских героев надолго пережила общественно-поли- тическую ситуацию, с которой связывали само их появление. Если речь идёт об истории «визуального сопротивления» режиму, то твор- чество художника должно бы восприниматься музейно- исторически, в контексте «отгремевших боев». Чем тогда объяснить востребован- ность искусства Целкова в новых общественно-культурных обстоя- тельствах (во Франции он живёт аж с 1977 года), его витальность и способность к развитию? Ведь уже тогда, в советские времена, против упрощения толкований, против упора на социальную детерминирован- ность протестовало само существо целковской образности.

Это существо буквально взывает к каким-то иным интерпретациям. По крайней мере – *post factum*. Дело в том, что аудитория 1960-х, кроме, может, самых продвинутыхинтеллектуалов, - не осознавала и не могла осознать широкого международного контекста начавшейся десятилетием раньше так называемой первой психоделической рево- люции. Кастанеда, Тимоти Лири, beat generation – это знаки культуры, которая поставила во главу угла, как пишет её исследователь Томаш Гланц, «описания приключений и состояний сознания автобиографи- ческих героев». (Думаю, многолетний успех Целкова во французской аудитории во многом объясняется естественностью восприятия этого контекста. Она, аудитория, ориентируется в этой культурной пробле-

матике естественно и свободно). В отечественном contemporary art от- звуки этой культуры фиксируются только через несколько десятиле- тий, в творчестве художников постконцептуалистского круга. Был ли Целков «в теме»? Уверен, был. Если не в теме психоделической рево- люции, то - шире – в теме психического. Если говорить об искусстве - в материале символистской арт-практики (А искусство начала века он знал не по куцым тогдашним экспозициям: художник постоянно вспоминает сюжеты, связанные с посещением запасников Треть- яковки и Русского). Современный исследователь пишет: «символизм делал материалом творчества глубокие уровни и измененные состоя- ния сознания, ранее остававшиеся как бы вне культуры: сновидные, медитативные, наркотические, гипнотические, пратологические». Ис- кусство рубежа 1960-70-х гг. парадоксальным образом реактуализи- ровало значение работы сознания, обращенность на материал сознания. И.Кабаков зафиксировал эту установку в своей «Апологии персонализма в искусстве 1960-х годов»: «Каждый смотрел не во внешний, а в свой внутренний мир, принимая фрагмент за целое, внут- ренние фантазии о внешнем мире за действительную реальность». Конечно, можно отметить, что реальность сознания - тоже действи- тельна. Но в нашем контексте важно, что целковские краснолицые – не плод наблюдения внешней реальности, претворенной в гротеско- вой трансформации. Это – визуализация образов сознания (разуме- ется, репрезентирующего в той или иной степени окружающую действительность, это неоспоримо).

А, значит, прямой «выход» на социально-критический дискурс – в большей мере специфика либеральной советской и постсоветской ментальности, нежели интенции самого Целкова. Р.Фрост писал когда- то: « Я не боюсь пустынь вокруг меня, боюсь пустынь в себе». Целков – человек советской цивилизации, пусть и сформировавший себя в борьбе с её ограничивающими личность постулатами. Красно- лицые – плод его сознания, обитатели «пустынь внутри него», «совет- ское» живёт в них опосредованно. Как и архетипы гоголевского – («божество-желудок»), и многое другое.

Похоже, последовательность именно такая: краснолицые, пра- или послелюди, - не что иное, как насельники целковского сознания. Они воплощают (в буквальном смысле – визуализируют, облакают в плоть) архетипы того коллективного бессознательного (термин я использую, скорее, в метафорическом, а не в строго-психоаналитическом смысле), которое страшит художника-индивидуалиста.

Страшит в «советской цивилизации», откуда он родом, страшит в рус- ской культурной традиции (страхи Гоголя – не того же происхожде- ния?), страшит в самом себе (« С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой» (Б.Пастернак). Впрочем, не только страшит. Удивляет, смешит, изумляет («Ну, дают! Что творят!»). Отсюда у крас- нолицых (или, как точно назвала их жена художника,- «ошпаренных») Целкова какая-то прасоциальная стихийность, первобытная есте- ственность, дорефлексивная дикарская веселость.

Словом, у Алена Баске были все основания назвать Целкова «юмори- стом и неисправимым террористом».

Целковских краснолицых (название условное : лики его персонажей могут быть и синими, и зелеными, и желтыми) я бы разделил на два подвида. Первый – пралюди в момент антропологического взрыва: плоть ещё не вполне отлилась в привычные анатомические формы - «лишние» груди и конечности, сдвоенные и строенные тела, телесное вещество, под каким-то внутренним напряжением рвущееся вовне, через край, как тесто из опары. Второй подвид – после-люди: тела ант- ропоморфны, но искорежены каким-то неведомыми энергиями. Они манипулируют предметами промышленной выделки – ножницами, иглками с ниткой, топорами . Это – следы цивилизации. И персонажи тянутся к ним, как бы вспоминая – на психо-моторном уровне – некие навыки и хватки: что и как брать в руки. Но персонажи – это след- ствие послекатастрофического «стирания» рефлексии, - не умеют об- ращаться со всем этим, предметности – элемент какой-то дикой игры. Зловещей или веселой – по настроению художника. Так возникает не- объяснимый с точки зрения логики социального поведения «жанризм» полотно Целкова.

Необъяснимый – потому что жанризм в нашей традиции – осмыслен- ное действие персонажей или стаффажа. Здесь же действие манифе- стирует самое себя (даже когда персонажи выказывают осмыленное поведение – «как взрослые», берут в руки газету, сидят за столом и т.д., художник даёт понять: речь идёт об имитации, подражании).

Художнику вообще важно отрезать банальные социально-критические коннотации (возможно, поэтому столь часто среди предметностей на его картинах фигурируют ножницы - отрезать слишком банальные, сами собой напрашивающиеся нити). Он всё время даёт понять: статус его образов – репрезентация состояний сознания. Все они – родом из его сознания (хотя никому не возбраняется «примерить» их к действи- тельности, текущей, прошедшей или будущей). Не списанные с природы. Не наблюдаемые. Не подсмотренные. Этот немиметический статус задан прежде всего цвето-пластически. Мгновенно узнаваемый цвет Целкова – спектральный, с равным распределением светосилы по по- верхности. Художник называл его «вечным». Действительно, он чуть технизирован, люминисцентен – это ощущение даёт внутреннее ров- ное свечение, как я уже говорил, - равномерное распределение све- тосилы. И, наконец, отработка формы – без видимых усилий, «мазистости», напора. Целков даже говорил – шаблонность, «глад- кость безликого ремесленника». Вспоминается чуть ли не манифест «Art Concret» Тео ван Дусбурга: «Произведение искусства... <... > не содержит ничего чувственного или сентиментального... Техника, ис- полнение должны быть механистическими, иными словами, анти- импрессионистичными». Почему такой аскетизм? Кажется, я понимаю Целкова: всё что угодно, но не экспрессия, рукотворный жест, не вы- плеск эмоции вовне. Это дело разовое. А художнику нужна стабиль- ность ровно работающего механизма. Потому что необходимо

показать: всё под контролем. Всё – это борьба с его личными призра- ками и страхами – интимными и цивилизационными. И он справляется. Как уже говорилось, Целков и в своем раннем, советского периода, искусстве не стремился быть орудием социальной критики, как ни была бы она справедлива, не хотел работать на аллюзиях протестного характера. Так и сегодня художник и не думает оседлать волну эсха- тологических настроений, воспроизводящихся благодаря новым вы- зовам времени: дегуманизации, эксцессов фундаментализма, сползания целых народов вниз по цивилизационной шкале. Целков не «грузит» (уместное в данном случае употребление современного рус- ского слэнга) всем этим зрителя. Ему хватает собственных демонов. И он предьявляет их зрителю – укрощенными.

Я недаром упоминал выше об аквариумном стекле. Дело в том, что идущее из глубины движение как бы останавливается картинной плос- костью как внешним ограничителем. Остаётся «за стеклом». Это- мо- мент утверждения картины как объекта, как материальности (М.Фуко писал о подобном в связи с Э.Мане). В сущности, на это направлено и всё остальное: ровное свечение колорита, списанный, сплавленный фон, никаких, по собственным словам художника, «взрывов и вдох- новений». Стабильность. Дисциплина ежедневного укрощения и при- ручения демонов. Целков не воспроизводит страхи. (Страхи транслируют телевизионщики). Целков репрезентирует саму возмож- ность приручить их, претворить в живопись, распространять в каче- стве своих посланий-оберегов. Что может быть актуальнее! Дома, где ночью мерцают из темноты ровным спектральным цветом дремлющие вполглаза одомашненные страхи, всякая нежить обойдет стороной – не будет будить лихо.

...Без бластеров из каких-нибудь «Охотников за приведениями», способных атомизировать любое существо... Домоседом в домашних туфлях, с устоявшимися привычками к ежедневной работе, с переры- вами на беседы за красным вином с немногочисленными визите- рами... Старомодными беседами о высоком искусстве, о чем молодые художники в Москве и Нью-Йорке сроду не говаривали... Работая над двумя-тремя картинами одновременно, отпуская их от себя с жалостью, озадачивающей коллекционеров... И при этом – управляться с такой оравой демонов... Нет, всё-таки – «чудный чорт в цвету»...

Александр Боровский

Portrait with Flower, 1961
oil on board, 15.75 x 23.75 in

Портрет с цветком, 1961
доска, масло, 40 x 59 см



The Face, 1963

oil on board, 21 x 18.5 in

Literature: ABA Gallery catalog: Contemporary Russian Art, p104, illustrated;

Лицо, 1963

картон, масло, 53 x 46 см

Литература: Каталог АВА Галереи: Современное Русское Искусство, стр. 104, иллюстрировано



Circus, 1969
oil on board, 32.25 x 31.5 in

Цирк, 1969
доска, масло, 82 x 80 см

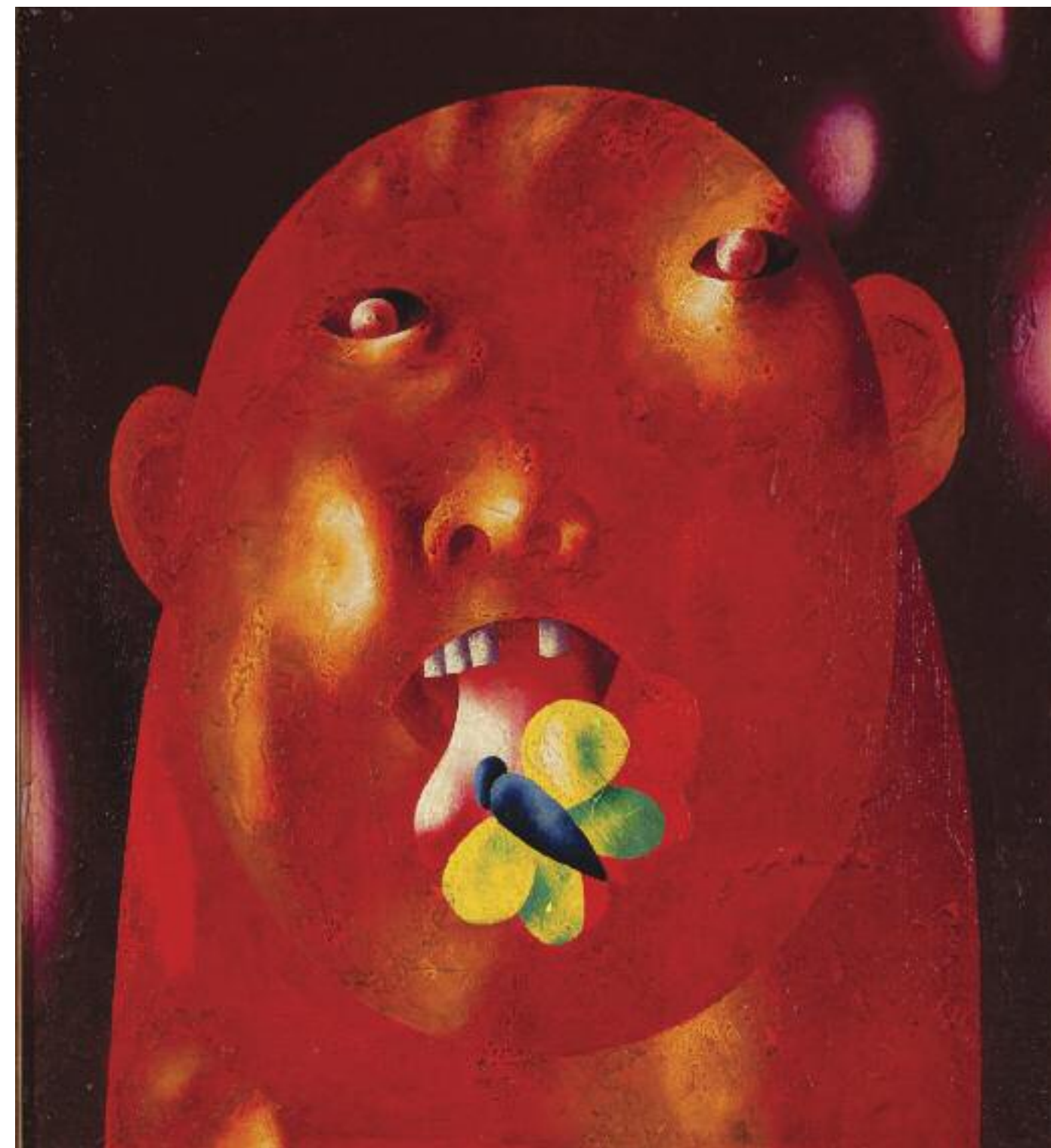


Portrait, 1969

Oil on canvas, 17.75 x 16.375 in
Collection of Mikhail Baryshnikov

Портрет, 1969

холст, масло, 45 x 43 см
Собрание Михаила Барышникова



Head with Beetles, 1972

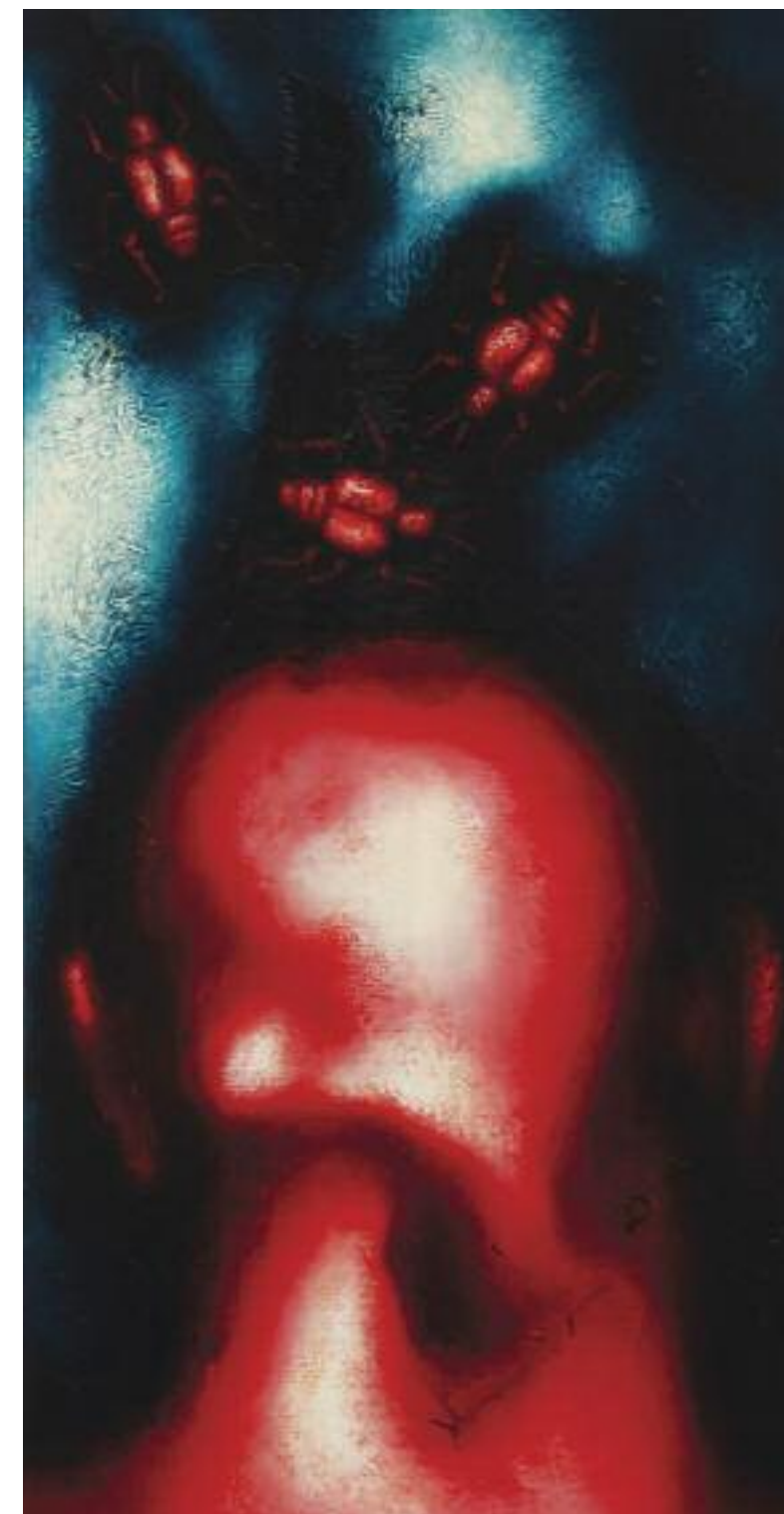
oil on board, 28.5 x 14.5 in

Literature: ABA Gallery catalog: Contemporary Russian Art, p. 103, illustrated

Голова, 1972

доска, масло, 71 x 36 см

Литература: Каталог АВА Галереи: Современное Русское Искусство, стр. 103, иллюстрировано

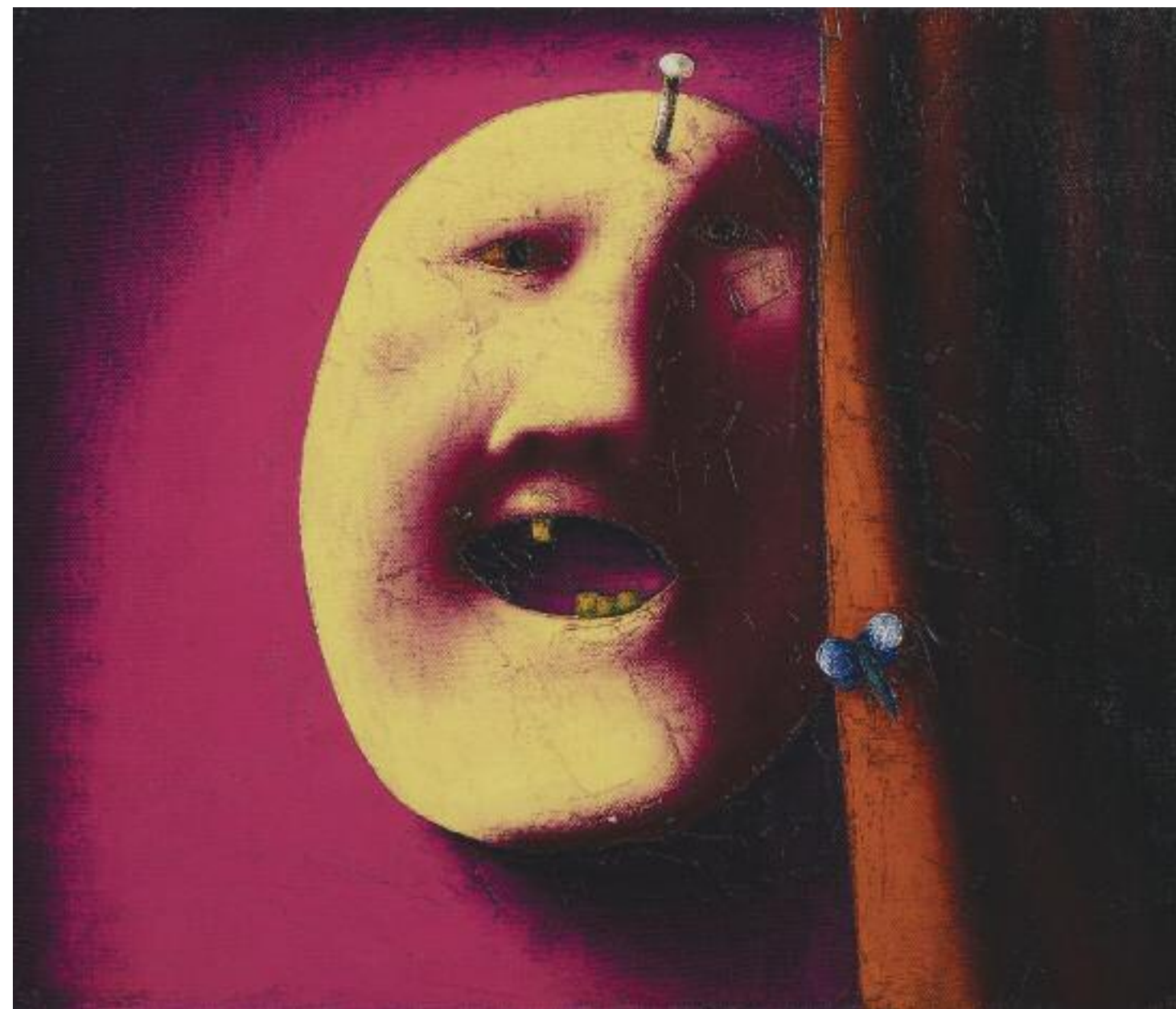


Mask, 1977

oil on canvas, 21.6 x 25.5 in
Collection of Alex and Ritta Vainer

Маска, 1977

холст, масло, 55 x 65 см
Собрание Алекса и Риты Вайнер



Mask II, 1977

oil on canvas, 21.6 x 25.5 in
Collection of Eric and Natasha Livits

Маска II, 1977

холст, масло, 55 x 65 см
Собрание Эрика и Наташи Ливиц

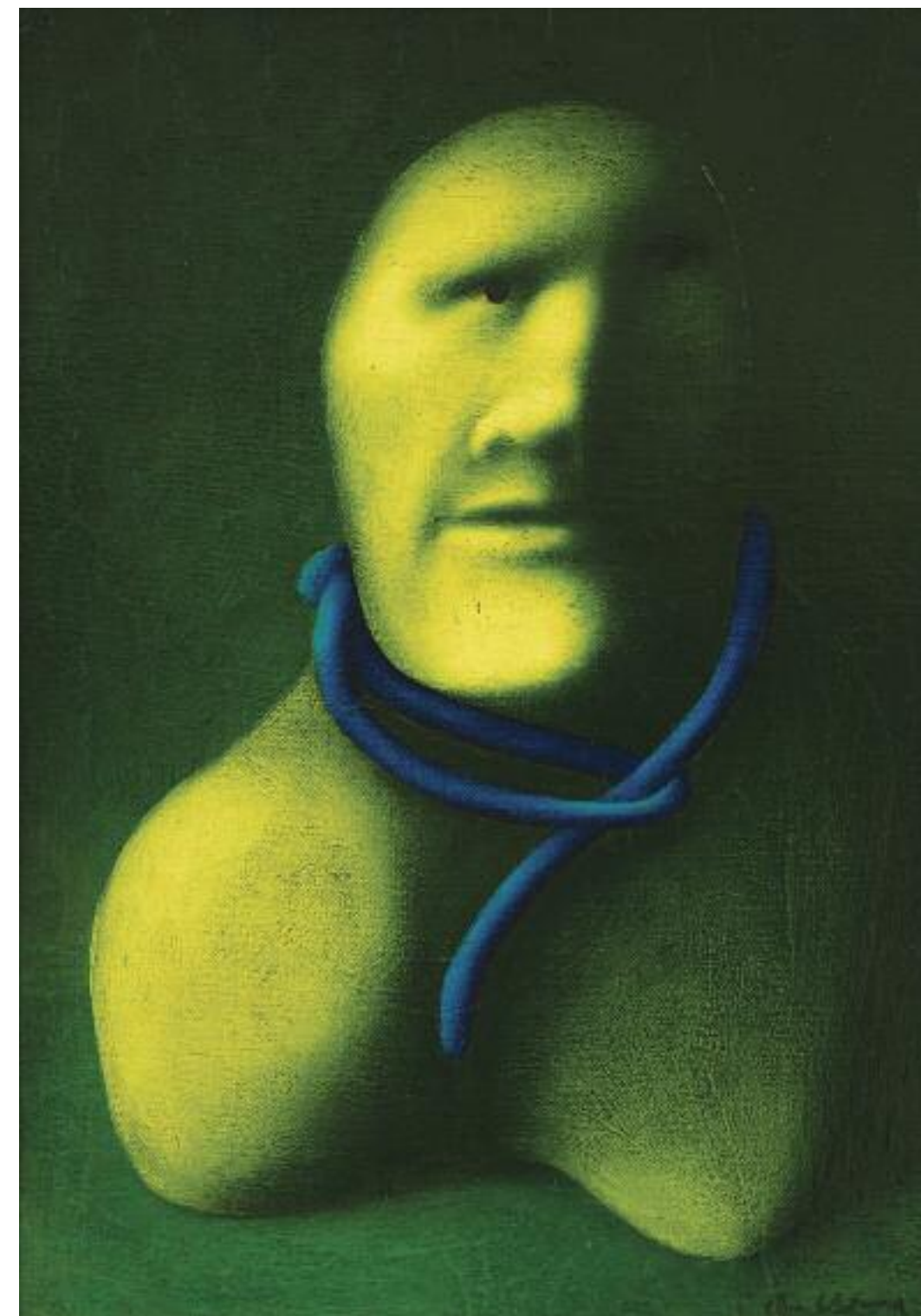


Bust, 1979

oil on canvas, 28.7 x 19.7 in

Бюст, 1979

холст, масло, 73 x 50 см

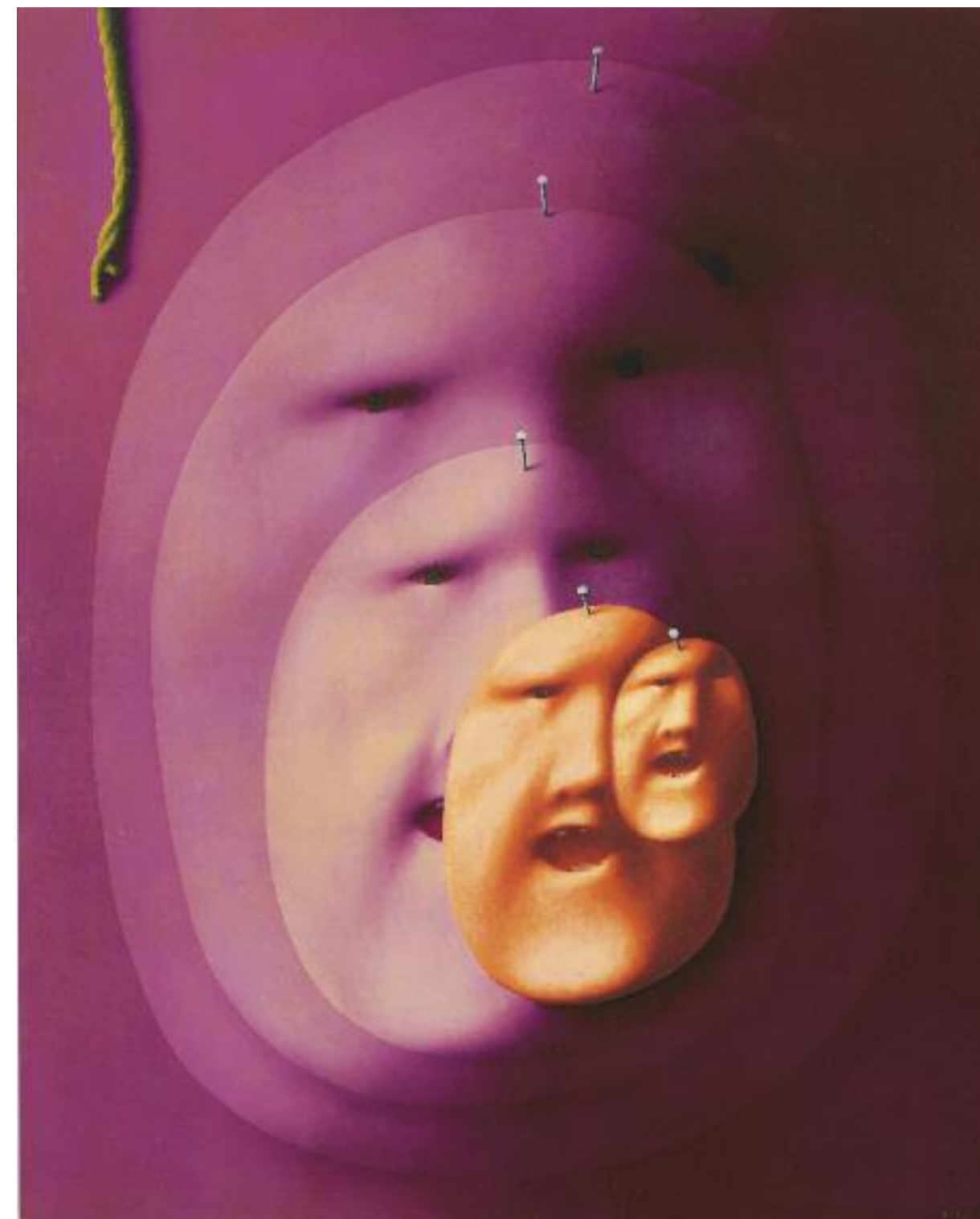


Five Masks, 1979

oil on canvas, 92.5 x 75 in

Пять масок, 1979

холст, масло, 235 x 190.5 см

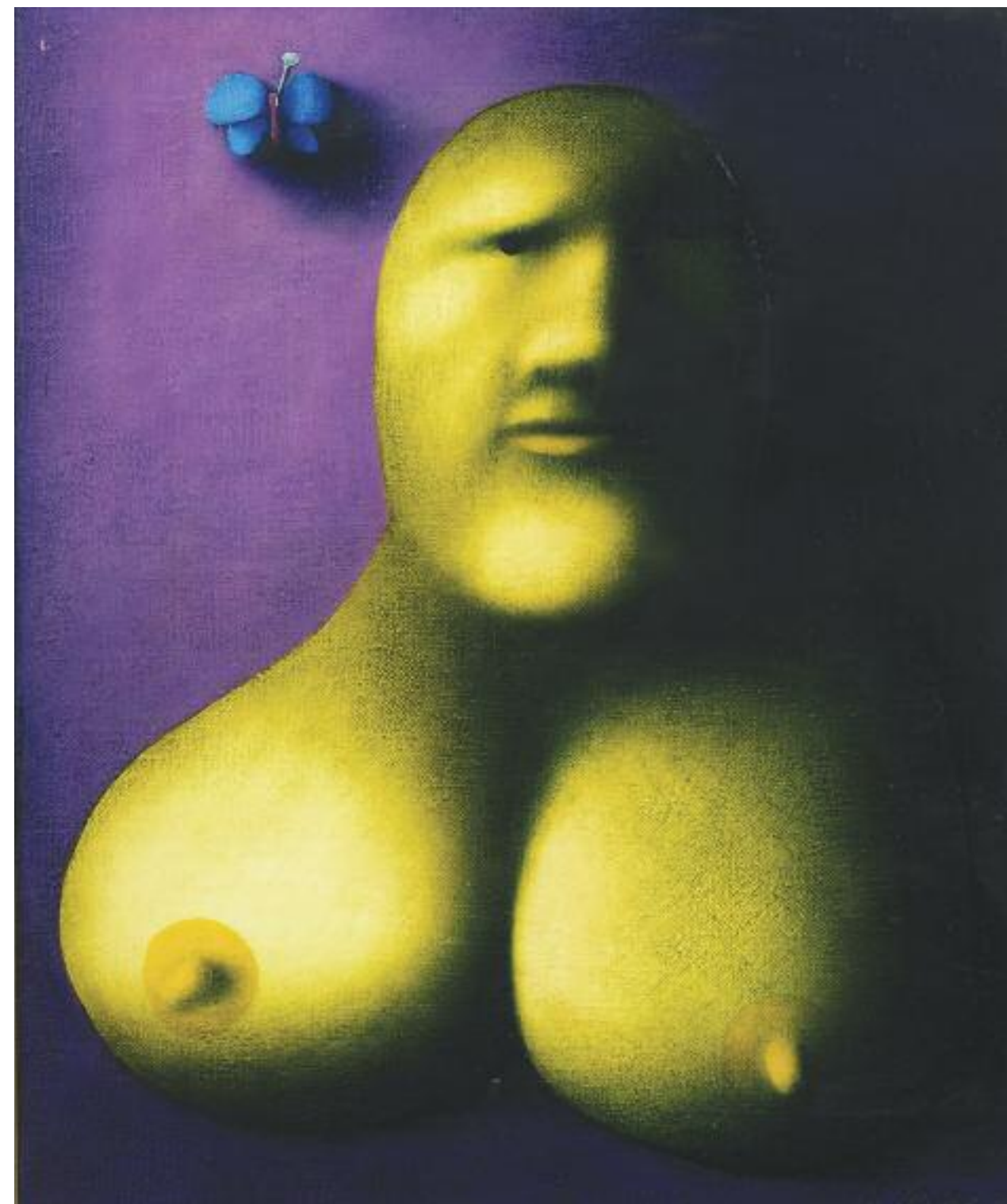


Bust II, 1979

oil on canvas, 28.7 x 23.6 in
Collection of Alex and Ritta Vainer

Бюст II, 1979

холст, масло, 73 x 60 см
Собрание Алекса и Риты Вайнер



Four Headed with Scissors, 1980

Oil on canvas , 92.52 x 76.77 in

Literature: "Tselkov," Fabbri Editori, illustrated p.192-193

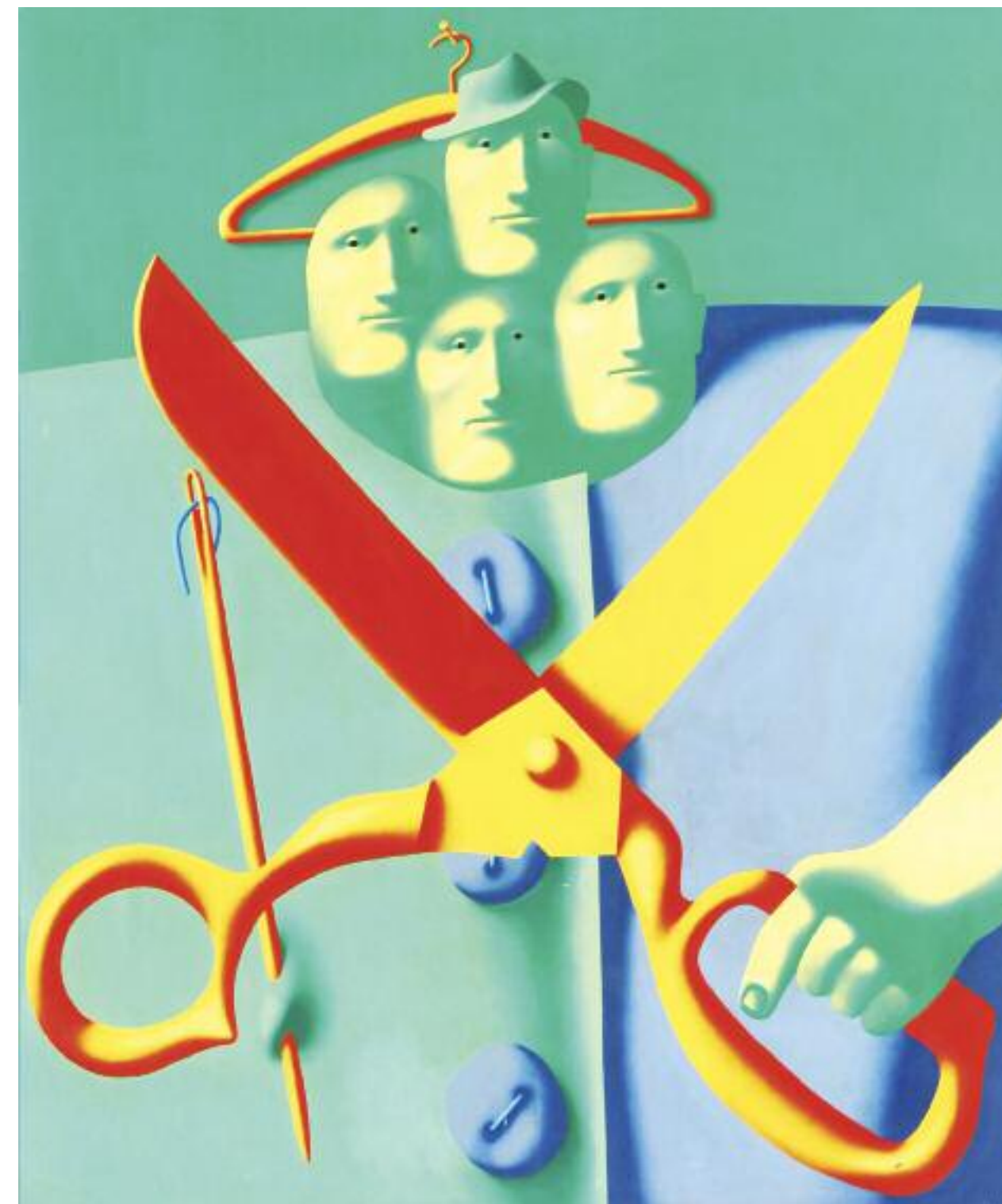
TSELKOV by Fabbri Editori, 1988, p. 193, illustrated

Четырехголовый с ножницами, 1980

холст, масло, 235 x 195 см

Литература: "Tselkov," Fabbri Editori, иллюстрировано, стр. 192 -193

TSELKOV by Fabbri Editori, 1988, стр. 193, иллюстрировано



Two-Faced, 1980

Oil on canvas, 46.5 x 32 in

Literature: Alexander Gleser, *New Russian Art*, 1992, p.186, illustrated;
Gail Gelburd, *Silent Scream from the Russian Underground*, 1995, illustrated
Pinakothek, N°22 –23 , 2006, p.103, N°21, illustrated;
ABA Gallery catalog: *Contemporary Russian Art*, p. 105, illustrated;
TSELKOV by Fabbri Editori, 1988, p. 169, illustrated

Двуликий, 1980

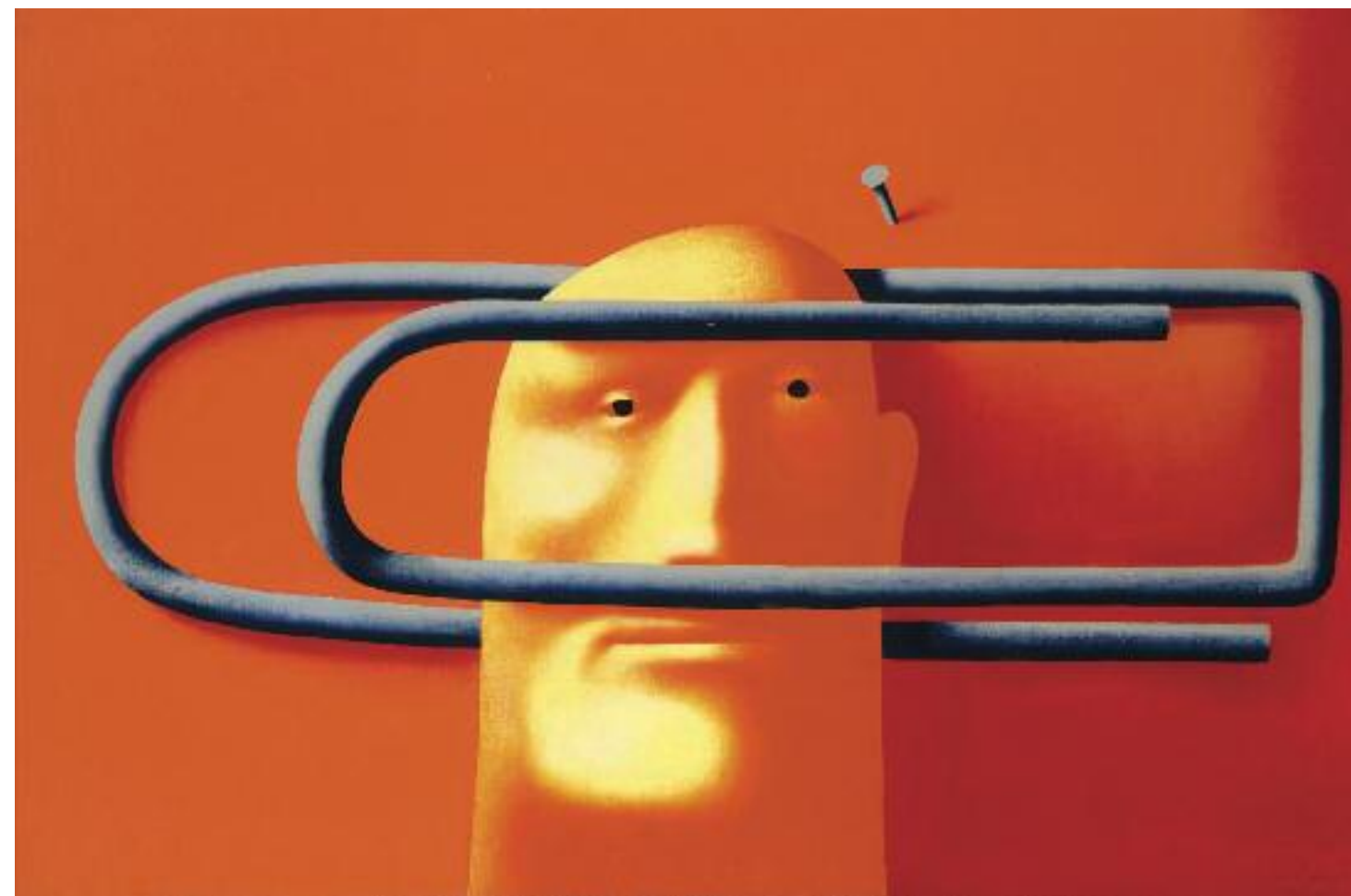
холст, масло, 118 x 81.28 см

Литература: Alexander Gleser, *New Russian Art*, 1992, стр.186, иллюстрировано;
Gail Gelburd, *Silent Scream from the Russian Underground*, 1995, иллюстрировано;
Pinakothek, N°22 –23 , 2006, стр.103, N°21, иллюстрировано;
Каталог АВА Галереи: *Современное Русское Искусство*, стр. 105, иллюстрировано;
TSELKOV by Fabbri Editori, 1988, стр. 169, иллюстрировано



Head with Paper Clip, 1981
oil on canvas, 23.75 x 36 in
Private Collection

Голова со скрепкой, 1981
холст, масло, 60.4 x 91.5 см
Частное собрание



Still-life, 1985

oil on canvas, 36 x 24 in
Collection of Alex and Ritta Vainer

Натюрморт, 1985

холст, масло, 91.4 x 60.1 см
Собрание Алекса и Риты Вайнер



Three, 1985

oil on canvas, 51.2 x 76.7 in
Collection of Eric and Natasha Livits

Трое, 1985

холст, масло, 130 x 162 см
Собрание Эрика и Наташи Ливиц



Meal, 1992

oil on canvas, 38 x 76.7 in

Обед, 1992

холст, масло, 97 x 195 см



Man with Knife & Fork, 1997

oil on canvas, 76 x 94 in

Literature: ABA Gallery catalog: Contemporary Russian Art, p. 107, illustrated

Exposition Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, p.150, illustrated

Человек с ножом и вилкой, 1997

холст, масло, 193 x 239 см

Литература: Каталог АВА Галереи: Современное Русское Искусство, стр. 107, иллюстрировано

Выставка Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, стр.150, иллюстрировано



Twosome, 1997

Oil on canvas, 76 x 94 in

Literature: ABA Gallery catalog: Contemporary Russian Art, p. 113, illustrated

Exposition Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, p.150, illustrated

Oleg Tselkov, BONFI Editions, Moscow, 2002, p. 150, illustrated

Парочка, 1997

холст, масло, 193 x 238 см

Литература: Каталог АВА Галереи: Современное Русское Искусство, стр. 113, иллюстрировано

Выставка Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, стр.150, иллюстрировано

Олег Целков, Издательство «БОНФИ», Москва, 2002, стр. 150, иллюстрировано



A Stroll, 1999

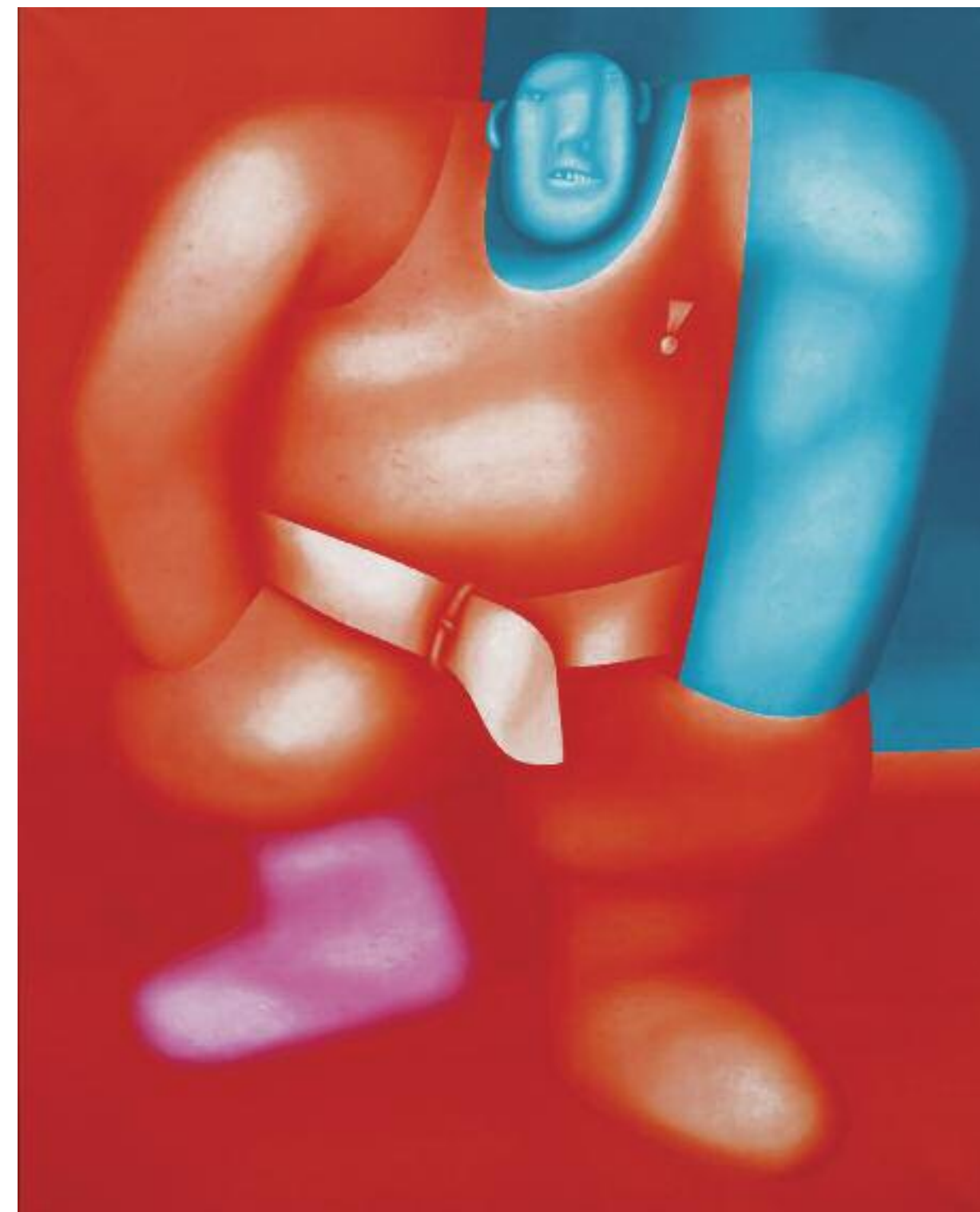
Oil on canvas, 94 x 76 in

Literature: ABA Gallery catalog: Contemporary Russian Art, p. 109, illustrated;
Exposition Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, p.151, illustrated

Прогулка, 1999

холст, масло, 239 x 193 см

Литература: Каталог АВА Галереи: Современное Русское Искусство, стр. 109, иллюстрировано;
Выставка Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, стр.151, иллюстрировано



Cats, 1999

oil on canvas, 38 x 77.5 in

Literature: Oleg Tselkov, BONFI Editions, Moscow, 2002, p. 157, illustrated

Кошки, 1999

холст, масло, 97 x 197 см

Литература: Олег Целков, Издательство «БОНФИ», Москва, 2002, стр. 157, иллюстрировано



With a book, 1999
oil on canvas, 38 x 63.7 in

С книгой, 1999
холст, масло, 97 x 162 см



With button, 1999

oil on canvas, 39.3 x 39.3 in
Collection of Alex and Irina Valger

С пуговицей, 1999

холст, масло, 100 x 100 см
Собрание Алекса и Ирины Валгер



Man with Shovel, 1999

oil on canvas, 78 x 52 in

Literature: ABA Gallery catalog: Contemporary Russian Art, p. 108, illustrated

Exposition Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, p.152, illustrated

Oleg Tselkov, BONFI Editions, Moscow, 2002, p. 166, illustrated

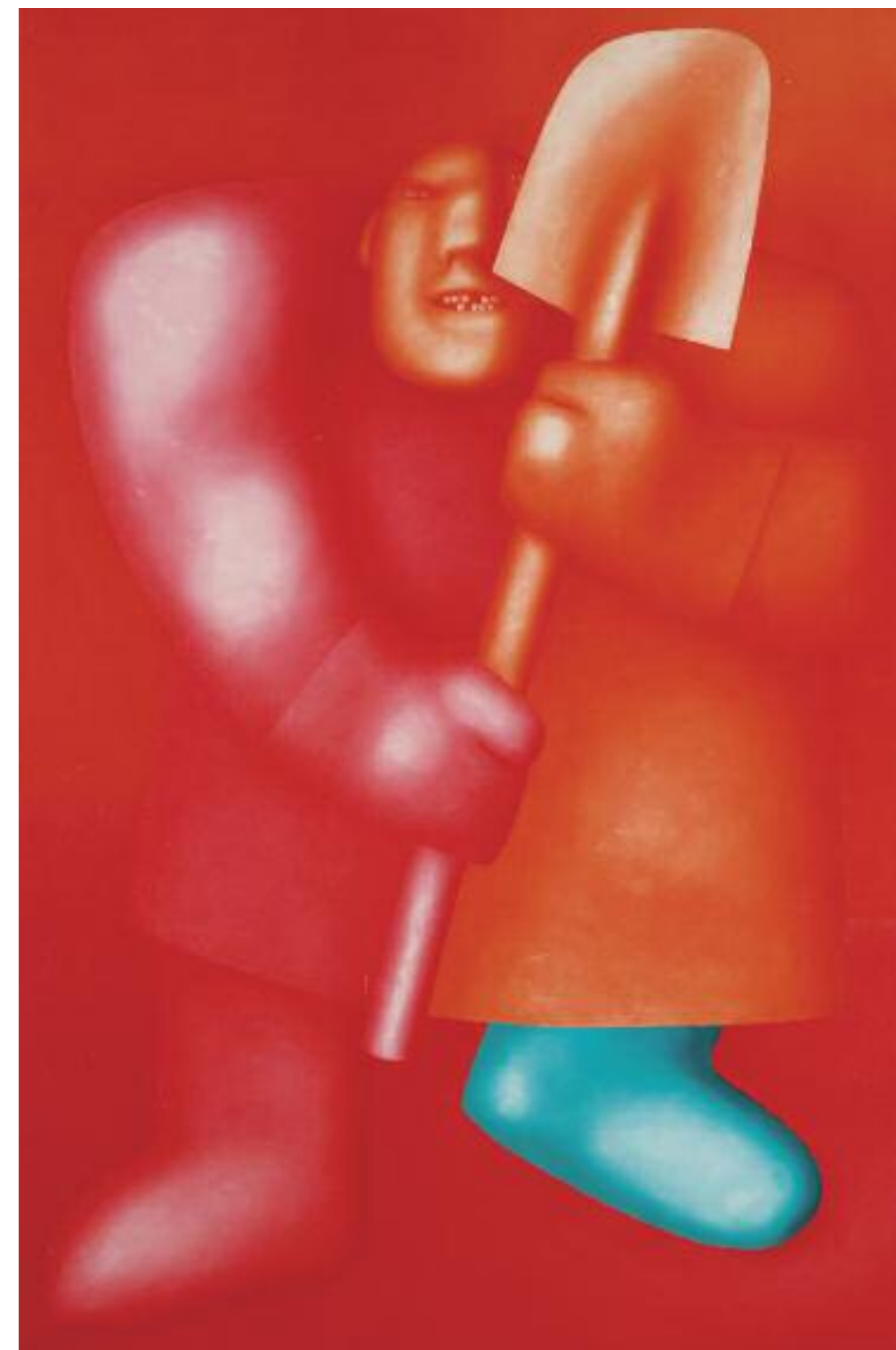
Человек с лопатой, 1999

холст, масло, 195 x 130 см

Литература: Каталог АВА Галереи: Современное Русское Искусство, стр. 108, иллюстрировано

Выставка Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, стр.151, иллюстрировано

Олег Целков, Издательство «БОНФИ», Москва, 2002, стр. 166, иллюстрировано



Head (Orange on Green Ground) with Collar, 2000

oil on canvas, 27 x 13.125 in

Literature: TSELKOV by Fabbri Editori, 1988, p. 65, illustrated

Collection of Mikhail Baryshnikov

Голова с воротником, 2000

холст, масло, 68.6 x 33 см

Литература: TSELKOV by Fabbri Editori, 1988, стр. 65б иллюстрировано

Собрание Михаила Барышникова



Portrait with Medal, 2000

Oil on canvas, 40 x 40 in

Literature: ABA Gallery catalog: Contemporary Russian Art, p. 110, illustrated

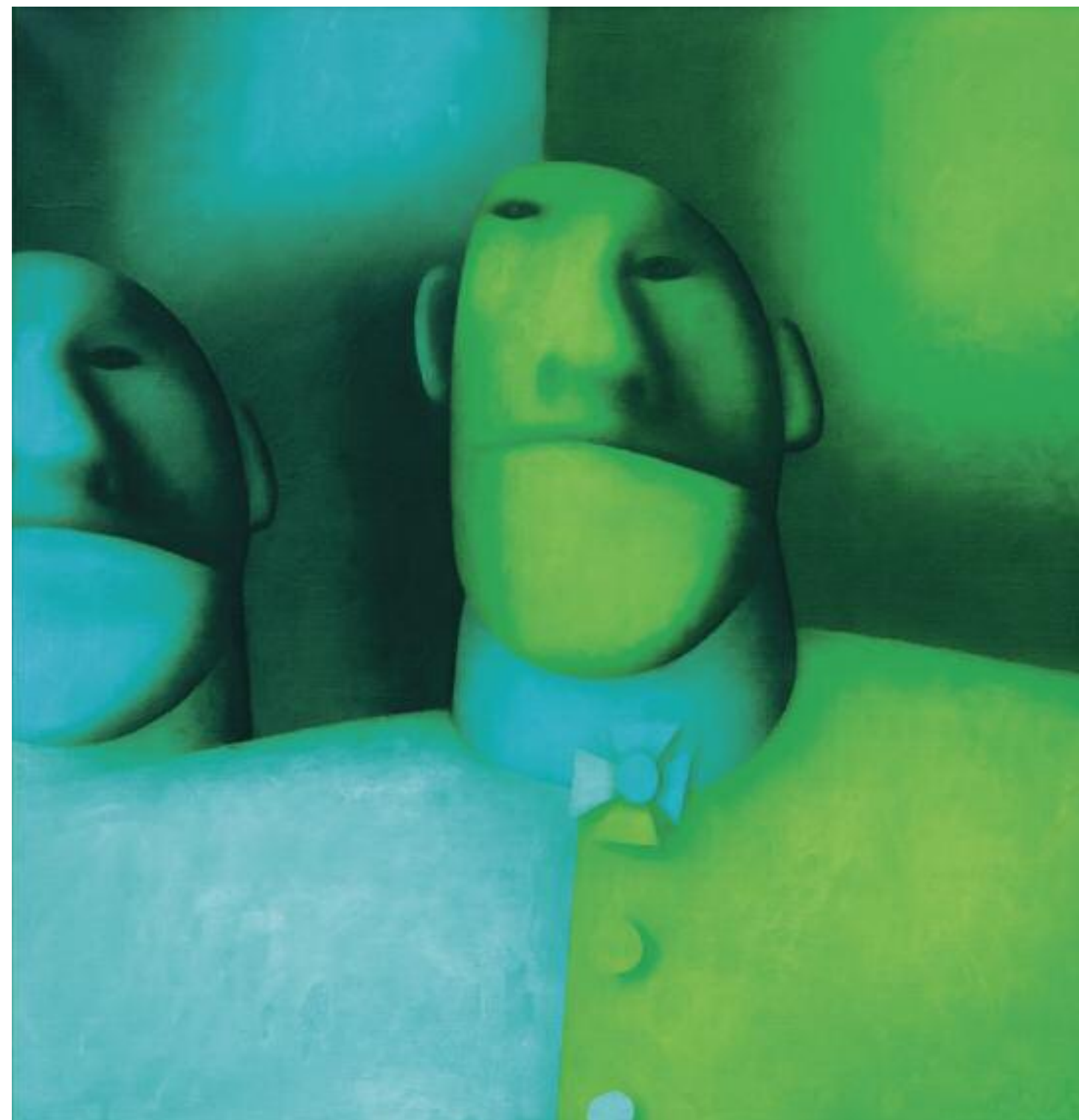
Exposition Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, p.152, illustrated

Портрет с медалью, 2000

холст, масло, 101.6 x 101.6 см

Литература: Каталог АВА Галереи: Современное Русское Искусство, стр. 110, иллюстрировано

Выставка Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, стр.152, иллюстрировано



Man with Extra Head, 2000

oil on canvas, 38.8 x 56.4 in

Literature: ABA Gallery catalog: Contemporary Russian Art, p. 111, illustrated

Exposition Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, p.149, illustrated

The State Russian Museum Exhibition: Oleg Tselkov: XXI Century, 2011, p. 9, illustrated

Oleg Tselkov, BONFI Editions, Moscow, 2002, p. 150, illustrated

Человек со второй головой, 2000

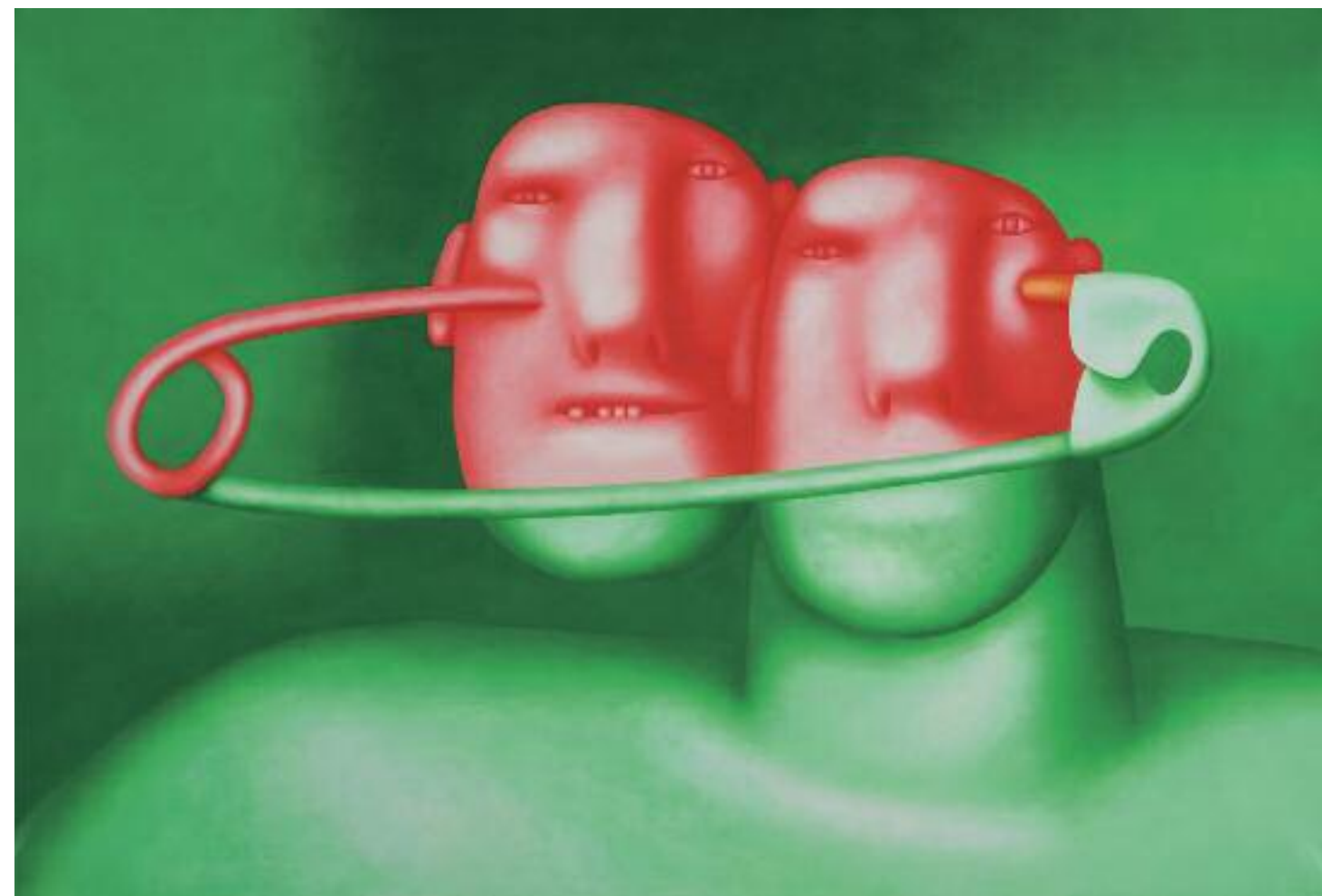
холст, масло, 97 x 146 см

Литература: Каталог АВА Галереи: Современное Русское Искусство, стр. 111, иллюстрировано

Выставка Moscou-Paris, 1960-2000, Galerie Le Minotaure, 2007, стр.149, иллюстрировано

Выставка ГМИИ имени А. С. Пушкина: Олег Целков: XXI век, 2011, стр. 9, иллюстрировано

Олег Целков, Издательство «БОНФИ», Москва, 2002, стр. 150, иллюстрировано

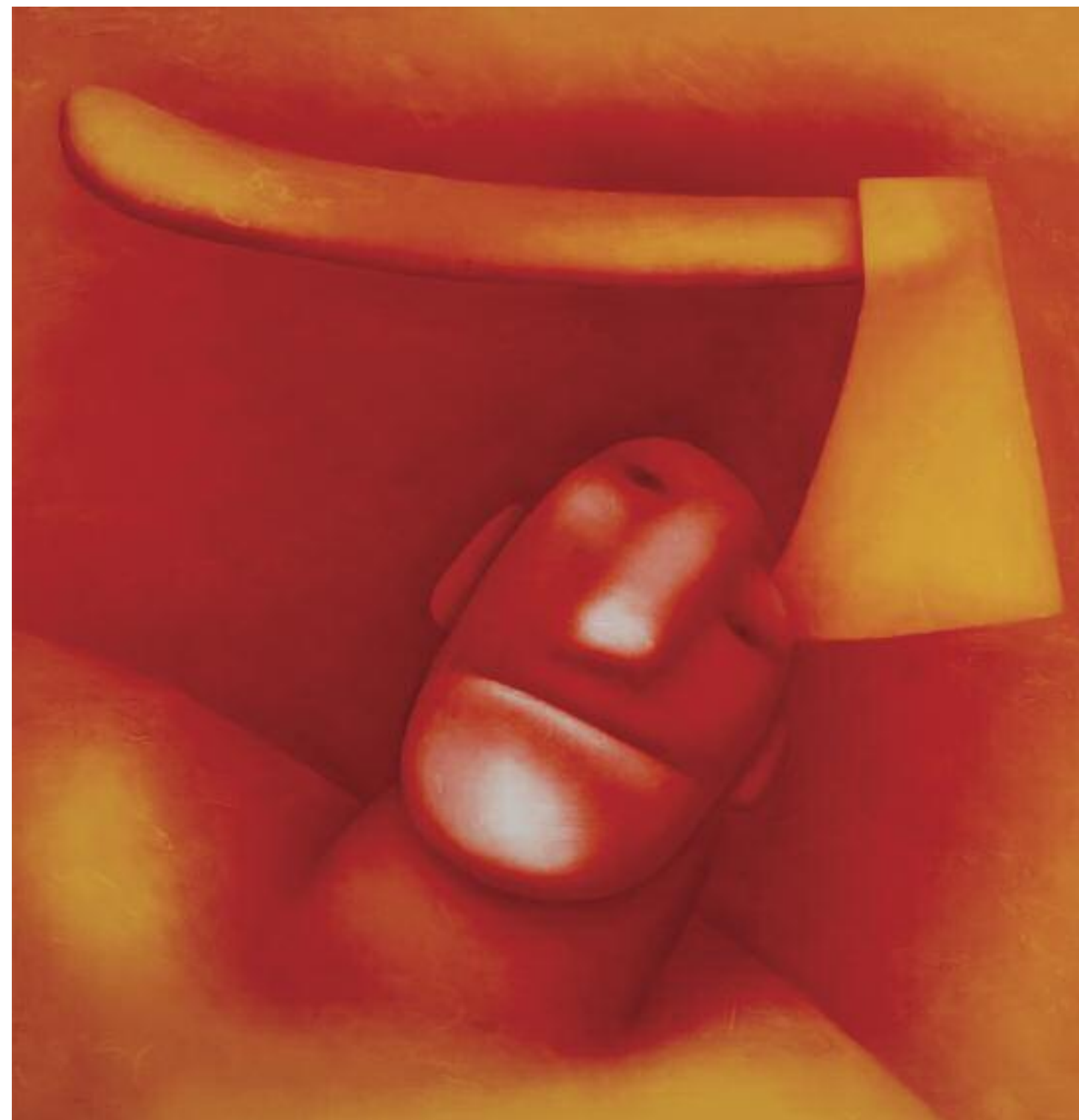


Head with axe, 2004

oil on canvas, 39.4 x 39.4 in
Collection of Leo and Julia Shlovsky

Голова с топором, 2004

холст, масло, 100 x 100 см
Собрание Лео и Юлии Шловски



Portrait, 2004

oil on canvas, 39.4 x 39.4 in
Collection of Leo and Julia Shlovsky

Портрет, 2004

холст, масло, 100 x 100 см
Собрание Лео и Юлии Шловски



Portrait, 2004

oil on canvas, 25.6 x 18.2 in
Collection of Leo and Julia Shlovsky

Портрет, 2004

холст, масло, 65 x 46 см
Собрание Лео и Юлии Шловски



Couple of mutants, 2004

oil on canvas, 39.4 x 39.4 in
Collection of Leo and Julia Shlovsky

Пара головоруких мутантов, 2004

холст, масло, 100 x 100 см
Собрание Лео и Юлии Шловски



With Rope, 2005

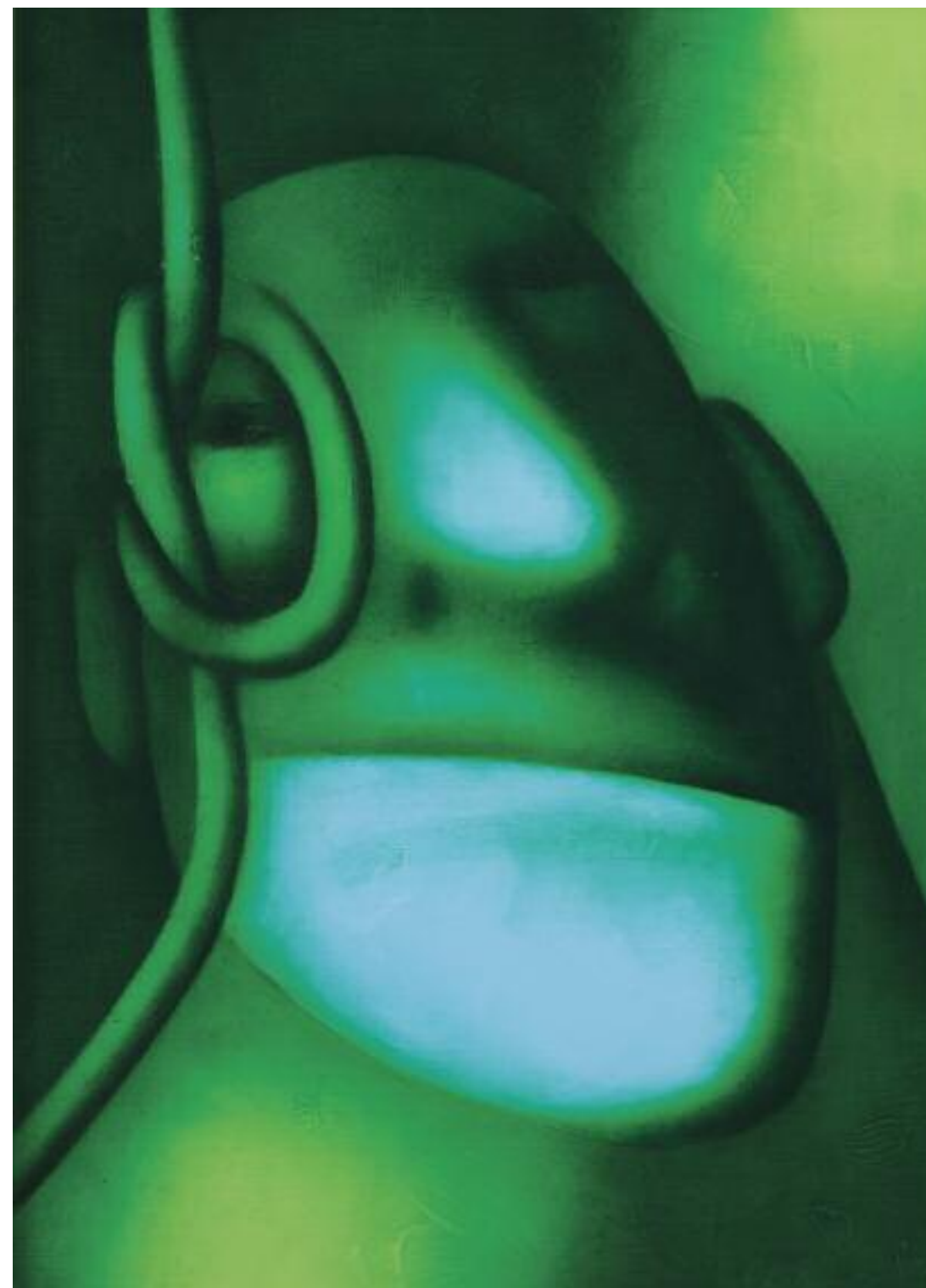
oil on canvas, 18 x 13 in

Collection of Leo and Julia Shlovsky

С канатом, 2005

холст, масло, 46 x 33 см

Собрание Лео и Юлии Шловски



With a bottle, 2005

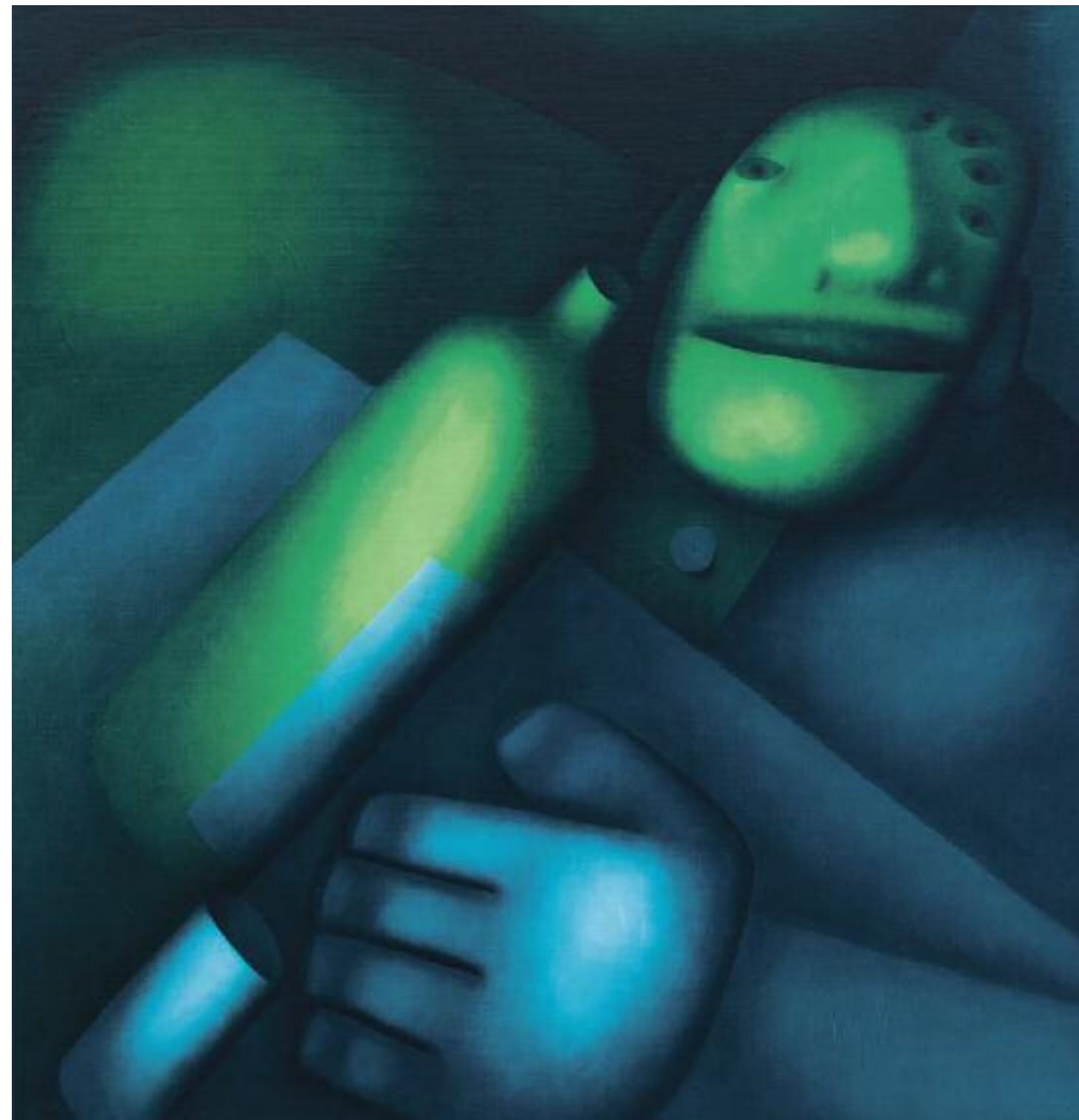
oil on canvas, 40 x 40 in

Literature: The State Russian Museum Exhibition: Oleg Tselkov: XXI Century, 2011, p. 75, illustrated

С бутылкой, 2005

холст, масло, 100 x 100 см

Литература: Выставка ГМИИ имени А. С. Пушкина: Олег Целков: XXI век, 2011, стр. 75, иллюстрировано



With sausage, 2006

oil on canvas, 39.4 x 39.4 in

С колбасой, 2006

холст, масло, 100 x 100 см



By the Table with Candles, 2006

oil on canvas, 35 x 51.1 in

Literature: The State Russian Museum Exhibition: Oleg Tselkov: XXI Century., 2011, p. 73, illustrated

У стола со свечами, 2006

холст, масло, 89 x 130 см

Литература: Выставка ГМИИ имени А. С. Пушкина: Олег Целков: XXI век, 2011, стр. 73, иллюстрировано



Couple, 2006

oil on canvas, 31.9 x 51.2 in

Literature: The State Russian Museum Exhibition: Oleg Tselkov: XXI Century., 2011, p. 100, illustrated

Пара, 2006

холст, масло, 81 x 130 см

Литература: Выставка ГМИИ имени А. С. Пушкина: Олег Целков: XXI век, 2011, стр. 100, иллюстрировано



Cut Face, 2006

oil on canvas, 31.9 x 57.5 in

Literature: The State Russian Museum Exhibition: Oleg Tselkov: XXI Century., 2011, p. 107, illustrated

Разрезанное лицо, 2006

холст, масло, 81 x 130 см

Литература: Выставка ГМИИ имени А. С. Пушкина: Олег Целков: XXI век, 2011, стр. 107, иллюстрировано



Twosome, 2006

oil on canvas, 38 x 76.7 in

Literature: The State Russian Museum Exhibition: Oleg Tselkov: XXI Century, 2011, p. 91, illustrated

Двое, 2006

холст, масло, 97 x 195

Литература: Выставка ГМИИ имени А. С. Пушкина: Олег Целков: XXI век, 2011, стр. 91, иллюстрировано



With a book, 2006

oil on canvas, 35 x 57.5 in

Literature: The State Russian Museum Exhibition: Oleg Tselkov: XXI Century., 2011, p. 93, illustrated

С книгой, 2006

холст, масло, 89 x 146 см

Литература: Выставка ГМИИ имени А. С. Пушкина: Олег Целков: XXI век, 2011, стр. 93, иллюстрировано



Reflections, 2006

oil on canvas, 38 x 51.2 in

Отражения, 2006

холст, масло, 97 x 130 см



A Couple, 2007

oil on canvas, 38 x 51.2 in

Пара, 2007

холст, масло, 97 x 130 см



Portrait, 2007

oil on canvas, 38 x 51.2 in

Портрет, 2007

холст, масло, 97 x 130 см



Portrait with Hands, 2007

oil on canvas, 31.9 x 51.2 in

Literature: The State Russian Museum Exhibition: Oleg Tselkov: XXI Century., 2011, p. 126, illustrated

Портрет с руками, 2007

холст, масло, 81 x 130 см

Литература: Выставка ГМИИ имени А. С. Пушкина: Олег Целков: XXI век, 2011, стр. 126, иллюстрировано



Equilibrist, 2007

oil on canvas, 51.2 X 38 in

Literature: The State Russian Museum Exhibition: Oleg Tselkov: XXI Century., 2011, p. 113, illustrated

Эквилибрист, 2007

холст, масло, 130 x 97 см

Литература: Выставка ГМИИ имени А. С. Пушкина: Олег Целков: XXI век, 2011, стр. 113, иллюстрировано



Portrait with axes, 2007

oil on canvas, 38 x 51.2 in

Literature: The State Russian Museum Exhibition: Oleg Tselkov: XXI Century., 2011, p. 114, illustrated

Портрет с топорами, 2007

холст, масло, 97 x 130 см

Литература: Выставка ГМИИ имени А. С. Пушкина: Олег Целков: XXI век, 2011, стр. 114, иллюстрировано



Theatre, 2008

oil on canvas, 38 x 63.7 in

Театр, 2008

холст, масло, 97 x 162 см



A Stroll, 2008

oil on canvas, 36.2 x 57.5 in

Прогулка, 2008

холст, масло, 92 x 146 см



Portrait with hands, 2009
oil on canvas, 38 x 57.5 in

Портрет с руками, 2009
холст, масло, 97 x 146 см



Portrait with legs, 2009
oil on canvas, 38 x 57.5 in

Портрет с ногами, 2009
холст, масло, 97 x 146 см



Biography

1934	Born into a family of office workers in Moscow on July, 15
1949 – 1953	Studies at the Moscow Secondary School of Art, the Academy of Arts of the USSR
1953 – 1954	Studies at Minsk Institute of Theatrical Design
1954-1955	Studies at Ilya Repin Academy of Arts in Leningrad
1955-1958	Studies at Leningrad Theatrical Institute, studio of Nikolai Akimov
1960-1977	Lives and works in Moscow
From 1977	Lives in France
1997	Winner of Tsarskoe Selo prize in St. Petersburg
2005	Winner of the Triumph prize, Moscow

Биография

1934	Родился 15 июля в Москве в семье офисных сотрудников
1949 – 1953	Учился в средней художественной школе Академии искусств СССР
1953 – 1954	Учился в Театральном художественном институте в Минске
1954-1955	Учился в Академии искусств имени Ильи Репина в Ленинграде
1955-1958	Учился в Ленинградском театральном институте, студия Николая Акимова
1960-1977	Жил и работал в Москве
С 1977	Живет во Франции
1997	Получил приз музея Царское Село в Санкт-Петербурге
2005	Победитель премии Триумф, Москва

MUSEUMS AND MAIN COLLECTIONS:

The Stedelijk Museum of Amsterdam, Holland
The State Gallery of Tretyakov, Moscow, Russia
The State Hermitage Museum, St Petersburg, Russia
The State Fine Arts Pushkin Museum, Moscow, Russia
The State Russian Museum of Arts, St Petersburg, Russia
The State Museum of Modern Art, Moscow, Russia
Ulster Museum, Belfast, Ireland
Hunterian Art Gallery, Glasgow, Scotland
Olympic Museum, Lausanne, Switzerland
Yakohoma Art Museum of Tokyo, Japan
Zimmerli Art Museum, New Jersey, USA
Duke University Museum of Art, North Carolina, USA
Sloane Gallery, Denver, Colorado, USA
Schoeni Art Gallery, Hong Kong
Ekaterina Art Foundation, Moscow, Russia
Evgeny Evtushenko Museum, Moscow, Russia

MAIN PERSONAL EXHIBITIONS:

1965 : Kurchatov Nuclear Physic Institute, Moscow, USSR
1970 : Moscow Architecture Center, Moscow, USSR
1979 : Nakhamkin Fine Art Gallery, New York, USA
1983 : Nakhamkin Fine Art Gallery, New York, USA
1985 : Nakhamkin Fine Art Gallery, New York, USA
1985 : MAC-2000, Grand Palais, Paris, France
1986 : Nakhamkin Fine Art Gallery, New York, USA
1988 : Nakhamkin Fine Art Gallery, New York, USA
1989 : Nakhamkin Fine Art Gallery, New York, USA
1990 : Connaught Brown Gallery, London, Great Britain
1991 : Connaught Brown Gallery, London, Great Britain
1992 : Le Monde de l'Art, Paris, France
1994 : « Dom Nashokina » Gallery, Moscow, Russia
1994 : Sloane Gallery, Denver, Colorado, USA
1994 : Red Art Gal, Moscow, Russia
1995 : Connaught Brown Gallery, London, Great Britain
2004 : The State Gallery of Tretyakov, Moscow, Russia The Russian Fine Arts Museum, St Petersburg, Russia
2008 : "Le Minotaure" Gallery, Paris, France
2008 : "ARTPARIS" exhibition, Paris, France
2010 : Aktis Gallery, London, Great Britain
2011 : Lazarev Gallery , St Petersburg, Russia
2012 : K-35 Gallery, Moscow, Russia
2012 : Moscow Fine Art, Moscow, Russia
2012-2013 : Saatchi Gallery, London, UK
2013 : Art Stage Singapore

PRIVATE COLLECTIONS:

Georgi Kostakis private collection, Greece

Evgueni Evtushenko private collection, Russia

Ludmila Gurchenko private collection, Russia

Colin Franklin private collection, Oxford, GB

Arthur Miller private collection, USA

Bernice Somberg private collection, USA

Yuri Traismann private collection, USA

Jean-Jacques Guéron private collection, France

Bar-Gera private collection, Germany

Ezio Gribaudo private collection, Italy

Igor Tsukanov private collection, Great Britain

Vladimir and Ekaterina Seminikhin private collection, Monaco

Vladimir Spivakov private collection, Russia

Victor Bondarenko private collection, Russia

Marianna Sardarova private collection, Russia

Lionel Giraud private collection, France

Mikhail Baryshnikov collection, USA

Anatol and Maya Bekkerman collection, USA

Alex and Irina Valger collection, USA

Eric and Natasha Livits collection, USA

Alex and Rita Vainer collection, USA

Leo and Julia Shlovsky collection, USA

INDEX

Portrait with Flower Портрет с цветком	20
The Face Лицо	22
Circus Цирк	24
Portrait Портрет.....	26
Head with Beatles Голова	28
Mask Маска	30
Mask II Маска II	32
Bust Бюст	34
Five Masks Пять масок	36
Bust II Бюст II.....	38
Four Headed with Scissors Четырехголовый с ножницами.....	40
Two-Faced Двуликий	42
Head with Paper Clip Голова со скрепкой.....	44
Still-life Натюрморт	46
Three Трое	48
Meal Обед.....	50
Man with Knife & Fork Человек с ножом и вилкой.....	52
Twosome Парочка.....	54
A Stroll Прогулка	56
Cats Кошки.....	58
With a book С книгой	60
With button С пуговицей.....	62
Man with Shovel Человек с лопатой	64
Head (Orange on Green Ground) with Collar Голова с воротником	66

Portrait with Medal Портрет с медалью	68
Man with Extra Head Человек со второй головой	70
Head with axe Голова с топором	72
Portrait Потрет	74
Portrait Портрет	76
Couple of mutants Пара головуруких мутантов	78
With Rope С изюмом	80
With a bottle С бутылкой	82
With sausage С колбасой	84
By the Table with Candles У стола со свечами	86
Couple Пара	88
Cut Face Разрезанное лицо	90
Twosome Двое.....	92
With a book С книгой	94
Reflections Отражения	86
A Couple A Couple.....	98
Portrait Портрет.....	100
Portrait with Hands Портрет с руками	102
Equilibrist Эквилибрист	104
Portrait with axes Портрет с топорами	106
Theatre Театр.....	108
A Stroll Прогулка	110
Portrait with hands Портрет с руками.....	112
Portrait with legs Портрет с ногами	114

