



**Карл Аймермахер**

# От единства к многообразию

**Разыскания в области «другого» искусства**

**1950-х - 1980-х годов**

**Карл Аймермахер**

## **От единства к многообразию**

Разыскания в области «другого»  
искусства 1950-х-1980-х годов

Под редакцией Наталии Маргулис

Москва 2004

ББК 85.103(2) Л 36

Институт европейских культур

Институт русской и советской культуры им. Ю.М. Лотмана Русского университета в Бохуме

**Аймермахер К.**

А 36 От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х - 1980-х годов. М.: Российск. гос. гу.манит. ун-т, 2004. 374 с.

В сборнике статей, посвященном истории советской) искусства после Второй мн(Х)ш>й войны, рассматриваются как общие нормативные аспекты официального изобразительного искусства, так и :ктетика некоторых художников «другой», то есть неофициального направления. Анализируются обще- культурные предпосылки возникновения «другого» искусства в конце 50-х - начале 60-х годов и последующее творческое развитие некоторых выдающихся представителей .чтого нового послевоенного «авангарда». В центре внимания творческое развитие индивидуальных стилей таких художников, как Вадим Сидур, Владимир Немухнп. Анатолий Зверей, Владимир Яковлев. Владимир Янклевский. Эрнст Неизвестны;! Олег Прокофьев, Михаил Шварцман, Илья Кабаков, Владимир Вейсберг и многих других художников 1960 1970-х годов.

Книга нредпазначена для искусствоведов, критиков и журналистов.

ББК 85.103(2)

ISBN 5-7281-0801-6

© Апмермахер К., 2004 О Российский государственный гуманитарный университет, 2004

**Содержание**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Е. Барабанов.</i> После подразумеваемого.....  | V   |
| Перечитывая свои статьи по послевоенному русскому искусству ....  | 1   |
| Функциональный сдвиг в советском искусстве<br>послевоенного времени .....   | 5   |
| От официальности к неофициальности. Предпосылки и начало неконформистского московского искусства (1945—1963 гг.) .....  | 35  |
| От единства к многообразию. Социально-культурные аспекты московского искусства в период между 1945 и 1988 гг. ....  | 67  |
| От управляемой к неуправляемой культуре: сломы в советском послевоенном искусстве.....  | 107 |
| Второй русский авангард. Аспекты развития советского искусства начиная с пятидесятых годов.....   | 115 |
| Профили отклонения: заметки по поводу некоторых художников-неконформистов.....  | 121 |
| Одновременность несовместимого во времени.<br>Неофициальное искусство в Москве между отказом<br>от официального канона и поисками себя.....   | 133 |
| К вопросу об эволюции искусства и художественной жизни<br>в период перестройки (1985-1991 гг.).....   | 151 |
| Анатолий Зверев: Жизнь как искусство - искусство как жизнь ....   | 179 |
| Эрнст Неизвестный как художник и бунтарь: Искусство как провокация и призвание<br>.....   | 189 |
| Владимир Немухин: искусство - видение, видение — жизнь .....  | 197 |
| Олег Прокофьев: от повествования о мире<br>к астральному пространству.....  | 207 |
| По поводу монографии о Вадиме Сидуре (1977 г.) .....  | 213 |
| Вадим Сидур. Правда, ничего, кроме правды .....   | 215 |
| Между мирами. Вадим Сидур и его творчество.....   | 257 |
| «Головы современников» и их место в скульптурном творчестве<br>Сидура. Пробный анализ<br>(В соавторстве с Гизелой Рифф) .....   | 273 |
| Вадиму Сидуру к семидесятилетию .....   | 295 |
| По поводу русского издания «Лёгким пером».....  | 301 |
| Михаил Шварцман: будущее искусства - в его корнях .....   | 305 |
| На этом светлом, как будто что дома...<br>О мире московского художника Владимира Яковлева<br>(В соавторстве с Гизелой Рифф) .....   | 309 |
| Яковлев как художник .....  | 345 |
| Владимир Янклевский: чужое как свое .....   | 369 |
| Указатель имен .....  | 373 |
| После подразумеваемого<br>Почти два столетия назад Петр Чаадаев озадачил современников своей философической<br>характеристикой «русского ума»: «Наши лучшие умы страдают чем-то большим, нежели простая<br>неосновательность. Лучшие идеи, за отсутствием связи или последовательности, замирают в нашем<br>мозгу и превращаются в бесплодные призраки... Всем нам недостает известной уверенности,<br>умственной методичности, логики. Западный силлогизм нам незнаком».<br>Силлогизм, к знакомству с которым призывал Чаадаев, конечно же, не является исключительной |     |

принадлежностью Запада. Силлогизм - это система логически взаимосвязанных высказываний, умозаключение, в простейшей своей форме состоящее из двух суждений (посылок), из которых следует третье суждение - заключение, вывод. Например, всякий философ - человек; всякий человек смертен; следовательно, всякий философ смертен. Кажется, все просто. Однако «русский ум» и вправду дружбой с «западным силлогизмом» не дорожил: сначала признал философа Чаадаева умалишенным и тем самым вывел его за рамку полноценного человека, а затем, спустя годы, обесмертил неполноценного смертного восторженным почитанием.

Чем же был заменен «западный силлогизм»? Разумеется, тоже умозаключением. Но умозаключением особым, в большей мере используемым в мире риторики, нежели философии. Его имя - *энтимема*. Энтимема (греч. *enthymeta* «мысль»; «выдумка»; «совет»; «то, что находится в уме» — *en thymen*) это сокращенное умозаключение, в котором какая-то часть суждений не получает явного выражения. Высказанное не полностью, оно остается в качестве подразумеваемого. В доказательных рассуждениях такого рода некоторые посылки не формулируются в явной форме, но подразумеваются, удивляя порой непредсказуемостью окончательных выводов. Кто не помнит школьного: «два пишем, три в уме». «Три в уме» и есть подразумеваемое. Поэтому при сложении явных «два и два» может

V

получиться вовсе не четыре, а скажем, семь, тридцать четыре или вообще какое-то невообразимое число. Все зависит от особенностей «три в уме»: от того, принадлежит ли подразумеваемое к трем десяткам, трем сотням либо вообще к каким-то не высказываемым нулям. Логика нашего искусства последнего полувека укоренена в мире того же подразумеваемого. И не только логика искусства соцреалистического («Мы говорим Ленин, подразумеваем - партия. Мы говорим партия, подразумеваем - Ленин»), но и того, что находилось с ним совсем рядом, по соседству, а порой ему даже противостояло. Поразительно, но у этого искусства до сих пор нет узаконенного имени. Его называли и называют по-всякому: экспериментальное, новаторское, свободное, запрещенное, неофициальное, другое, левое, модернистское, неконформистское, альтернативное, подпольное, катакомбное, независимое, искусство второго авангарда, искусство «второй культуры», искусство андерграунда, диссидентское искусство, искусство протеста, искусство сопротивления... В каждом из именовании, столь же вероятных, сколь и случайных, сокрыта непроявленная условность предпосылок, а в конечной сумме явных и подразумеваемых слагаемых — решительная безапелляционность конечных выводов. Что делать с подобной логикой «западному силлогизму»? Предлагаемая российскому читателю книга известного немецкого ученого-слависта Карла Аймермахера - смелая попытка ответить на затянувшееся недоумение. И не только ответить, но опираясь на высказанное - зафиксированное документами, подтвержденное свидетельствами, выставками, каталогами, книгами, предшествующими интерпретациями - разметить собственную навигационную карту. Карту «другого» искусства, затерянного в по ту сторону слухов, легенд и мифов. В своих историко-археологических разысканиях Аймермахер принимает условность местных именовании, однако крайне осторожен в истолкованиях скрытых за ними содержания, смыслов или семантических пустот. Подобная осторожность понятна: разница между

VI

записанными слагаемыми и конечной суммой местных притязаний явно неподотчетна «западному силлогизму».

Однако это ничуть не мешает немецкому исследователю заниматься тщательной реконструкцией общей панорамы. При том -исключительно из обильно собранных им «записанных слагаемых». Подразумеваемое вынесено за скобки. К. Аймермахера занимают взаимосвязи контекстов, функций, норм; им движет стремление понять детали и тенденции в одном времени. Отсюда - требование, чтобы каждая деталь какой-либо системы или какого-то временного контекста была логически объяснима сверхпринципами, которые развиваются, исходя из отдельных признаков. Именно поэтому весь научно архивированный материал разбирается Аймермахером с необычайной настойчивостью: он сортирует, типологизирует, разносит по фазам, периодам, циклам, фиксирует все этапы трансформаций, не забывая при том рассмотреть все составляющие по отдельности, затем разложить каждое из слагаемых на составные части, порой мельчайшие, доступные лишь цейсовской оптике немецких мелкоскопов, и, наконец, заново реконструировать все элементы в их взаимосвязях уже в рамках собственной целостной картины.

Необходимо сразу отметить: стиль мышления Карла Аймермахера решительно отличается от тех представлений, с которыми у нас обычно ассоциируется образ искусствоведческого письма. Немецкий исследователь избегает описательности, литературно-поэтических красот, намеков, метафоричности. Его многолетние занятия лингвистикой, русскими формалистами, советской литературой и культурной политикой, продолженные разработкой методов структурализма и семиотики, побуждают его не

только работать с систематизацией формальных признаков, но также интерпретировать их функции. Функциональность знаковой основы - опорный пункт всех разысканий Карла Аймермахера в области «другого искусства». Язык, текст, культура, история и общество с такой точки отсчета снова возвращаются к образу всеохватывающей целостности и собственной взаимосвязи.

## VII

Разумеется, сама по себе целостность ни какому исследователю не дана. Она лишь подразумевается. На практике ученый имеет дело с мозаичной множественностью, с фрагментами, либо разбросанными по поверхности, либо скрытыми от поверхностного взгляда в разного рода «культурных слоях».

Методологическое требование интерпретировать не только поверхностные феномены культуры, но также прояснять ее глубинные структурные предпосылки превращает анализ в подобие археологических раскопок. В таком «археологическом поле» каждая отдельная находка должна быть не только исследована, описана и оценена, но также интерпретирована как часть «головоломки», разгаданной в наглядной исторической реконструкции.

То, что окончательных исторических реконструкций не бывает - знает и сам их автор. Вся книга - ряд различных способов типологии-зации материала, представленных посредством выстраивания той или иной парадигмы, в рамках которой и демонстрируются возможные реконструкции. Именно так построена первая часть книги: тексты, посвященные анализу «общих тенденций» в советском искусстве послевоенного времени. В каждом из них - одна и та же «головоломка», решение которой меняется на наших глазах в зависимости от логики исходной парадигмы или вычленения сквозных оппозиций, сменяющихся фаз, доминантных моделей... Затея, надо признать, столь же научная, сколь и художественная: разве не таковы, например, виды на одну и ту же гору Фуджи у Кацусики Хокусайя?.. Вторая часть - «силуэты» московских художников-нонконформистов - посвящена творчеству Вадима Сидура, Анатолия Зверева, Олега Прокофьева, Эрнста Неизвестного, Михаила Шварцмана, Владимира Яковлева и Владимира Янкилевского. Все собранные здесь тексты демонстрируют ту же исследовательскую установку: семиотический подход приложим не только к литературоведению или лингвистике, но и к искусствоведению. Автор убежден: наука способна превращаться в искусство, не отказываясь при этом ни от последовательности, ни от уверенности, ни от умственной методичности.

## VIII

Несомненно, устойчивое присутствие «западного силлогизма» в текстах Аймермахера превращает и его книгу в своего рода головоломку: российскому читателю предстоит увлекательная задача - сверить написанное немецким ученым со своим подразумеваемым, с тем «три в уме», без которого у нас нет ни одного текста об отечественном искусстве последнего полувека. При этом, допускаю, после прочтения книги Карла Аймермахера кому-то покажется, будто многое из написанного о «другом» искусстве на страницах отечественных изданий - нечто периферийное, случайное, временное. Возможно, сходным образом кем-то будет воспринят и труд немецкого ученого. Но это вовсе не значит, что «истина лежит посередине». Посередине выставляется гроб перед погребением. Научная истина, напротив, остается живой и непослушной. Она требует реакций, диалога, готовности начать все с начала. К тому и призывает книга Карла Аймермахера «От единства к многообразию». Автор ясно осознает: его поле зрения ограничено, его взгляд - не всеохватен. И потому его волнует не то, кто прав или не прав, но сама увлекательная возможность показать сложность исследуемого им мира и тем самым освободить наш взгляд от слепоты мифов. Интеллектуальная честность делает Аймермахера борцом за правду, хотя он твердо знает, что последней правды у него нет. Наука такой правдой не обладает.

*Евгений Барабанов Москва, 2004*

## IX

Перечитывая свои статьи по послевоенному русскому искусству...

Публикуемые здесь статьи по альтернативному послевоенному русскому искусству возникли в период между 1975 и 1995 годами. Большинство из них были еще раз просмотрены и переработаны в 1995 году. Некоторые, бывшие в своем первоначальном виде докладами, публикуются и представляются на обсуждение впервые в этом сборнике.

Заниматься русским искусством я стал во второй половине 1960-х годов. В это время я как филолог начал искать пути новой ориентации. Причиной тому послужило интенсивное занятие научно-литературными трудами русских формалистов двадцатых годов (В. Шкловский, В. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Р. Якобсон и др.) и развивавшейся в 1960-е годы семиотикой Московской и Тартусской школ (Ю. Лотман, В.В. Иванов, Вл. Топоров и др.). Не меньшую роль сыграли, кроме того, также методологические дискуссии (Поппер, Крафт и др.) в области гуманитарных наук. В результате появилось научное начало, открывавшее новые перспективы относительно старых, все еще не получивших ответа, вопросов о взаимосвязи языка и литературы, а также их отношения к смежным областям - изобразительному искусству, кино и т.д.

Стало очевидным, что для систематического размышления над эстетическими и функциональными основами языка и литературы необходимы новые, различно направленные и, тем не менее, связанные

между собой исследования. Во-первых, речь шла об углубленном изучении вопросов специфики культуры, во-вторых - об исследовании искусства в более широком контексте, как, например, в рамках всеобщего изучения культуры. Поэтому было вполне понятно, что в будущем на переднем плане будут находиться две области: официальная культурная политика и изобразительное искусство как области культуры, граничащие с литературой и языком. В области изобразительного искусства в центре внимания должны стоять не

1

только произведения и художники, но и их активное участие в социокультурном пространстве. В то время, как для меня на переднем плане главным образом находится культурная политика, в центре внимания в статьях этого сборника стоят вопросы изобразительного искусства, в особенности - альтернативного («неофициального», то есть не поддерживаемого государством) искусства, его отношения к «официальному», а также его независимость и естественность существования.

О существовании сцены альтернативного искусства в Москве я узнал еще в конце 1960-х годов, хотя ее формирование и процесс все большего и большего дифференцирования имел место уже в начале 1950-х. Это альтернативное искусство оставалось на Западе до того времени неизвестным. Скульптурные произведения Сидура, на которые я натолкнулся вначале, послужили исходным пунктом для поиска других независимых художников. При этом оказалось, что для систематического изучения этого искусства было так же мало проанализированного материала, как и для произведений Сидура. Произведения Сидура - и это было очень большим преимуществом - были, хотя и в беспорядочном и некомментируемом состоянии, почти полностью сохранены в его мастерской. С произведениями других альтернативных художников дело обстояло хуже: к этому времени они в значительной мере находились уже «в чужих руках» и, кроме того, были неотсортированы и необработаны. Причина этого была относительно проста: так как художники почти полностью жили за счет продажи своих произведений, их работы очень быстро исчезали в частных квартирах, нередко - в западных, потому что там находились платежеспособные клиенты. К этому добавлялась неопытность художников - почти никто из них не думал хотя бы для себя составить перечень своих произведений, чтобы зафиксировать «перемещение» проданных работ. Учитывая ситуацию 1950-х-1980-х годов, можно, конечно же, понять, что художники были заняты только своим искусством и тем, как бы выжить, а не тем, чтобы фотографировать и документировать свои произведения. Для исследователя

2

же и историка такая ситуация просто фатальна: он находит зачастую только «остатки» художественного произведения, а нередко - в крайнем случае лишь недостаточную документацию: фотографии, часто снятые простой камерой, без соответствующего освещения. Тогда остается только сожалеть о неимеющихся больше в наличии былых трудах. Перед историком стоит дилемма. Доступные произведения или информация о них представляют собой неравномерные фрагменты. Нет никакой достоверной основы, позволяющей более или менее адекватно реконструировать взаимосвязь работ, не говоря уже о том, чтобы сформулировать историческую взаимосвязь их развития. Историк вынужден перенять роль археолога, ему приходится собирать сохранившиеся остатки художественных произведений и, анализируя их, пытаться рассмотреть эти фрагменты как часть развития целостного профиля.

Такова была ситуация, с которой я столкнулся в начале 1970-х годов. Она сохранилась, несмотря на гласность, вплоть до 1990-х. Неравномерность и неоднородность материала была характерной для многих областей альтернативного искусства, которые в принципе неизвестны широкой общественности и основаны лишь на рассказах. То, что я обнаружил, было создано в очень различные творческие периоды художников. Материал был неполным, так как художники сами не вели свои архивы и не верили, что общественно-политическая ситуация может когда-нибудь настолько коренным образом измениться, что их творчество будет представлено общественности. Итак, зачем тогда собирать, сохранять, систематизировать? Конечно, частные лица на Западе интересовались их искусством, однако на протяжении многих десятилетий не были готовы систематически заниматься развивающейся в Советском Союзе сценой альтернативного искусства.

Сложность ориентирования при таких условиях состоит, прежде всего, в умении отличать в искусстве центральное от маргинального, т.е. важное от неважного. Тому, как художники оценивали самих себя или оценке их друзей-критиков, опубликованной в самиздате,

3

доверять не следовало. В конце концов не было возможности обратиться к средствам художественной критики: она просто не существовала.

Поэтому почти единственной возможностью ориентации было -занятие широким сбором и систематизацией документов (текстов, воспоминаний, фотографий, диапозитивов и т.д.).

Мне понадобилось много лет для того, чтобы у меня сложилось мнение, с которым я могу выступить публично. Основой же всегда был огромный архив, состоящий из манускриптов, каталогов, книг,

фотографий, диапозитивов, которые были много раз «археологически» просмотрены, систематизированы, анализированы и истолкованы, объем и качество которых все еще нуждаются в окончательной оценке.

В последние пятнадцать лет условия для исследований заметно улучшились. Обширные публикации собраний произведений искусства Глезера, Бар-Гера, Наннена, Бирфрейнда, Доджа, Трайсмана, Людвиг и др.), а также монографии об отдельных художниках (Целков, Гробман, Кабаков, Яковлев, Янкилевский, Неизвестный, Сидур, Штейнберг, Зверев и др.) внесли в это свой вклад. Кроме того, моя жена, Гизела Рифф, и я, будучи в целенаправленных поездках в Москву, Париж, Нью-Йорк (и окрестности), Афины, Израиль, а также по Германии, заложили очень обширный архив документов по альтернативному искусству. Хотя ставший до сих пор известным материал и носит фрагментарный характер, все-таки недостатки и достоинства держат чаши весов в равновесии, а обзор этого материала дает возможность для относительно точного ориентирования.

Исходя из выше сказанного, следует понимать публикуемые здесь статьи как приглашение всем знатокам и друзьям русского искусства к дискуссии.

*Карл Аймермахер* Берлин, январь 2004 г.

4

Функциональный сдвиг в советском искусстве послевоенного времени

Даже первое, всего лишь поверхностное сравнение картин и скульптур, созданных в Советском Союзе со времени окончания войны и до начала семидесятых годов, явственно показывает огромные, порой стремительные изменения, которые претерпело изобразительное искусство. Вполне естественно поэтому предположить, что за этими изменениями стоит трансформация функциональных характеристик искусства, и попытаться выяснить, каковы причины, характер и направление этой трансформации.

Однако любая попытка хоть как-то высказаться по поводу этой, на первый взгляд, простой проблемы, наталкивается на сложности, характерные для развития искусства с начала пятидесятых годов.

Несмотря на то, что начиная с середины шестидесятых годов была опубликована (главным образом, в периодике) масса статей об истории искусства последних тридцати лет, состояние источников исследования по-прежнему остается чрезвычайно неудовлетворительным. Случайные, фрагментарные публикации, как правило, предлагают только один срез действительности и не содержат убедительных обобщений. В них преобладает тенденциозность, зависимость от различных идеологических, политических и эстетических установок, и, несмотря на безуспешные старания быть объективными, авторы впадают в мифотворчество.

Совершенно очевидно, что для ответа на столь общие вопросы требуется возможно более полный обзор всех опубликованных к настоящему времени изобразительных или текстовых документов, дополненный подробным исследованием творческого пути множества художников; в противном случае вряд ли получится приемлемая характеристика порой достаточно индивидуального и многообразного творчества отдельных художников или развития отдельных групп художников. Поэтому было бы разумно в ближайшее время обобщить то, что написали по этому поводу чехи Я. Халупецки<sup>1</sup>, Д. Конечны<sup>2</sup>,

5

М. Ламач<sup>3</sup>, Я. Падрта<sup>4</sup>, А. Похрибны<sup>5</sup> и П. Шпильман<sup>6</sup>, итальянцы Э. Криспольти и Г. Монкада<sup>7</sup>, или американцы или русские Шек-лоха-Мид (Медведев)<sup>8</sup> и Скэммелл<sup>9</sup>, а также Дж. Боулт<sup>10</sup>, Н. Додж, А. Хилтон и М. Тупицына<sup>12</sup>, И. Голомшток<sup>12</sup> и журнал "А-Я"<sup>13</sup>. Однако в оптимальном варианте нужно было бы также учесть многие сотни картин, рисунков и скульптур, попавших к русским писателям, музыкантам, ученым и партийным работникам или к зарубежным дипломатам, журналистам, бизнесменам и туристам с начала шестидесятых годов и исчезнувших с тех пор в частных коллекциях. А ссылка на то, что ситуация с источниками в двадцатом веке существенно отличается от ситуации предыдущих веков хотя бы за счет возможности познакомиться с самим художником и спросить его о местонахождении созданных им работ, в принципе, не слишком меняет положение: ведь в пятидесятые-шестидесятые годы художники, как правило, не документировали свои произведения ни для себя, ни для будущих историков искусства<sup>14</sup>. А ведь без такой документации невозможно оценить объем работы нескольких поколений художников и реконструировать их поиски в области искусства и осмысления отношений со своим обществом, составляющие, в конечном итоге, весомый вклад в общечеловеческую культуру. Существует опасность, что этот вклад будет забыт и современниками, и последующими поколениями, а то и вовсе утрачен.

Что понимается под функцией искусства, как она интерпретировалась в Советском Союзе, и как она изменялась начиная с пятидесятых годов?

Функция искусства может пониматься двояко:

1. В общем виде, как ориентированная на общество или какую-либо социальную группу функция, заключающаяся в том, чтобы (романтически, реалистически, натуралистически, сюрреалистически,

или в каком-либо другом из имеющихся стилей) проставлять, интерпретировать или изменять с помощью специфических художественных приемов (отображение, остранение, гиперболизация, то есть, например, с помощью символов, метафор, аллегорий) мир, включая внутренний мир человека; поскольку такие способы представления действительности (мира) характеризуются не только определенными

6

формальными стилевыми признаками, но и отражают определенную идеологию, они, как правило, обладают сходством с героическим, патетическим, панегирическим, и др. жестами. Они направлены (если отвлечься от множества возможных смешанных форм) либо на утверждение тех или иных этических, религиозных или социально-политических норм поведения, либо на выявление проблематичности устоявшихся норм. Однако они могут и служить средством распространения альтернативных норм поведения или стимулировать творческие или познавательные возможности человека.

2. Наряду с этим очень общим, широко распространенным понятием функции искусства для художника и, прежде всего, искусствоведа, с этим термином связано и другое, гораздо более специфическое значение. Речь идет о том: а) как формальные художественные приемы изображения (то есть возможности стилизации, композиции и т.д.) функционально согласованы или связаны взаимной зависимостью в рамках произведения искусства, б) как выглядит в системе отдельного произведения искусства формальная структура взаимоотношений между формой и содержанием/идеологией и в) какие отношения возникают в связи с этим между произведением как целым и зрителем.

В особенности из осознания этого второго, более узкого понятия функции искусства следует, в соотнесении с первым, более общим и больше ориентированным на социум, что смысл и цель произведений искусства не заключены исключительно в их формальных или эстетических свойствах. Эстетическая сторона искусства не ограничивается так называемым "прекрасным" в искусстве; современное литературоведение показало, что второе, более узкое понятие функции дает возможность прояснить формальные предпосылки особого акцентуирования идеологической интенции произведения искусства. Кроме того, это понятие позволяет описывать процессы семантизации в структуре произведения искусства более систематически и более четко как одно из измерений, которое, в свою очередь, оказывает обратное воздействие на идеологическую структуру и может даже существенно влиять на нее.

7

Итак, если эстетическое или художественное обладает существенной подчиненной идеологии функцией (хотя этим не исчерпывается его значение), то становится понятным, что и художник, и общество или отдельные общественные группы (как в Советском Союзе партия или соответствующие социальные институты) всегда - правда, каждый по-своему - заинтересованы в том, чтобы если не повысить информационную ценность искусства, то по крайней мере сохранить ее.

Наличие этого интереса, однонаправленного у всех участвующих сторон, на практике обычно все же порождает проблемы, поскольку представления о том, каким образом должна осуществляться функция искусства (пусть даже в рамках определенного диапазона), нередко воплощаются в самых различных, порой взаимоисключающих друг друга художественных концепциях. С исторической точки зрения это было, пожалуй, причиной и того, что в Советском Союзе существовали большие расхождения между интересами различных общественных групп, таких как партия, художники и публика.

В большинстве плюралистических обществ художники, публика и другие представители общественных интересов (например, церковь, государство и др.) могут делать выбор из относительно широкой палитры различных видов искусства и поддерживать художественную практику с помощью организации выставок, через публикации, покупку и продажу произведений искусства. При этом, как правило, каждый выбирает из имеющихся возможностей то, что ему полезно и приятно или отвечает его социальным, этическим или эстетическим потребностям. Что же касается Советского Союза, то здесь положение искусства сразу после войны и до середины пятидесятых годов было совершенно иным. Спектр функций существующего в нормальных условиях искусства оказался предельно суженным и регулируемым изобразительными формами, которые были постепенно выработаны после 1922 года<sup>15</sup>, канонизированы в тридцатые годы, а после 1946 года еще больше сужены рядом культурно-политических директив (постановлениями партии и установочными выступлениями высокопоставленных партийных деятелей и искусствоведов)<sup>16</sup>.

8

Редукция функциональных возможностей изобразительного искусства того времени была обусловлена в основном двумя мерами:

Поддержкой и публикацией исключительно художников, следующих образцам реализма девятнадцатого века (в особенности "передвижников") и ориентирующихся в тематике на отражение классовой борьбы. Предпочтение отдавалось тем, кто изображал так называемых "представителей

передового класса", т.е. рабочих и крестьян, а также политических и хозяйственных функционеров, ученых, военачальников и т.д., вышедших из рабоче-крестьянской среды. Общая изобразительная тенденция была героически-оптимистической, она должна была служить общегосударственной цели преобразования сельского хозяйства и индустриализации, которые были необходимы, чтобы обеспечить победу социализма. В области скульптуры, для которой предполагалась та же изобразительная тенденция, приходилось к тому же ориентироваться на формальные образцы, типичные для античности и так называемого "петербургского ампира". Это вело в конечном итоге к тому, что единственной возможностью оказывалась комбинация относительно ограниченного тематико-идеологического канона с также сильно урезанным, жестким канонам формальных изобразительных приемов. Предпочтение отдавалось однозначной, одинаковой при всех условиях идеологической тенденции; к этому добавлялся формальный канон, который, по крайней мере с тридцатых годов, почти не допускал или совсем не допускал экспериментов. Установленная норма была традиционной и благодаря своей степени распространенности до такой степени доминирующей, что обусловленное ею восприятие искусства могло быть - используя терминологию русских формалистов - лишь чрезвычайно автоматизированным (если оно вообще имело место). Из-за формальной и содержательно-идеологической избыточности такое искусство в значительной степени оказывалось лишенным информационной ценности и функционального назначения. Это означало, однако, что все познавательные и эстетически значимые аспекты этого искусства со временем стремились к нулевой отметке. К концу сороковых - началу пятидесятих годов оно оказалось социально-политически иррелевантным.

9

2. Вторая мера, которая повлекла за собой сужение функционального спектра изобразительного искусства с конца двадцатых годов, касалась не столько современного советского искусства, сколько российского авангарда десятих-двадцатых годов и развития западноевропейского искусства. Западноевропейское искусство и российский авангард больше не выставлялись, часть соответствующих работ исчезла из больших музеев. Старые публикации по этим проблемам стали со временем недоступны, новые не появлялись. Это отсутствие доступа к публике оказывало на функциональные характеристики искусства воздействие, сходное с воздействием идеологического и формального канона, формировавшегося в Советском Союзе в течение десятилетий и достигшем кульминации во время ждановщины (1946-1952/1953). Исключение из общественного обихода всех современных направлений искусства, за исключением реализма девятнадцатого века и соцреализма двадцатого века, способствовало тому, что признанный в качестве общезначимого художественный канон помимо своей основной функции мог выполнять роль селективного принципа, позволявшего решать, какие произведения будут экспонироваться на выставках или в музеях. Доступ к общественности могло получить только то, что в большей или меньшей степени соответствовало действовавшему на данный момент канону или рассматривалось как его прямое продолжение. Все, что не соответствовало этой функции, было отправлено в запасники или - по крайней мере, частично - продано за границу: у этих произведений не было полезной идеологической, но оставалась все же экономическая функция. Высшей точкой этого процесса сужения функций было закрытие в 1949 г. знаменитого, основанного Иваном Цветаевым Музея изобразительных искусств имени Пушкина, богатое собрание которого служило учебным пособием для целых поколений художников; помещения музея были отданы под выставку подарков, полученных Сталиным к его семидесятилетию. Музей возобновил свою работу в 1952 г., художественные ценности, переживавшие это время в подвалах запасников, снова вышли из "подполья". Если учесть, что в это же время по тем же принципам проверялись и вычищались библиотеки, то станет очевидным про-

10

винциализм тогдашней художественной жизни, а так же информационный голод что в области изобразительного искусства (ведь поступающая информация часто искажалась), наблюдавшийся также в области науки, литературы и музыки. В целом это время, пожалуй, лучше всего было бы охарактеризовать как господство настоящего культурного вакуума. Отсюда становится также понятно, что происшедшее в то время радикальное сужение обычной функциональной сферы искусства способствовало также тому, что проводимая с помощью искусства идеологическая пропаганда лишилась значимости; в результате искусство, которое с течением времени стало содержательно пустым и формально неинтересным, и, соответственно, не находило отклика, могло поддерживать свою значимость лишь риторическими средствами.

В результате описанных тенденций искусство потеряло и свое функциональное назначение, состоящее в том, чтобы быть средством утверждения норм. Становящееся все более очевидным противоречие между утилитарными соображениями руководства учреждений, определявших ситуацию в искусстве, и культурными потребностями населения уже в первой половине пятидесятих годов показало необходимость некоторых изменений, которые и начались в 1952-

1953 г. Начало этого процесса было отмечено рядом событий, которые, несмотря на то, что они касались не только изобразительного искусства, но и литературы, а также отдельных гуманитарных наук (таких, как лингвистика/семиотика или литературоведение), тем не менее, следует рассматривать не изолированно, а в совокупности на основе объединяющей их культурно-политической тенденции<sup>17</sup>. Хотя эти попытки смягчения курса и представляли собой первый шаг к расширению свободы действий, необходимой для того, чтобы вновь обрести определенные эстетические возможности, их все же было недостаточно, чтобы преодолеть функциональную деградацию изобразительного искусства, вызванную многолетней культурной изоляцией Советского Союза. Но поскольку преграды в тематико-идеологической области в период оттепели (с 1953-1954 гг.) по-прежнему оставались очень трудно преодолимыми, а внутреннее обновление функций искусства было возможно только

11

посредством публичного переосмысления и изменения его эстетических и тематико-идеологических основ, то для обновления и развития искусства требовались дополнительные предпосылки. Они появились лишь в середине пятидесятых годов и стали первым эффектом общей культурной политики в период оттепели после смерти Сталина, но в то же время они были связаны и с такими явлениями, как сохранение традиций в области образования ("наследие старых мастеров"), а также рождение нового поколения художников. Особую роль в дальнейшем развитии искусства сыграли а) художники, чье взросление совпало с войной и которые пришли в искусство после того, как в 1945 вернулись домой (как Неизвестный или Си-дур), б) художники, которые после войны сначала оказались в лагерях (как Соостер или Свешников) и были освобождены уже в середине пятидесятых годов, а также в) художники, родившиеся уже в сороковые или начале пятидесятых годов и прошедшие первые фазы оттепели подростками или детьми. В результате этого довольно медленно, но неуклонно развивавшегося процесса обновления, начало которого приходится примерно на середину пятидесятых годов, в шестидесятые годы происходит - здесь нам приходится отвлечься от нескольких промежуточных событий - разделение мира искусства (выражая это в несколько упрощенной форме) на *традиционалистов* и *новаторов* (*прогрессивных* художников) или, используя популярную формулировку, которая на самом деле слишком обща и неточна, - на *официальных* и *неофициальных* художников (более верным было бы говорить о *поддерживаемом соответствующими структурами* и *не поддерживаемом или лишь частично поддерживаемом ими искусстве*). Начавшееся тогда развитие привело в конце концов и к четкому разделению на произведения искусства, отвечавшие намеченной Хрущевым в 1957 г. и преследовавшейся до начала восьмидесятых "генеральной линии" партии<sup>1</sup> и Союза художников в области изобразительного искусства, с одной стороны, и так называемым *подпольным искусством*, получившим в семидесятые годы известность на Западе как "нонконформистское искусство", с другой.

12

Процесс обновления искусства через пересмотр его функционального назначения поначалу укладывался в рамки уже упомянутой "генеральной линии", однако со временем обнаруживал все более сильную тенденцию к освобождению от всяческой сторонней опеки. Все же подобное развитие, как правило, не порождало - если отвлечься от нескольких исключений - художественно выраженных протестов против действующей политической системы. Интерес художников был направлен главным образом на то, чтобы восстановить не использовавшийся в полной мере спектр функций искусства. Движущей силой при этом выступала потребность в адекватном, по возможности свободном от постороннего влияния, не запрограммированном заданными нормами выражении субъективного миропонимания художника. Пусковым механизмом послужило желание отбросить обычную для официального искусства, типизированную в духе марксизма тенденцию изображения и заменить героически-оптимистическую лакировку действительности, ориентированную на так называемую *"историческую правду"*<sup>2</sup>, на опирающуюся на индивидуальное восприятие *подлинность* изображения<sup>2</sup>. В результате такого стремления к обновлению представление о так называемой *"объективной истине"* в рамках единого направленной интерпретации общественного развития оказалось настолько размытым, что в конечном итоге от нее остались лишь субъективно созерцаемый, интерпретируемый и оцениваемый фрагмент мира или представленная лишь сегментарно действительность.

Это развитие оказывало влияние на выбор тематики и на способ ее художественного воплощения. Так например, вместо центральных исторических тем художники все больше обращались к локальным жанровым сценам, которые определялись прежде всего индивидуальностью изображаемых лиц и спецификой окружающей их атмосферы. Предпочтение отдавалось жизни простых, безымянных людей, а не типизированных героев (ср., например, произведения Сидура в середине пятидесятых годов). Отказ от формально канонизированных тем предоставлял к тому же возможность открыть и оценить

мир собственного непосредственного восприятия. Свободные от канонических и иных предписаний сочетания тематических

13

элементов, линий и красок открывали путь к произведениям искусства, неприемлемых для "нормального", то есть суженного каноническими представлениями зрительного восприятия (ср., например, во второй половине пятидесятых, абстрактный предметный мир в живописи Краснопевцева, экспрессионизм Белютина, ранние абстрактные работы Рабина или отчасти навеянные Сезанном картины Целкова). "Отчуждающая" модификация формальных оснований художественного изображения вела в том числе и к инновативной стилизации плана содержания. Формальные и содержательные изменения, затронувшие традиционный канон, позволяли, с одной стороны, выразить новое понимание действительности и способствовали, с другой стороны, появлению у зрителя ассоциаций, отправной точкой для которых в основном становились задевающие эмоции моменты произведения (тональность, колорит, контур, композиция и т.д.). Характерными для этого времени были в частности - при этом художники опирались на опыт классики русского кино<sup>11</sup> - не только выбор метонимических фрагментов (ср. ранние работы Целкова, "головы" Сидура или натюрморты Краснопевцева), но и манера подвергать поверхностную структуру (или фактуру) в принципе натуралистического изображения импрессионистической, цветовой или другой трансформации, делавшей ее почти неузнаваемой. Со второй половины пятидесятых художники делают следующий шаг, состоящий - как это видно, например, по развитию скульпторской деятельности Сидура - в замещении натуралистического (или "типического" в интерпретации социалистического реализма) элемента абстрактными формами. Вместо натуралистического изображения индивидуумов (или соцреалистического изображения "героев") появляется сублимированное до общечеловеческого уровня отображение свойств индивидуумов. Это влечет за собой и трансформацию натуралистически обработанных тем в более общие, более связанные с традициями "вечные" темы (ср., в частности, работы Л. Кропивницкого, Сидура, Янкилевского), что сопровождается переходом от "типичности" реализма к "общности".

Этот *внутренний* процесс функционального самообновления искусства дополнялся *внешними* влияниями, которые лишь отчасти бы-14

ли связаны с искусством. К их числу наряду с возвращением экспонатов в подвергшиеся в период ждановщины чистке музеи относилась и выставка мирового искусства, организованная в связи с проведением всемирного фестиваля молодежи в 1957 г. (около 4500 произведений пятидесяти двух художников), а также ряд национальных выставок после 1956 г.<sup>22</sup> В особенности благодаря выставкам советские люди после долгого времени *культурного вакуума* впервые получили возможность достаточно подробно ознакомиться с современным искусством Западной Европы и Америки. К этому добавлялось - по крайней мере, для тех, кто этим специально интересовался - все больше возможностей узнать и о собственном, русском художественном авангарде десятих-двадцатых годов. Таким образом, и начала современного искусства в России, и их продолжение в Западной Европе нашли в тот момент чрезвычайно благодатную почву в советской художественной среде, были восприняты и начали оказывать влияние на развитие искусства. И даже если - как часто бывает в подобных ситуациях - кое-что перенималось при этом поверхностно и без надлежащего осмысления, неизбежно производя при этом впечатление эпигонства, однако то, как воспринималось это искусство, показывает (и это соответствует историческому опыту в более широком масштабе), что и на этот раз в России заимствовались только то, что в тот момент могло быть усвоено общественным сознанием и переработано в соответствии с общими культурно-историческими потребностями и нуждами.

На художников, начинавших преобразования в Советском Союзе, знакомство с "прежним искусством" десятих и двадцатых годов и отчасти - с развитием искусства в Западной Европе - оказало лишь косвенное влияние; оно скорее являлось неким фактором общей атмосферы<sup>23</sup>. Хотя элементы первого авангарда могут быть обнаружены у послевоенных художников - Малевича у Целкова, Лисицкого у Штейнберга, Фалька в ранних работах Биргера<sup>24</sup>, Тышлера или Филонова у Гуревича, тем не менее, в искусстве того времени не наблюдалось таких явлений как неофутуризм или неокубизм, неосупрематизм или навеянный западноевропейским влиянием импрессионизм<sup>25</sup>.

15

Хотя в произведениях пятидесятых годов и можно опознать влияния других течений искусства, в системе этих картин они приобретали новое функциональное назначение<sup>26</sup>. Ведь то, что могло показаться в этих картинах эклектичным, было на самом деле не следованием другим, насильственно прерванным ждановщиной традициям, а представляло собой одно из многих средств воплощения *нового взгляда на мир* в противоположность официальной художественной доктрине, поддерживаемой Герасимовым, Серовым, Мухиной и др.<sup>27</sup> Решающим моментом в заимствовании было то, в какой мере чужие художественные приемы соответствовали собственным интенциям; при этом художников мало

заботило, сохраняются ли за ними те функции, которые были им присущи в исходной художественной системе. Для художников было существенно, чтобы художественные приемы - откуда бы они ни шли - были интересны с эстетической точки зрения и открывали новые перспективы в содержательно-эстетическом плане. Движение началось с первых робких шагов по большей части еще очень молодых художников в 1954-1955 годах<sup>2\*</sup> и продолжалось примерно до 1958-1960 годов<sup>29</sup>, правда, не без сопротивления *традиционалистов*, которые продолжали занимать ключевые посты в различных учреждениях; от них зависело, будут ли созданные произведения показаны публике. Несмотря на постепенно кристаллизующиеся конкурентные отношения между *традиционалистами* и *новаторами*, влияние XX съезда партии (реабилитация, публикация запрещенных ранее произведений) в области культуры привело к возникновению более свободной атмосферы, что благоприятно воздействовало и на изобразительное искусство. Способствовала изменениям и происходившая как раз в конце пятидесятых - начале шестидесятых годов смена поколений в различных областях гуманитарного знания (например, в языкознании и литературоведении)<sup>30</sup>, а также в литературе<sup>31</sup>. В литературе эта смена сопровождалась попыткой порой безжалостного переосмысления прошлого (Евтушенко, Бакланов, Симонов, Солженицын и др.), а в так называемой *джинсовой прозе* нашел выражение протест против мира взрослых, который одновременно был и протестом против закостенелых социальных структур<sup>32</sup>.

16

В литературе о войне в это время так называемая "*историческая правда*" "великих героических полководцев" сменяется так называемой "*окопной правдой*" "незначительного, на первый взгляд, *маленького солдата*". В то же время представители "*джинсовой прозы*" задавались вопросом о правильном пути в будущее и искали ответ в рискованной, не спланированной во всех деталях жизни. В филологию просачивались современная лингвистика, структурализм, и, наконец, семиотика<sup>34</sup>. Молодые в то время авторы, такие как Евтушенко, Аксенов, Вознесенский и др. стали членами редколлегии литературных журналов и получили посты в Союзе писателей<sup>35</sup>; параллельно с этим росло влияние новаторов и в изобразительном искусстве: их книжные и журнальные иллюстрации публикуются все чаще, постепенно они входят в редакции журналов, таких как "Декоративное искусство", "Знание-сила", "Неделя", "Спутник" и др.<sup>36</sup>

Объединяться в группы эти молодые художники стали лишь в шестидесятые годы<sup>37</sup>. За белютинской группой<sup>38\*</sup> (1954-1960/1962 гг.) и так называемой лианозовской школой (1958-1968 гг.)<sup>39</sup> во второй половине пятидесятых - начале шестидесятых годов последовали "Группа семи"<sup>40</sup> и группа "Движение"<sup>41</sup>; наряду с ними существовало достаточно много самостоятельно действовавших художников, таких как Сидур<sup>42</sup>. Значимость этих художников, которые во второй половине пятидесятых годов набирали силу и были благожелательно приняты многими писателями, художниками и учеными, в начале шестидесятых возросла настолько, что в декабре 1962 года они были "приглашены" принять участие (в качестве отдельной экспозиции) в выставке в Манеже, посвященной тридцатилетию Московского отделения Союза художников (МОСХ). Правда, как стало ясно потом, их пригласили не столько для того, чтобы поддержать это движение в искусстве, сколько для того, чтобы нанести по нему удар<sup>43</sup>; новаторы (которых некоторые презрительно называли варварами)<sup>44</sup> после 1963 года почти не получали возможности выставлять свои работы в столь значительных местах; выставки, проходившие в шестидесятые годы в некоторых научных институтах и предназначенные для узкого круга приглашенных, были нечастым явлением, а после ввода войск Варшавского договора в Чехословакию (1968-1970/1971 гг.)

17

проводить и их стало все труднее<sup>45</sup>; попытки же организации квартирных выставок, как правило, подавлялись. Влияние этих художников в журналах и художественных организациях было сведено к минимуму.

Многие художники, сделавшие в 1962-1963 гг. первые самостоятельные шаги в искусстве, в течение шестидесятых годов попытались в ходе бесед с друзьями и интенсивной работы над собой найти свои собственные, индивидуальные художественные выразительные средства. Процесс модификации выработанного в тридцатые-сороковые годы и все еще господствовавшего в своей основной тенденции художественного канона нашел при этом лишь частичное продолжение. Если в пятидесятые годы оппозиция по отношению к официальному канону выражалась - если отвлечься от нескольких художников, полностью отказавшихся от него - в его сознательной модификации, то в шестидесятые годы можно наблюдать следующий, становящийся все более характерным феномен: с выработкой индивидуального художественного канона официальные изобразительные нормы становятся все более irrelevantными и не используются даже как неосознанный ориентир. При формировании индивидуальных стилей значимым оказывался не столько канон, против которого изначально выступали художники, сколько становившееся все более сильным влияние собственного "старого" современного искусства, фольклора, иконописи, европейского искусства и искусства архаического (ср.

работы Брусиловского, Гробмана, Кабакова, Плавинского, Соостера и многих других). Но тот факт, что влияние художественных традиций, относящихся к иному времени, определяющихся иными мотивами и иной стилистикой, приходится не на начало преобразований, но обозначается лишь во второй их фазе, то есть к концу пятидесятых - началу шестидесятых годов, и совпадает по времени со специфическими поисками художниками своей собственной манеры, - этот факт был обусловлен и иными причинами. Поскольку художники игнорировали ставший неинтересным с содержательной и эстетической точки зрения официальный стиль, не обращая к нему даже для того, чтобы его "отвергнуть", а строить свое искусство, так сказать, на пустом

18 месте, *ab ovo*, они тоже не могли, им оставались только две возможности: либо найти новые "неприемлемые" изобразительные нормы в качестве "негативной" точки отсчета, либо заимствовать откуда-либо "приемлемые" нормы как конструктивный, позитивный момент. Но так как из-за многолетней культурной изоляции Советского Союза в сознании его граждан, кроме социалистического реализма, не закрепилось иных норм, против которых можно было бы выступать, то художникам не оставалось ничего иного, как в большей или меньшей степени следовать нормам, бывшим до того "чужими". Таким образом, "советский" вариант развития индивидуальных стилей был отчасти обусловлен общими причинами, касающимися изобразительных средств. Кроме того, определенную роль сыграло и то обстоятельство, что наряду с художниками старшего поколения, к тому времени уже достаточно опытными, такими как Неизвестный или Сидур, появились художники нового поколения, которые уже не проходили профессиональной подготовки в традициях героического социалистического реализма или же вообще начинали как самоучки.

Таким образом, несмотря на отсутствие выхода на общественность, наполненные напряженной работой шестидесятые годы были решающими для развития этого искусства. Подобно другим альтернативным движениям в разных областях культуры, оно развивалось в подполье.

Примерно за десять-пятнадцать лет изобразительное искусство, стремившееся преодолеть свою функциональную обездоленность, не только освободилось от традиционных изобразительных норм, но и постепенно перешло от простого наблюдения и регистрации отдельных элементов действительности к анализу и осмыслению действительности. В центре внимания художников теперь находился человек как индивидуум, проблема его отчуждения и дегуманизации (например, у Калинина, Целкова), его внутреннего и внешнего самоуничтожения и его патологических мутаций (например, у Янкилевского, Сидура), а также человек, стремящийся найти контакт с другими людьми, любящий и любимый, продолжающий свой род и т.д. При этом стремление изобразить не только свое непосред-

19 венное окружение, но и проблемы всего мира, осмысленные или непостижимые, сопровождается отказом от всяческих табу в области тематики. Художники откликнулись на все явления действительности и интерпретировали изображаемое всеми возможными художественными средствами, не обращая внимания на то, имели ли такие произведения шанс быть выставленными в тогдашней культурной ситуации. Преломленный художественной индивидуальностью мир уже не представлял собой - как это было еще в пятидесятые годы - непосредственное, ограниченное окружение художника, а подвергался художественной сублимации нового типа; теперь художники занимались универсальными проблемами, касающимися экзистенциальных основ человека как такового.

Такой подход, принимающий у некоторых художников все более принципиальный характер, оказал влияние и на формальную сторону их творчества и породил широкую стилевую палитру. Среди новых стилевых направлений можно отметить абстрактный, но все же в некоторых отношениях сильно обусловленный влиянием русских традиций экспрессионизм (ср. Белютин, Мастеркова, Рабин, Зверев), нео-символизм (ср. Гробман, Харитонов, Кропивницкая), отчасти прозападный, однако достаточно оригинальный сюрреализм (ср. Брусиловский, Соболев, Соостер), коллажную (ср. Рухин, Плавинский) и приближающуюся к монохромности живопись (ср. Вейсберг). С середины шестидесятых и особенно с начала семидесятых годов к указанным направлениям прибавляются поп- и оп-арт, концептуальное искусство (например, Кабаков), гроб-арт (Сидур)<sup>46</sup>, коллективные акции<sup>47</sup>, специфический "советский" фотореализм и так называемый "соц-арт" (Булатов, Кабаков, Комар и Меламид)<sup>48</sup>.

Хотя соц-арт в некотором смысле представляет собой разновидность поп-арта, смысл его заключался не в подражании уже существовавшему художественному направлению, а в совершенно специфическом способе обращения с советской действительностью и в особенности с советской художественной доктриной. Апогей этой доктрины пришелся на время ждановщины, а в более позднее время она деградировала, переместившись в массовое искусство плаката, имеющее преимущественно социально-педагогическую и политичес-

20 кую направленность. В этом смысле соц-арт является вариантом начавшейся в пятидесятые годы деформации официальной доктрины, однако он прямо и скрыто нацелен на аспекты советской массовой культуры, все еще господствующие в количественном отношении, однако практически

утратившие свое эстетическое и идеологическое значение. Соц-арт подразумевает будто бы фотореалистическое воспроизведение элементов официального искусства, плаката, политической жизни или якобы "идиллического" советского быта, которые он использует как цитату, чтобы вернуть в сознание первоначально заложенный в них смысл и продемонстрировать их истинную природу, заключающуюся в смысловой опустошенности, оторванности от жизни и пр. на фоне "типичных ситуаций" советской жизни. Таким образом обнажалась структура некоторых советских идеологем. За подрывом доктрины официального искусства в пятидесятые и ее игнорированием в шестидесятые годы последовало разоблачение идеологем этой доктрины и советской повседневности. Эти новые картины перекликались с книгами известного философа и писателя А. Зиновьева, написанными еще в Советском Союзе, но публиковавшимися в то время исключительно на западе ("Зияющие высоты" и "Светлое будущее"), и являлись выражением нарастающего всеобщего скепсиса и критики основ советской социальной действительности.

Поскольку художники, представлявшие эти направления, не имели выхода на широкую общественность, общаясь лишь с друзьями и случайными посетителями, но не получая ни положительной, ни отрицательной реакции со стороны открытой художественной критики, в результате образовалось пестрое соположение тем и стилей, приводившее в "замешательство"<sup>49</sup> сторонних наблюдателей, особенно если они не были знакомы изнутри с "художественной жизнью" (то есть специфическими общественными параметрами этой культурной среды с ее различными контекстуальными связями).

Впечатление многообразия складывалось на основе сосуществования нового типа реализма, фантастической и гротескной живописи, порой пронизанной архетипическими символами, мифологическими, символическими, философскими, славянофильскими, и космо-

21

ническими элементами. Стилистическое многообразие было обусловлено попытками предложить анализ и толкование действительности (мира), в основе которых долгое время находились не подвергавшееся сомнению, закостенелое соотношение субъекта и объекта. Для того, чтобы выразить чужой опыт, требовалось заново осмыслить и динамизировать это соотношение. Кроме того, искусство нуждалось в новом репертуаре форм и мотивов и соответствующей специфической композиции. Отсюда становится понятным и сочетание и взятых из окружающей действительности метонимических, метафор и символов, гиперболических искажений, натурализма, архаических мотивов и реликтов современной цивилизации и техники. С композиционной точки зрения обращает на себя внимание смещение и порой многократное наложение друг на друга временных и пространственных перспектив. Поэтому смысловая интерпретация, которая вследствие сложной в художественном отношении структуры произведения оказывается существенно "затрудненной" и, как правило, принципиально неоднозначной, требует опытного зрителя, приобретающего новые знания в своего рода диалоге с произведением искусства. Таким образом, реактивизация зрителя как третьего, наряду с произведением искусства и художником, звена в коммуникационной цепи также является существенным признаком современного российского искусства после Второй мировой войны<sup>50</sup>.

Подводя итоги, можно сказать, что реактивизация специфических элементов произведения искусства, а также зрителя, достигла апогея около 1970 г. В качестве основной интенции в ее основе лежит попытка дать ответ на экзистенциальные (в социальном и индивидуальном плане) феномены становящегося все более дифференцированным плюралистического индустриального общества, порождающего множество проблем в отношениях между людьми, особенно в социальной и этической области.

Поскольку попытки затушевать эти проблемы всегда приводят лишь к их обострению, новое искусство стремилось создать предпосылки для того, чтобы эти проблемы могли быть вынесены на обсуждение.

В связи с этим художники, которые первоначально стремились лишь наблюдать и делать открытия, с течением времени превратились в серьезных,

22

полноправных партнеров в коммуникативном процессе, и общественность уже не могла игнорировать факт их существования. Поскольку этому искусству, иначе (чем официальное искусство) понимавшему свое функциональное назначение, не была предоставлена подобающая ему и его притязаниям возможность выхода на публику, уже в первой половине семидесятых годов стала неизбежной конфронтация между неофициальными художниками и государством (вернее: руководством Союза художников) как ревнителем идеологической чистоты и распределителем привилегий. Эта конфронтация породила в семидесятые годы несколько событий, решающим образом повлиявших на дальнейшее развитие искусства:

1. Часть художников стремилась к открытому конфликту и пыталась через этот конфликт силой получить закрытый для них до того времени доступ к общественности (вспомним "бульдозерную" выставку в сентябре 1974 г.)<sup>51</sup>.
2. Другие художники, не получившие доступа к публике, эмигрировали<sup>52</sup>.

3. Некоторые художники получили от властей ограниченную возможность выхода на общественность через выставки.

4. Прочие оставались в прежней ситуации.

Итак, ситуация в области изобразительного искусства в семидесятые годы подверглась существенным переменам по сравнению с эпохой шестидесятых. Из двух параллельно развивавшихся в течение шестидесятых годов направлений, отчасти под влиянием изменившейся (под их давлением) общественной ситуации в Советском Союзе, отчасти благодаря большим выставкам в Венеции, Лондоне, Бохуме и публикациям в Западной Европе и США (ср. множество каталогов сравнительно небольших выставок и, в особенности, публикации парижского журнала "А-Я"), за следующие двадцать-тридцать лет возникли по крайней мере два функционально различающихся и все больше конкурирующих друг с другом подхода к искусству. Но независимо ряд симптомов указывает на то, что, если отвлечься от плакативных, страдающих гигантоманией монументальных скульптур и живописных изображений (Гагарин, Брежнев и т.д.), существовавший ранее официальный канон (как это уже рань-

23

ше произошло в прибалтийских и закавказских республиках) подвергается все большим изменениям, тенденции которых сходны с тенденциями неофициального искусства - так что оба направления начинают влиять друг на друга и на художественном уровне.

То, насколько велик был реальный шаг в развитии изобразительного искусства от первых, еще робких трансформаций официальной художественной нормы до ситуации семидесятых годов, наиболее наглядно можно представить на выраженных в самих произведениях искусства предпочтениях в отношении двух указанных выше видов функциональности. Хотя в принципе "социальная функция" (функция 1) и "эстетическая функция" (функция 2) в искусстве взаимозависимы, однако развитие изобразительного искусства от пятидесятых к семидесятым годам демонстрирует явный сдвиг доминанты в соотношении этих двух функций. Сдвиг этот имел двоякий характер:

а) Стоявшее ранее в центре произведения предметное (содержательное) высказывание, существенным образом (хотя и не исключительно) связанное с функцией 1, отступает на второй план, в то время как эстетическая функция (функция 2) приобретает все большее значение. Иногда эта тенденция даже открыто маркируется в качестве приема и тем самым становится осознанной; в других случаях (зачастую легко вербализируемую) предметность замещает поддающаяся лишь художественному, невербальному выражению эмоциональность, которая находит столь же невербальный отклик у зрителя: возможность обсуждения содержания заменяется медитативным актом (ср., например, работы Штейнберга).

б) Если в соотношении двух указанных функций существенного сдвига не происходит, а вместо него наблюдается их новое, отличающееся от привычного, переплетение, то оно оказывается связанным с усложнением как художественной, так и идеологической структуры произведений и, соответственно, их семантического потенциала в целом (ср., например, работы Калинина или "гроб-арт" Сидура). Исходя из этих двух функций в качестве параметров развития изобразительного искусства, можно установить, что фаза модификации норм социалистического реализма пятидесятых годов в шес-

24

тисдесятые годы сменяется постепенным освобождением от традиционных "реалистических" норм изображения действительности, в результате чего появляется свободное пространство для возникновения новых отношений между функцией 1 и функцией 2. Эти отношения окончательно закрепляются в семидесятые годы. Такая тенденция развития, а также постепенное сближение официальных, полуофициальных и неофициальных норм, как и возникновение по-новому функционализированных отношений искусства и зрителя объясняет, почему сегодня наряду с традиционными и резко выраженными авангардистскими нормами существует множество других стиливых разновидностей.

Многообразие форм, тем и проблем и их по-прежнему неурегулированное сосуществование в обществе являются наиболее общими характерными параметрами нонконформистского искусства семидесятых годов.

Впервые опубликовано в сб.: *Bildende Kunst in Osteuropa im XX. Jahrhundert. Berlin, 1991, с. 105-152.*

Печатается по доп. и испр. варианту: *Funktionswandel in der sowjetischen Nachkriegskunst.* В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken über die russische Kultur. Bochum 1995, с. 409-431.*

Перевод Сергея Ромашко

' Chaluppecky J. Overture a Moscou. - Opus international, 1967 № 4, p. 22-25; он же, Moscow diary. - Studio international, 1973, Febr., с. 81-96.

<sup>2</sup> Konecny D. Ze zivota mladych sovetskych vytvarniku. - Vytvarne ume-ni, 1959, № 2, с. 84-88; № 8, с. 367-373; он же, RevoluCni vytvarna fanta-zie. - Domov, 1963, № 6, с. 2-6; он же, Snaha o synteziu v umeni. -

Domov, 1964, № 4; он же, Mladi hledajici. - Svet Sovetu, 1964, № 22; он же, Mla-de vytvarne umeni v SSSR. - Literarni noviny, 1967, № 45 (7. Nov.); он же, Mlade kineticke umeni v SSSR a tradice sovske avangardy. - Acta scaeno-graphica, 1965, № 7, с. 125-132; он же, Mladi moskevsti kinetiste. - Vytvarne umeni, 1965, № 9, с. 420429.

<sup>3</sup> Бараб М. Deset dni v Moskve a Leningrade. - Literarni noviny, 1965, № 24; он же, Mosca all'ora dell risveglio. - D'ars agency, 1967, № 34, с. 20-25; он же, Quelques jeunes peintures. - Opus interantional, 1967, № 4.

25

<sup>4</sup> Padrta J. Zeme neznama. - Kulturni tvorba, 1965, № 45; он же, Neue Kunst in Moskau. - Das Kunstwerk, 1967, № 4, с. 3-18; он же, Neue Kunst in Moskau. - Das Kunstwerk, 1969, № 7/8, с. 3-13.

Pohribny A. De metamorfosom van de groeps dwidjenje. - Museum, journal voor moderne kunst. 1971, № 6, с. 185-196; он же, Art and artists of the "underground". - Problems of communism, 1970, № 2, с. 26-34.

<sup>6</sup> Progressive Stromungen in Moskau 1957-1970 / Hrsg. von P. Spielmann. Bochum, 1974; Spielmann P. Lew Nussberg und die Gruppe "Bewegung": Moskau 1962-1977. Bochum, 1978; он же, 20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion. Bochum, 1979.

<sup>7</sup> La nuova arte sovietica: Una prospettiva non ufficiale / Ed. E. Crespolti, G. Moncada. Venezia, 1977.

<sup>x</sup> Sjeklocha P., Mead J. Unofficial art in the Soviet Union. Berkeley, Los Angeles, 1967.

<sup>4</sup> Unofficial art from the Soviet Union. London, 1977.

" Ср., в особенности деятельность Дж. Боулта в руководимом им Институте современной русской культуры (он является и одним из его основателей) в Блю Лагун (Техас), в настоящее время в Лос Анджелесе.

Dodge N., Hilton A. New art from the Soviet Union: The known and unknown. Washington, 1977; они же, The emigre artists in the West (USA): Encounter and adaptation, указ, соч., с. 91-104; они же, Nonconformists: Contemporary commentary from the Soviet Union. Maryland art gallery, 1980; Russian new wave / Ed. By N.Dodge. New York, 1981; Henry Khudyakov Visionary nowearables / Ed. By N.Dodge, M.Tupitsyn. New York: Contemporary Russian art Center of America, 1982; они же, Lydia Masterkova: Striving upward to the real. New York: Contemporary Russian art Center of America, 1983.

Голомшток И. Парадоксы гренобльской выставки. - Континент, 1974, № 1, с. 191-224; он же, "Осенний салон" в Москве. - Посев, 1974, декабрь, с. 52-56; он же, L'arte non ufficiale in Unione Sovietica. - In: La nuova arte sovietica: Una prospettiva non ufficiale a cura di Crespolti e Moncada. Venezia, 1977, с. 25-31; он же, Unofficial art in the Soviet Union. - In: Unofficial art from the Soviet Union. London, 1977, с. 81-106; он же, The future of the Soviet art. - New art from the Soviet Union. Washington, 1977, с. 50-54.

А-Я. Современное русское искусство. Журнал неофициального искусства. Париж, Нью-Йорк, Москва. № 1-7 (1979-1986); издавался параллельно на русском и английском языках.

Внутреннее документирование неофициального искусства появляется - по крайней мере, в Москве - не ранее семидесятых годов. Если отвлечься от случаев, когда художники и так постоянно вели архивы, возникновение в семидесятые годы настоящего бума в коллекционерской и документационной деятельности художников объ-

26

ясняется, с одной стороны, попыткой самоопределения и, с другой стороны, формированием в течение шестидесятых годов сознания того, что их деятельность представляет собой самостоятельную культурную силу. В качестве неформального "открытого" движения, обладавшего выходом лишь на очень случайную и "закрытую" публику, состоявшую из небольшого числа посвященных и энтузиастов, оно, несмотря на появление достаточно большого числа публикаций за границей, постоянно подвергалось опасности остаться практически незамеченным в собственной стране.

<sup>15</sup> Ср. Gray C. The great experiment: Russian art 1863-1922. London, 1922; Drengenberg H.-J. Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934. Berlin, 1972; он же, Die Politik gegenüber den bildenden Künsten. - In: Kulturpolitik der Sowjetunion. Hrsg. von O. Anweiler, K.-H. Ruffmann. Stuttgart, 1973, с. 250-299; он же, Bildende Kunst. - In: Länderbericht Sowjetunion / Hrsg. von H.G. Butow. Bonn, 1988, с. 537-558; Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Под редакцией и с вводными статьями и примечаниями И. Маца. М.-Л., 1933; Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934 / Hrsg. von H. GaCner, E. Gillen. Koln, 1979; Eimermacher K. Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik, 1917-1932. Stuttgart, 1972.

" О партийной советской печати. Сб. Документов. М., 1954, с. 564 и далее, 568 и далее, 573 и далее, 590 и далее. Eimermacher K. Die Literaturpolitik von 1945 bis 1956. - In: Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft: Eine vergleichende Enzyklopadie. Freiburg etc., 1971, Bd. 4., столбец 105 и далее.

<sup>17</sup> Сталин И.В. Марксизм и вопросы языкознания. Правда, 9 мая 1950 г.; Вирта Н. Поговорим откровенно. - Советское искусство, 29 марта 1952 г.; Преодолеть отставания в драматургии. - Правда, 7 апреля 1952 г.; Сурков А.А. В долгу перед народом. - Литературная газета, 27 мая 1952 г.; Померанцев

В.М. Об искренности в литературе. - Новый мир, 1953 № 12, с. 218-245; ср. также дискуссию на втором съезде Союза писателей: Второй всесоюзный съезд советских писателей: стенографический отчет. М., 1956 и сборники Литературная Москва, 1 и 2, М., 1956, а также указанные в прим. 22 выставки.

\* Хрущев Н.С. Высокое призвание литературы и искусства. М., 1963 (выступления за 1939-1963 гг.).

<sup>19</sup> это понятие приобрело серьезное значение.

<sup>20</sup> Ср. понятие "искренность", использованное Померанцевым (см. прим. 17). Похрибны сообщает о Краснопевцеве, что тот относится скептически к любой идеологии и потому верит лишь в "простоту" изображаемых вещей (Pohribny A. Art and artists of the "Underground". Problems of communism, 1970, II, 31/32).

<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Копебпу D. Ze zivota mladych sovetskych vytvarniku. - Vytvarne umeni, Praha, 1959, № 8, с. 373.

<sup>22</sup> Ср. выставки Пикассо в Москве (1956 г.) и Ленинграде (1957 г.), выставку польских абстракционистов (1958 г.), 12 больших выставок социалистических стран в 1958-59 гг., выставки американского искусства в 1960 и 1963 гг., выставку французского искусства в 1961 г. и др.; с конца пятидесятих годов в Библиотеке им. Ленина снова были доступны такие журналы по искусству, как Art news, Du, Europäische Kunstzeitschrift, American artist, Art forum.

<sup>2</sup> Благодаря многим свидетельствам нам теперь известно, как мало русские художники знали об искусстве XX века из-за существовавшей в то время программы образования и скудных музейных экспозиций. Ср. в связи с этим вопрос к Боксу, русскому художнику, эмигрировавшему в конце пятидесятих в Париж: "Могли ли вы изучать (т.е. в период учебы - К.А.) западную живопись?" - Ответ: "Да. В течение одного года - из общего семигодичного курса - мы изучали историю искусства.

Основная идея была такой: все предшествующие эпохи - Греция, итальянский Ренессанс, фламандская школа - были лишь прелюдией высшей фазы развития, воплощенной в русской живописи девятнадцатого века: Репин, Суриков и т.д. О зарубежном искусстве девятнадцатого века в этом курсе не говорилось ничего, как и о начале двадцатого века. Когда мне было двадцать, я ни разу не слышал имен Сезанна и ван Гога". А на вопрос, что ему было известно о русском авангарде, он ответил: "[...] однажды, в 1957 году, получив специальное разрешение, я видел холсты Малевича, Кандинского и Шагала в запасниках ленинградского музея" (I was an abstractionist in the USSR: A young Russian, who recently emigrated to Paris, describes his early training and the suffocating atmosphere he left behind in Moscow - Art news, 58, 1959, march, с. 28-30). Сходным образом высказывался о своих студенческих годах (1946-1953) Сидур. В то время как "египетское, ассиро-вавилонское искусство, греческая архаика" были ему хорошо знакомы, ему приходится "к стыду своему признаться", что он "в те времена даже не знал, что существуют такие скульпторы, как Мур, Липшиц, Джако-метти, Цадкин. Мне ничего не говорили имена Кандинского и Малевича. Зато я знал Майоля, Бурделя и, конечно, Родена. Из старых русских скульпторов - Щедрина, Шубина и особенно Мартоса с его надгробиями. Напомню, что время моей учебы и становления как художника было для нашей страны эпохой "борьбы с космополитизмом" и "преклонением перед Западом". У меня, до какой-то степени, получилось по пословице "не было бы счастья, да несчастье помогло". Возможно, именно отсутствие информации заставило меня самостоятельно совершить многие формальные открытия в искусстве, которые, таким образом, стали моими кровными, помогло мне сложиться как художнику и стать тем, что я есть. Когда же в начале шестидесятых годов появилась большая возможность знакомства с авангардным русским искусством начала и западноевро-

<sup>28</sup>

пейским искусством первой половины нашего столетия, моя юность в искусстве уже закончилась, и я вступил в полосу зрелости. До меня стали доходить кое-какие книги, альбомы, каталоги. Я их перелистывал, рассматривал. Одно мне нравилось больше, другое меньше. Но ничто не потрясло основ и не изменило главного. [...] Русский модернизм на меня не произвел должного впечатления [...]" (интервью в феврале 1980 г. для журнала "Knjizevna геб", 1980, № 155; сокращенный русский текст опубликован в журнале "А-Я", 1983, №5, с. 51-52).

<sup>24</sup> Батаб М. Deset dni v Moskve a Leningrade. - Literarni noviny, Praha, 1965, №24, с. 8.

<sup>25</sup> Klappheck A. Um einen Zipfel Freiheit. - Frankfurter Rundschau, 28 Februar 1970; Chaluppecky J Moscow diary. - Studio international, february 1973, с. 85.

<sup>26</sup> Голомшток И. Парадоксы гренобльской выставки. - Континент, 1974, № 1, с.191-210.

<sup>27</sup> Konecny D. Ze zivota mladych sovetskych vytvarniku. - Vytvarne umeni, Praha, 1959, № 8; Besancon A. Soviet painting: Tradition and experiment. - Survey, 1983, № 46, с. 90-91; Cateau J. Soviet painting: Old tradition and new painters. - Survey, 1986, № 59, с. 82-83; Eimermacher K. Vadim Sidur: Skulpturund Graphik. Konstanz, 1978, с. 16ff.

<sup>28</sup> Ср. выставки: Выставка в академии художеств (Москва, 1956 г.); Вторая выставка произведений

молодых художников Москвы и Московской области (Москва, 1956 г.); Третья групповая выставка работ молодых художников (Москва, 1956 г.); Выставка произведений молодых художников Советского Союза: VI всемирному фестивалю молодежи и студентов (Москва, 1957 г.); Третья выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области (Москва, 1957 г.); Четвертая выставка произведений молодых художников Москвы (Москва, 1958 г.) и др.

<sup>29</sup> Дискуссии между "молодыми" и "старыми" художниками касались как институциональных, так и содержательно-формальных вопросов, начало их восходит к 1953 году. Так, например, Б. Барков, В. Лемпорт и В. Сидур жалуются в письме в редакцию "Советского искусства" (27 июня 1953 г.) на то, как Министерство культуры проводит распределение заказов, в результате чего их получают почти исключительно известные официальные скульпторы (такие, как Томский, Вучетич, Манизер, Мотовилов и др.). Критика была направлена против того, что эти скульпторы - поскольку они уже не были в состоянии сами справиться с потоком поступающих к ним заказов - превращали "молодых" в своих поденщиков, которые в результате оставались без собственных заказов. В качестве противоядия предлагалось "ликвидировать систему закрытых конкурсов". Ср. еще более резкое по своему тону письмо Б. Баркова, Б. Бодрова, Н. Брацуна, В. Лемпорта, В. Сидура, Р. Силиса "Письмо в редакцию. Против монополии в скульптуре" (Литературная газета, 11 мая 1954

29

г.). Поскольку Министерство культуры, как и руководство Союза художников вплоть до 1955 года не реагировало на критику и предложения, исходившие от этих художников, как и из других источников, "Литературная газета" 7 апреля 1955 года ("Еще раз об организации труда скульпторов") повторила высказанные уже за два года до того претензии и напомнила, что ответ так и не получен. Усиливались нападки критики на изменения в области формы ("увлечение [...] внешней ритмической и фактурной выразительностью", ср. Зименко В. Пути и перепоутья. - Советская культура, 27 июля 1957 г.). Зименко добавляет (имея в виду новые явления в области скульптуры): "Эта ошибочная тенденция проявляется и в "Юной" -работе (Лемпорта? - К.А.) подражательной, ориентирующей, увы, не на лучшие образцы западноевропейского искусства конца XIX - начала XX века. Совершенно очевидно, что эстетический идеал [...] весьма далек от нашей жизни, от действительной красоты (? - К.А.), которую мы (? - К.А.) хотим видеть в искусстве". Ср. сходные высказывания А. Халтурина во введении к каталогу: Выставка скульптуры (Московский союз советских художников). М., 1957, с. 5. Против общих тенденций выхолащивания советского искусства ср. Соколов-Скаля П. Новаторство - подлинное и мнимое: Перед всесоюзной художественной выставкой "Сорок лет ВЛКСМ". - Комсомольская правда, 20 августа 1958 г. О дискуссии по поводу "модернизма" см. далее: Лебедев А. Усилить подготовку к всесоюзной художественной выставке. - Искусство, 1962, № 2 и Каменский А. Пора разобраться. - Московский художник, 1962, № 1; Мозня-гун С.Е. Абстракционизм - разрушение эстетики. М., 1962; Лебедев А.К. Искусство в оковах. М., 1962, а также Mead I., Sjeklocha P. "Varvaristy": Soviet unofficial art. - The Russian review, 1966, vol. 25, № 1, с. 115.

<sup>30</sup> Eimermacher K. Entwicklung, Charakter und Probleme des sowjeti-schen Stnikturalismus in der Literaturwissenschaft. - Sprache im technischen Zeitalter, 1969, H. 30, с. 9-39.

<sup>31</sup> Flaker A. Modelle der Jeans-Prosa. Kronberg, 1975.

<sup>32</sup> Steininger A. Literatur und Politik in der Sowjetunion nach Stalins Tod. Wiesbaden, 1965; Ssachno H. von. Aufstand der Person: Sowjetische Literatur nach Stalins Tod. Berlin, 1965.

<sup>33</sup> Eimermacher K. Kriegsliteratur. - In: Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft: Eine vergleichende Enzyklopadie. Freiburg etc., 1971, т. 3, столбец 1103-1109.

<sup>34</sup> Eimermacher K. Zur Entstehungsgeschichte einer deskriptiven Semiotik in der Sowjetunion. - Zeitschrift fur Semiotik, 1982, т. 4, с. 5-11, в переработанном виде опубликовано в: Semiotica sovietica: Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundaren modellbildenden Zeichensystemen 1962-1973). Aachen, 1986, с. 18-28.

<sup>35</sup> Eimermacher K. Literaturpolitik. - In: Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft: Eine vergleichende Enzyklopadie. Freiburg etc.,

30

1971, т. 4, столбец 110 и далее; Hubner P. Literaturpolitik. - In: Kultur-politik der Sowjetunion / Hrsg. von O. Anweiler, K.H. Rufmann. Stuttgart, 1973, с. 232-245; Slonim M. Die Sowjetliteratur. Stuttgart, 1972, с. 374 и далее; Kasak W. Lexikon der russischen Literatur. Stuttgart, 1976.

<sup>36</sup> С этого времени графика Брусиловского, Соостера и Соболева начинает появляться в указанных журналах.

<sup>37</sup> Переходы художников из группы в группу (или из "круга" в "круг") показывают, что речь шла - если отвлечься от группы "Движение" - скорее о "месте встреч", связанном с определенными личностями, такими как - в шестидесятые годы - Неизвестный или Кабаков, о территориях, на которых сходились художники с самыми разными методами и говорили о самых разных вещах. В шестидесятые-семидесятые годы явным лидером школы был Кабаков; он оказывал сильное влияние на Булатова,

Монастырского, Пивоварова и др. По-видимому, сходную роль играл в шестидесятые годы в Ленинграде Шемякин (группа "Петербург", с 1965-1967 до начала семидесятых гг.: Гробман, Геннадиев, Вл. Иванов, Лягачев, Макаренко, Овчинников, Петров, Васильев; программа этой группы была опубликована в издании: *Unofficial art from the Soviet Union / Ed. By M. Scammell. London, 1977, с. 155-157*). Речь идет в данном случае о слабо организованной творческой деятельности круга художников, сформировавшегося вокруг Белюти-на, который был самым старшим по возрасту. Спорадически в ней принимали участие: Биргер, Яковлев, Янкилевский, Кабаков, Л. Кропивницкий, Неизвестный, Плавинский, Соостер, Свешников, Вейсберг и др.

<sup>39</sup> Вокруг поэта и художника Евг. Кропивницкого в Лианозово образовался кружок, в который входили его дети, художники Лев Кропивницкий и Валентина Кропивницкая, Рабин, отчасти также Мастеркова, Немухин, Вечтомов и др. После смерти Евг. Кропивницкого этот кружок расширился и получил название "Рабинианы" (1968-1977 гг.); в него вошли также Харитонов, Ситников, Штейн-берг, Зверев и др. Подробнее см.: *Lianosowo: Gedichte und Bilder aus Moskau / Hrsg. von G. Hirt, S. Wonders. München, 1992*.

<sup>40</sup> "Группу семи" иногда называют "Группой восьми" и даже "Группой девяти". В нее входили Биргер, Егоршина, Иванов, Мордовии, Неизвестный, братья Никоновы, Вейсберг.

<sup>41</sup> Самая полная на данное время документация о группе "Движение" опубликована Бохумским музеем: *Lev Nussberg und die Gruppe "Bewegung": Moskau, 1962 bis 1977. Bochum 1978*. Эта группа пыталась обратить на себя внимание с помощью активной рекламы (чаще всего собственного производства) во многих странах. Кроме того, известны группы, возникшие под влиянием группы "Движение": "Ди-намика-2" в Ленинграде (1972-1973 гг.: Ненахов, Прокурова и др.) и "Динамика-2" в Свердловске (1973-1978 гг.: Фрейдин, Скворцов и др.). Наряду с названными есть и менее известные группы: "Стер-

31

лигов" (1967-1978 гг.: Гриценко, Смирнов, Соловьев, Зубков), см. Spielmann P. - In: *20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion. Bochum, 1979, с. 8-9, 170-171*; группа "Красная звезда" (1972-1978 гг.: Чернышев и др., см. так же, с. 9), а также в последнее время - "Коллективные действия" (Монастырский и др.), см. А-Я, 1982, № 4, с. 6-11; Ingold F.Ph. *Performance in der Sowjetunion: Hinweis auf die "Gruppe fur kollektive Aktionen"*. - *Kunstnachrichten*, 1980, № 4, с. 62-69; Tupitsyn M. *Some Russian performances*. - *High performance*, 1983, № 2, с. 11-17; и группа "Мухоморы" (Гундлах и др.), там же, 1981, № 3, с. 10-13 и 1983, № 5, с. 5; *Kulturpalast: Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst / Hrsg. von G. Hirt, S. Wonders. Wuppertal, 1984, с. 7 и далее, 65 и далее, 117 и далее*.

Во второй половине пятидесятых годов Сидур еще продолжал сотрудничать со своими однокашниками Лемпортом и Силисом. Однако их разделение в начале шестидесятых было лишь вопросом времени; подробнее см. Eimermacher K. *Vadim Sidur: Skulpturen, Gra-phi-k. Konstanz, 1978* (см. в этом сб.: "Вадим Сидур: Правда искусства - жизнь").

Хотя о происшедшем в Манеже опубликовано немало (см. далее), многие обстоятельства до сих пор остаются непроясненными. Однако нет сомнения в том, что эти события послужили поводом широкой кампании против всевозможных "новаторов", начавшейся, что примечательно, сразу же после посещения Манежа делегацией во главе с Хрущевым. Критике были подвергнуты не только "учителя", такие как Белютин, Фальк, Тышлер и "молодые" - Бруси-ловский, Янкилевский, Кабаков, Неизвестный, Соболев, Соостер, Вейсберг, Жутовский и многие другие, но также и композиторы и архитекторы, способствовавшие появлению новых тенденций также и в музыке (Шостакович и др.) и архитектуре, ср. в особенности: Sjeklocha P., Mead I. *Unofficial art in the Soviet Union. Berkeley, Los Angeles, 1967, с. 85 и далее*; Berger J. *Art and revolution: E. Neizvestny and the role of artist in the USSR. London, 1969*; Правда, 3 декабря 1962 г. Дискуссии о "новаторах" в литературе и искусстве продолжались до середины 1963 года, их результатом стало исключение многих художников из Союза художников. Наиболее важные в связи с этой дискуссией публикации: Серов В.А. В борьбе за социалистический реализм. Сб. статей и речей. М., 1963; Против современного абстракционизма и формализма / Отв. Ред. М.П. Баскин. М., 1964; Стоиков А. Критика абстрактного искусства и его теории. М., 1964; Таги М. *Khrouchtchev donne un coup d'arret au modernisme en peinture et en musique*. - *Le monde*, 4 decembre 1962; Tatu M. *Le debat sur le "modernisme" intellectuel se poursuit a Moscou*. - *Le monde*, 28 decembre 1962; Etienne R. *Pictures from an exhibition*. - *Survey*, July 1963; *Khrushchev on moder art*. - *Encounter*, 1963, № 4; Никита Сергеевич Хрущев на выставке формалистов - *Student*, London, 1964, № 1;

32

*Khrushchev and the arts: The politics of Soviet culture / Ed. By P. Johnson, L. Labeledz. Cambridge (Mass.), 1965*. - Работы подвергшихся в то время критике художников, таких как Андронов, Древин, Фальк, Тышлер, при этом собирали даже чиновники высшего ранга, например, многолетний посол СССР в ФРГ В. Семенов, который даже предоставил их для выставки в Кельне, см. каталог: *Russische Kunst aus der Sammlung Semenov. Koln: Museum Ludwig, 1980*.

<sup>44</sup> См.: Mead L, Sjeklocha P. "The varvaristy". - The Russian review, 1966, т. 25, № 1, с. 128.

<sup>45</sup> К сожалению, точная информация и документы о выставках в научных институтах не собраны ни в одной публикации. Поэтому цифры, называемые в связи с этим, очень сильно отличаются друг от друга. И. Голомшток утверждает, что в 1965-1967 гг. все выставки такого рода вообще были прекращены ("Осенний салон" в Москве. - Посев, декабрь 1974, с. 55-56), и что до этого времени в клубах, институтах и на квартирах состоялось не более десяти выставок. По моим собственным подсчетам (на основе каталогов выставок в Венеции в 1977 г. и в Бохуме в 1979 г.) до 1974 г. только в научных институтах прошло по крайней мере 30 выставок.

<sup>46</sup> Eimermacher K. Vadim Sidur: Skulpturen, Graphik. Konstanz, 1978; Schmidt-Hauer Ch. Sarg-Art aus den Katakomben Moskaus. - Zeit-Magazin, 1979, № 34, с. 22-25; The Cambridge encyclopedia of Russia and the Soviet Union. London, New York, 1982, с. 181-182; ср. также интервью В. Сидура в Wiener slawistischer Almanach, 1979, с. 345-356; и в А-Я, 1983, № 5, с. 46-52; ср. также А-Я 1981, № 3, с. 54.

<sup>47</sup> А-Я, 1982, № 4, с. 6-11; о "Мухоморах" см. там же, 1981, № 3, с. 10-13 и А-Я, 1983, № 5, с. 3-5.

\* О Булатове см.: Avantgarde russe: Moscou 1973. Galerie Dina Verney. Paris, 1973; Wachsen im Keller. - Spiegel, 1975, № 15; Redener Fetzen. - Spiegel, 1977, № 49; 20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion. Bochum, 1979, с. 243-244; А-Я, 1979, № 1, с. 26-34 и 1981, № 3, с. 14-18; о Комаре и Меламиде см.: Goldfarb A. A Russian life: Tiny pictures at an exhibition. - The New Yorker, 9 february 1976; А-Я, 1983, № 5.

<sup>44</sup> Ср.: Muller Ch. Nicht erlaubt, nicht verboten. Museum Bochum: "Progressive Tendenzen in Moskau 1957-1970". - Suddeutsche Zeitung, 30 Januar 1974; Golomstok I. Paradoxe auf der Ausstellung in Grenoble: Über die nicht-offizielle Kunst. - Kontinent (deutsche Ausgabe), 1974, № 1, с. 172-186.

<sup>50</sup> Ср. в связи с этим интересную типологию произведений искусства и зрителей, предложенную Кабаковым: Unofficial art from the Soviet Union / Ed by M. Scammell. London, 1977, с. 146-147 (нем. вариант в изд.: 20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion. Bochum, 1979, с. 36).

<sup>51</sup> Glezer A. The struggle to exhibit. - In: Unofficial art from the Soviet Union. London, 1977, с. 107-122; Глезер А. Искусство под бульдозе-

33

ром. Синяя книга. Лондон, 1976 (англ. изд.: Art under bulldozers. London, 1977; нем. изд.: Kunst gegen Bulldozer. Memoiren eines russischen Sammlers. Frankfurt a. M. etc., 1982).

<sup>52</sup> Сколько художников эмигрировало именно в семидесятые годы, точно установить в настоящее время невозможно. Их число во всяком случае гораздо больше, чем можно было заключить по следующему списку имен. 1971 г.: Гробман, Шемякин; 1974 г.: Бахчанян, Бруи, Фрейдлин; 1975 г.: Эжерсон, Косолапов, Кудряшин, Купер, Ситников, Воробьев, Зеленин, Зилиус; 1976 г.: Холин, Кулаков, Мастеркова, Неизвестный, Нусберг, Рапопорт, Щелковский, Синявин, Стесин; 1977 г.: Битт, Бугрин, Бурдуков, Целков, Галеккий, Комар и Меламид, Леонов; 1978 г.: Кропивницкая, Путилин, Рабин, Рабинович, Штернберг; 1979 г.: Р. и В. Герловины, Космачен, Терехов, Толстый. Не удалось установить дату эмиграции следующих художников: Корнфельд, Лягачев, Шиллер, Винковецкий, Зельдин. Круг неофициальных художников сузился и из-за смерти некоторых из них: Щербакова (1967 г.), Соостера (1970 г.), Евг. Кропивницкого, Рубашкина (1975 г.), Рухина (1976 г.), Н. Эльской (1978 г.). Додж и Хилтон, первыми попытавшиеся дать социологическую картину эмигрировавших в США художников, оценивают общее число уехавших примерно в 200 человек: Dodge N., Hilton A. The emigre artists in the West (USA): Encounter and adaptation ср. также Hilton A. Western perception of Soviet unofficial art: Responses of artists and critics; а также Rueschemeyer M., Golomshtok I., Kennedy J. Soviet emigre artists: Life and work in the USSR and the United States. Armonk (N.Y.), London, 1985.

34

От официальности к неофициальности. Предпосылки и начало неконформистского московского искусства (1945-1963 гг.)

Если окинуть взглядом общий процесс трансформации русской культуры послевоенного времени, мы можем отметить постоянное и проходящее с различной интенсивностью взаимодействие сфер "структуры власти и художественная практика/художественная общественность", "стилистические направления в искусстве" и "творческое развитие отдельных художников". По причине специфического характера каждой из этих сфер и их прямого или косвенного влияния на другие сферы очевидно, что развитие русского послевоенного искусства не может быть описано только как трансформация систем разных норм: необходимо принять во внимание также их взаимодействие с литературой, кино, музыкой и т.д.

Кроме того, на протяжении всего этого периода в России - в отличие от открытых культурных формаций в других странах - общественная сфера подвергалась "официализации", осуществлявшейся обязательной цензурой. Все другие "общественные пространства" были неофициальными, частными, "неразрешенными" государством и партией, и их характер мог существенно искажаться под воздействием разнообразнейших влияний, исходивших от государства.

Если сравнить русское искусство времен Жданова (начальная фаза/фаза 1) с периодом перестройки (фаза 5), то можно установить, что за сорок лет развития ситуация изменилась до полной своей противоположности, хотя ни на одном из этапов - если отвлечься от дискуссий об общественном характере искусства в шестидесятые-семидесятые годы - не происходило сенсационных, напоминающих моду нарушений норм, что в других странах представляет собой совершенно нормальное явление. Причина - специфика истории русского послевоенного искусства - заключается прежде всего в свойственном для России вообще медленном темпе структурных изменений, в особых характеристиках общественной культурной жизни и тесным образом с ней связанной коммуникативной ситуа-

35

ции. Многие процессы протекают в скрытой форме и их сущность не маркирована явными разрывами. Таким образом, границы между фазами обычно являются расплывчатыми. Внутри самих фаз развивается скорее не искусство как таковое, а происходит изменение, по сравнению с фазой 1 (исходная модель), условий и способа его существования, и с годами возрастает разнообразие как индивидуальных стилей, так и отдельных стилистических направлений. Таким образом, параллельно протекают два процесса, один из которых представляет собой заторможенный распад исходной модели, а другой - раздробленный на множество отдельных стилей (по частным нишам), изолированный и неорганизованный процесс дифференциации, который в отношении предпосылок, тенденций и целей своего развития протекает в сходном направлении.

В дальнейшем мы хотим проследить развитие русского послевоенного искусства (со времен Жданова приблизительно до конца эры Хрущева) с точки зрения тех внутрисюжетных и общих социально-культурных условий, от которых оно зависело. Исходя из взятой за основу культурной системы (время Жданова, фаза 1), попытаемся уяснить, как и при каких внутренних и внешних влияниях трансформировалось русское искусство, и как в нем соотносятся преемственность и новаторство.

Фаза 1 (1945-1953 гг.)

Для всех областей культуры центральное значение имеет характер культурной политики, которая теснейшим образом связана с государственной властью и направлена на поддержание стабильности общественных отношений. В конечном счете именно она определяла рамки идеологического и эстетического пространства искусства, степень его свободы и возможности его выхода на общественность.

Исходный пункт для нового толчка в развитии послевоенного искусства (фаза 2, приблизительно с 1953 года) составляли жесткие культурно-политические ограничения периода Жданова и определяв-

36

шийся ими канон искусства, который, в свою очередь, состоял из целого ряда эстетических и тематических установок. Функцией искусства, как и других областей культуры, являлась поддержка власти и государства. Для искусства это означало сильное ограничение потенциала художественных возможностей, препятствовавшее развитию индивидуальных творческих стилей. Поиску новых художественных средств выражения или необычных способов видения мира (если он вообще имел место) отводилась лишь весьма незначительная роль.

Таким образом, искусство взяло на себя вспомогательную функцию в рамках политических, хозяйственных и социальных целей общей системы. Идущая наперекор нормам, основанная на их нарушении инаковость как одна из дальнейших возможностей стимулирования альтернативных развитию не пользовалась спросом, а во время Сталина жестоко подавлялась как в общественной, так и в необщественной сфере. Художники, которые создавали "зашкафное", подпольное искусство, были в то время редкостью. Несмотря на свое массовое распространение, искусство играло в общей системе не очень активную роль: оно было своего рода "сопутствующим явлением", носившим иллюстративный, декоративный характер. Поскольку инновации были нежелательны, искусство представляло собой в некотором роде избыточное явление, т.е. оно воспроизводило и повторяло "послания", которые можно было найти на всех уровнях художественных и других средств информации (пресса, радио, телевидение).

Почти исключительная зависимость искусства от внешних факторов означала не только стеснение художественной креативности, но и то, что художники постоянно были вынуждены перенимать новые общественно-политические роли, которые им отводила общая система. Художник был не пророком, а скорее иллюстратором, который легко мог быть заменен на другого. Он "использовался" для выполнения определенной задачи, как "винтик" (ср. рассказ Яшина "Рычаги") внутри большого механизма. Предоставление привилегий было наградой за его услуги. Художник и заказчик образовывали альянс неравных партнеров ко взаимной выгоде. Вместо того, чтобы

37

влиять при помощи имевшихся в их распоряжении средств на характер или функцию искусства и общественно-политические отношения, художники сами покорно участвовали в хитросплетениях

власти и культуры. Опыт показывает, что в этой опасной игре художники далеко не всегда выигрывали, в решающий момент они оказывались слабейшими.

Монофункциональность искусства проявлялась во всех формах общественной жизни. Выставки и все мыслимые публикации должны были соответствовать центральной целеустановке государства, музеи и библиотеки проверялись на соответствие единым идеологическим критериям и организовывались соответствующим образом. Художники, которые противились этой односторонней доступности искусства, изолировались (а в крайних случаях и выслались); они брали на себя в основном технические функции, работали как книжные иллюстраторы или театральные художники. Они также подвергались цензуре и должны были искать для себя незаметную нишу на периферии общественной жизни. При таких условиях общественное искусство в значительной мере оставалось гомогенным. Регулирующим органом управления являлся центр власти. Через вертикальные трансмиссии "сверху вниз" он сообщал эстетические и идеологические нормы для их претворения в художественной практике. Индивидуальные стили допускались только при условии, что они не противоречат основным культурно-политическим и художественным интенциям; внутри заданной модели культуры они были сглажены и занимали поэтому только периферическое место. Таким образом, разрыванию широкого спектра общих и индивидуальных художественных форм выражения и интерпретаций мира (что вполне возможно при "нормальных условиях") были поставлены относительно узкие границы. Всеобщий ходульно-реалистический единый стиль композиций с подчеркнутым акцентом на содержании, который в конечном счете служил для иллюстрации общественно-политических утопий (самых по себе уже довольно избитых после Второй мировой войны) и реализовывался через изображение типичных ситуаций, достойных подражания, мешал любому художественно-аналитическому прони-

38

кновению в действительность. Вместо альтернативного взгляда на старые и новые проблемы человека и общества было создано своего рода "задающее образец" искусство (сравнимое со средневековой экземплярной литературой), которое не могло быть существенно модифицировано, а лишь варьировалось в пределах достаточно строго заданных содержательных и эстетических норм.

Фаза 2 (с 1953 г. по 1956 г.)

С точки зрения дальнейшего развития, 1953-1956 годы могут быть расценены как умеренный переходный период.

На фоне сталинского канона искусства, предпринятые сразу же после его смерти попытки избежать отдельных элементов этого канона, в который входил также подчеркнутый культ вождя, выражают потребность, которая была обусловлена начавшейся борьбой за власть в руководстве партии. Действительно, кто же хотел изображать того, в чьей карьере не было уверенности? Тематика социалистического строительства начинает конкурировать с изображениями природы, причем происходит перемена позиций: изображенные стройки и колхозы постепенно вытесняются из центра картины, однако не исчезают с ее периферии. В жанровых сценах ветераны войны уже не находятся в центре, и внимание зрителя привлекают другие, менее героические ситуации. Такой же как и прежде "оптимистический" светлый колорит так разлагается по фактуре, что контуры фигур и предметов оказываются "по-импрессионистски" размытыми. Однако подобные формальные модификации были мотивированы не цветокомпозицией, а скорее "реалистически" изображенными на картине "событиями" сюжета.

Вошедшие в общественную практику модификации (если оставить в стороне культ вождя) затрагивали как художественную практику, так и пространство искусства. На фоне старого сталинского канона эти сдвиги в нормативной системе художественной практики были живо и со вниманием восприняты и расценены как поддерживающие "оттепель" явления. Тот факт, что дело не дошло до ради-

39

кального отказа от старого и теперь осторожно избегаемого художественного канона, был очевидным образом связан с вопросом об историческом опыте различных поколений. Задающие тон в Союзе художников функционеры и лауреаты Сталинской премии были менее всего способны ввести в канон какие-либо изменения. По-другому обстояло дело с молодыми, сформировавшимися в середине пятидесятых годов художниками, которые действовали смело и свежо (Э. Неизвестный, В. Сидур и т.д.) и которые подвергались нападкам консервативной критики за раздвижение границ канона. Сегодня подобные "нарушения" кажутся такими же робкими, как и почти вся литература "оттепели", хотя именно вокруг нее и вокруг некоторых литературно-критических статей того времени было поднято немало шума'.

Помимо художников, сформировавшихся еще в сталинское время, были и более молодые, чьи "модификации" ненамного отличались от того, что они уже давно создавали в своих мастерских, а теперь лишь вводили в общественное пространство. Эти художники-одиночки с самого начала игнорировали всяческие нормы и, благодаря своему природному дарованию и непредвзятости (А.

Звергов, О. Целков, и т.д., см. ниже), существовали вне какого бы то ни было общественного канона. Их художественная карьера, как правило, миновала формирующие в традиционном духе художественные учебные заведения, они "со стороны" вступали на поприще искусства, где, как и прежде, господствовали отмеченные государством художники и функционеры Союза художников. К этим художникам после 1955-1956 гг. присоединились еще и те, кто вернулся в метрополию прямо из лагеря (Б. Свешников, Ю. Соостер). Таким образом, образовался ряд частных дружеских кружков, находившихся за пределами формальной структуры Союза художников. Наблюдавшееся, по крайней мере, в полуофициальной сфере, изменение самосознания всех этих различных художников соответствовало изменению общей культурной атмосферы литературных дискуссий, исчезновению из архитектуры сталинского фанфарного монументализма и возвращению в Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина изгнанных оттуда в сталинское время французских импрессионис-

40

тов. Особую роль в процессе освобождения сознания и культуры сыграли "выпущенные" из спецхранов книги и журналы, а также заграничные публикации, которые вновь появились в общественных библиотеках. Новые явления в приватной, полуприватной и общественной жизни позволили бывшей официальной сфере стать более дифференцированной и яркой. Кроме того, многие формы культурной "нормализации" позволяют заметить, что по причине амбивалентности, возникшей после смерти Сталина во властных структурах государства и партии (с последствиями и для творческих Союзов), вертикальные культурно-политические механизмы управления существенно ослабли, так что отклонения в области идеологии, где, в отличие от других областей, не допускалось "мирное сосуществование" различных тенденций, время от времени должны были корректироваться "сверху".

*Sub specie historiae*, изменения в тематике и эстетике художественного канона были скорее косвенными, а потому незаметными. О революционном вторжении в настоящие табуизированные зоны речи пока быть не могло. Вместо действительных нарушений преемственности происходило ускользание в идеологически нейтральные области изображения. Лживое приукрашивание изображаемого сменялось возрастающей объективностью. От реализма уже не всякий раз требовалось, чтобы он был "социалистическим". Тем самым обозначились первые признаки ослабления его ограничительного характера в полуофициальном пространстве.

Ни множество мелких художественных модификаций, проделанных на фоне "нормализации", ни общая разрядка общественной атмосферы, которая, в частности, выражалась в абсолютно непривычной до того времени внутри- и внешнеполитической деятельности нового (или еще "смешанного") руководства, все же не могли привести к существенному изменению культурной ситуации. Для такого изменения был необходим однозначный отказ от сталинского наследия, которое, однако, молчаливо терпели и дальше. Исходя из предпосылки о том, что в идеологических вопросах не может быть "мирного сосуществования", от художников требовали твердого соблюдения основной социально-дидактической тенденции искусства, в

41

то время как нейтральное по отношению к марксизму (свободное от идеологии, ср. понятие "безыдейность"), "формально" ориентированное абстрактное или близкое к нему искусство бескомпромиссно отвергалось. Постоянство и стабильность существовавшей системы культуры оказывались сильнее, чем новшества и открытость в творческом, управленческом и контрольном аппаратах Союза художников или в средствах массовой информации. Никто из поднявшихся наверх с помощью старых структур не хотел терять полученных привилегий. По этой причине те, кто действительно принимал решения и направлял развитие культурного сознания, оставались верными господствовавшим структурам власти.

При таких условиях ситуация в области искусства не могла измениться, однако за кулисами и в некоторых уголках официальной сферы, в новых "нишах", появлялись ростки нового - предпосылки для изменений.

Ничего не подозревавшие инициаторы подобных новаторств в то время не осознавали, что им следовало готовиться к глобальному изменению ситуации в области искусства. Им было достаточно использовать предоставленную им (пусть все еще ограниченную) свободу для проявления своей творческой активности: уже в этом они видели свой исторический шанс и свою задачу. Более свободное от доносов по сравнению со сталинским временем культурное пространство (Хрущев в это время как раз реорганизовывал службу безопасности, так что она была частично занята своими проблемами) вызывало чувство эйфории от возможности раскрепощения и причастности к так называемой "оттепели".

Фаза 3 (с 1956-1957 по 1962-1963 гг.)

Третья фаза началась на политическом уровне с возобновившейся критики сталинских преступлений, которая прозвучала вначале за кулисами XX съезда партии, а затем проникла также и в средства

массовой информации (постановление "О преодолении культа личности" от 30 июня 1956 г.). Съезд дал понять, что теперь, наряду с провозглашенными реформами в области права, народного хозяй-

42

ства и образования, будет предпринята целенаправленная попытка раз и навсегда устранить искажения социалистической идеи и, наконец, воплотить ее на практике. Именно в свете этих событий слово "оттепель" (по одноименной книге Эренбурга) могло быть наполнено новым смыслом и воспринято как новое начало, эпоха конструктивных перемен и высвобождения творческого потенциала. Воодушевленная происходящими событиями интеллигенция (за исключением некоторой ее части, которая тяжело пострадала во время Сталина), в основном, более молодое поколение, осознала свою общественную ответственность и стала проявлять активность. После перерыва в несколько десятков лет общественное обновление снова стало восприниматься как общекультурная задача. Эта социально-психологическая ситуация коренным образом отличает третью фазу от второй, когда перемены не толковались как однозначный, сознательный отказ от чтимых ранее традиций сталинского времени и поэтому не вызвали наступательных конструктивных инициатив. Призыв к глубоким реформам почти на всех уровнях, включая все партийные структуры и звенья, снова звучал оптимистически. Всеобщее настроение прорыва повлекло за собой ряд важных внешне- и внутривластных событий, которые, в свою очередь, отразились и на области культуры. На фоне существовавшей прежде герметически закрытой системы культуры это выглядело как попытка поставить под вопрос существенные аспекты культурного канона. Консервативные хранители канона усмотрели в новых тенденциях нападки на основные принципы социалистической системы, что в конечном счете вызвало в 1963 году массивную ответную реакцию.

По этой причине период до 1962-1964 года характеризовался как неоднородный, даже противоречивый. С одной стороны, сенсационные публикации литературной антологии "Литературная Москва" (1956 г.), "Не хлебом единым" В. Дудинцева (октябрь 1957 г.) вызвали бурные литературные и культурно-политические дебаты, которые были омрачены кампанией вокруг присуждения Нобелевской премии Б. Пастернаку (октябрь 1957 г.), созданием Союза писателей РСФСР, а также исключением студентов Н. Воробьева и И. Вулоха из ВГИКа. С другой стороны, множество происходивших в то время

43

событий свидетельствовало о снижении "бдительности" и об открытости. К таким событиям, среди прочего, относятся: отмена ждановских постановлений об операх 1948 года (постановление от 28 мая 1958 года "Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий", "От всего сердца""), основание многих журналов ("Вопросы литературы", "Творчество", "Декоративное искусство" и другие), реорганизация старых журнальных редакций, популярность молодых авторов так называемого четвертого поколения ("Джинсовая проза", В. Аксенов и т.д.), а также лирики, посвященной актуальным темам (Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Е. Евтушенко и др.), появление новой, пацифистски направленной литературы о войне (конкурировавшей и перемежавшейся с героической военной литературой, ср. Г. Бакланов и др.), опубликование свободных от цензуры "Тарусских страниц" (Сост. К. Паустовский, Калуга, сентябрь 1961 г.), мемуаров И. Эренбурга "Люди, годы, жизнь" (1961 и последующие годы) и, наконец, "Одного дня Ивана Денисовича" А. Солженицына (ноябрь 1962 г.).

Это разнонаправленное движение инициатив, осуществлявшееся разными группами как "снизу", так и "сверху", глубоко проникло во все области культурной жизни. Несмотря на многие неудачи и ответные удары, было очевидно, что ни одно событие не проходит бесследно, что все они способствуют увеличению свободы и возникновению нового ощущения жизни.

Изменение культурной атмосферы отражалось на развитии изобразительного искусства в той же мере, что и музыки (С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Волконский, С. Губайдуллина, Э. Денисов, Н. Каретников, А. Шнитке; Б. Окуджава, А. Галич, позже В. Высоцкий, Ю. Ким и т.д.), а также других областей гуманитарной науки (например, в литературоведении Ю. Лотман, в лингвистике В. Иванов, А. Зализняк, И. Ревзин, В. Топоров, в философии М. Мамардашвили, А. Пятигорский и т.д.). В отличие от средств массовой информации, которые в силу своей специфики нуждались в более широкой аудитории (чем, например, литература и кино), для художников прежде всего была важна возможность работать без помех. Более молодые из них были рады, что их работы постепенно стали

44

выставляться на Выставках молодых художников или что некоторые из их иллюстраций публиковались в новых многообещающих журналах.

Творческий и эмоциональный подъем художники испытали под воздействием большой выставки Пикассо (октябрь 1956 г. в Москве, 1957 г. в Ленинграде), незабываемым событием стала также непринужденная и открытая атмосфера Всемирного фестиваля молодежи (август 1957 г.), на котором впервые можно было увидеть более четырех тысяч работ сотен иностранных художников, представляв-

ших разные культурные и стилистические традиции. Власти призвали также и русских художников принять участие в выставке, представив "современные" работы на "мировом уровне". Это стимулировало художественные эксперименты и целенаправленно развивавшиеся инновации (например, О. Рабин), которые неизбежно выходили за рамки по-прежнему канонизированного социалистического реализма; Э. Неизвестный, "отщепенец" О. Рабин, а также прежде всего работавший спонтанно и экспрессивно "мазила" А. Зверев (который с точки зрения "мастерства", почитавшегося Союзом художников только "сжал кляксы") даже получили высокие награды международного жюри. Ю. Злотников так оценивает значение выставки Пикассо и последовавших за ней выставок: "Это было [...] время первых выставок западного искусства (начиная с выставки Пикассо), которые привели к пересмотру тех стабильных ценностей, какими мы жили. Для меня Сезанн был олицетворением интеллектуального процесса в живописи. Именно французское искусство - с Делакруа - занималось созданием этого процесса, в котором постепенно усиливалось рефлексивное начало: сам художник становился объектом самонаблюдения. Пикассо с его игровым моментом, Пол-лок, Мондриан, Никольсон, Пасмор - весь этот материал пережевывался, анализировался, и это было трудное переваривание; это было подчас драматическим отказом от прошлых представлений."<sup>2</sup> За Всемирным фестивалем молодежи до 1962-1963 гг. ежегодно проводилась по крайней мере одна большая иностранная художественная выставка<sup>3</sup>, что открывало молодым художникам глаза на возмож-

45

ности художественного творчества в прошлом и настоящем и стимулировало их любознательность. Нельзя недооценивать еще одно обстоятельство, которое также представляло собой очевидную предпосылку оживления дискуссии по общим формально-эстетическим вопросам. Такие корифеи, как Р. Фальк (умер в 1958 г.) и В. Фаворский (умер в 1964 г.), собрали вокруг себя молодых художников, чтобы на примере развития западноевропейского искусства дать им систематическое и историческое представление о теории пространства, перспективы, света и цвета. Лекции В. Фаворского были напечатаны после его смерти в журнале "Декоративное искусство", в журнале, который занимался формальными вопросами дизайна и, таким образом, косвенно затрагивал проблемы, которые перед лицом господствовавших десятки лет идеологических художественных воззрений были почти сенсационными.

Заметно изменившаяся информационная структура художественного пространства создавала новые условия развития и перспективы. Однако, сохранявшаяся, как и прежде, всеобщая тесная зависимость от исторически-материалистических концепций и верность прессы задачам утверждения государства представляли собой явное ограничение художественных возможностей. В это время уже чувствовалось, что искусство, концепции которого целиком и полностью основаны на соблюдении определенных содержательных и эстетических принципов, не может удовлетворять разнообразных потребностей общества в период перемен. Таким образом, общественная функция искусства спонтанно, аналитически и сполна реагировать в процессе культурного взаимодействия на проблемы человека и времени существенно зависела от изменения характера искусства и допуска более широкого спектра различных стилистических средств.

Осознание общих механизмов этого взаимодействия между искусством (и вообще культурой) и развивающимся обществом немало способствовало компенсации и преодолению ставших бездейственными способов изображения, а также пробуждению застоявшейся творческой активности, которая служила предпосылкой глубоких процессов общественного обновления. Такая установка имела след-

46

ствием и то, что искусство стало определяться не идеологическими, а индивидуально обоснованными концепциями мира и существования, от чего в конечном счете зависела его жизненная сила и действенность. Художникам было важно с помощью специфических изобразительных средств передать свои субъективные, непосредственно и сложно пережитые эмоции и взгляды как "чужой опыт" и таким образом сделать их достоянием целостного общественного процесса. "Монологическое" отражение сформулированной историческим материализмом концепции "исторической закономерности" должно было расширяться в ходе диалога между художником и миром, зрителем и произведением искусства. Следовательно, руководимое извне, политически зависимое искусство нужно было отбросить в пользу искусства суверенного, дающего возможность творческого саморазвития.

Противоречивую культурно-политическую атмосферу между 1956-1957 и 1962-1963 годами отличает факт отсутствия свойственных переходным историческим периодам механизмов глубоких общекультурных изменений, которые, как правило, особенно быстро и явственно проявляются в литературе, театре, кино, музыке и в изобразительном искусстве. Этот феномен можно объяснить только тем, что в то время - несмотря на некоторую общественную динамику - изменения сталинистской модели культуры, характерной для первой и второй фаз, были количественно незначительными, а провокативная постановка под вопрос, например, функционального характера искусства в пользу его проблематизации исключалась (ср. дискуссию о реализме в основанном в 1957 году журнале "Вопросы

литературы" или обсуждение формальных проблем искусства в области дизайна в "Декоративном искусстве"). Таким образом, незаметный характер сдвигов в сфере художественных норм был связан с тем, что актуальный в то время канон социалистического реализма не был открыто отвергнут. Нельзя было и думать о попытках раздвинуть границы искусства, как это делал русский авангард десяти-двадцатых годов или различные направления западноевропейского и американского искусства.

47

Как показала литературная критика уже на втором этапе развития искусства (критика лакировки действительности, положительного героя, бесконфликтности), возможны были только непрямые, касавшиеся лишь частных, атаки на господствующее искусство и литературу: корректировка сталинского литературного канона с целью вернуть якобы присущий ему (еще в тридцатые годы) открытый характер хотя и допускалась, однако не должна была вести к радикальным изменениям. Так, литература, нарочито ставящая более острые проблемы, чем так называемые "бесконфликтные произведения", хотя и приветствовалась, однако это не означало, что подобные публикации могли избежать цензуры (ср. дискуссии о "Литературной Москве", 2, 1956 г. и "Гарусских страницах", 1961 г.). Можно высказать предположение, что даже если бы исторический опыт авангардистских движений был более известен и осмыслен, он все же не имел бы шансов быть претворенным в действительность и с последовательной жестокостью преследовался бы органами, контролировавшими средства информации. Авторы революционно-новаторских художественных концепций должны были вначале обосновать их функцию в общем контексте общественной жизни, и лишь затем непосредственно воплощать их на практике. Такой шаг означал бы, однако, далеко идущую критику культуры и общества.

Тем не менее, как показывает пример статьи А. Терца "Что такое социалистический реализм" (1956 г.), это обстоятельство не исключало существования уже в то время подобной критики, которая лишь позднее (причем не на русском языке) была опубликована за границей и, таким образом, в России не сыграла никакой роли (если не считать процесса против Терца/Синявского 1966 г.). Полуофициальные критические замечания, включенные в более широкий контекст или оброненные в учебных аудиториях, были вполне возможны, хотя и не очень распространены, как показывает пример Э. Белютина, который на открытии своей художественной мастерской (Студия повышения квалификации при Горкоме художников книги, графики и плаката) осенью 1958 года сказал, что "требования научной достоверности часто ставят выше требований художественности".

48

Реализм и, в частности, соцреализм стали понимать и расшифровывать лишь в рамках критического реализма XIX века, меряя его мерками русских передвижников. Выразительность искусства подменилась узко понятой изобразительностью, копировкой натуры. [...] В результате борьбы художественных течений и того, что к руководству художественной жизнью страны пробились менее компетентные люди - дельцы от искусства, не всегда одаренные, широко распространился бескрылый реализм [...] В конце пятидесятых годов за подобные еретические взгляды Белютин был подвергнут критике и уволен из Полиграфического института, где он преподавал, за пропаганду "экспрессионизма" и "абстракционизма", подрывающего основы советского искусства, а также "формалистские взгляды, чуждые социалистическому реализму"<sup>5</sup>.

Были и другие причины, не допустившие фронтальной атаки на господствующую культурную модель. Художники, потенциально способные осуществить подобную провокацию, были слишком неопытны и не привыкли ставить под вопрос общественно-политическую систему. Будучи жертвами действовавшего в течение десятилетий сталинского канона искусства и в условиях полного отрыва от культурных традиций других стран, они не могли решиться на открытое восстание. В конце концов, коренные перемены в функциональном характере искусства сдерживались господствовавшей в то время культурной политикой и образования, а также психическими и ментальными качествами возможных действующих лиц; такого рода протест становится характерным для культурной общественности лишь с середины шестидесятых годов (1965-1974 гг.). Прямое и открытое осуждение и даже отвержение всех традиционных эстетических ценностей проявится только в семидесятых-восьмидесятых годах (1975-1985 гг.).

На примерах А. Терца и Э. Белютина становится ясным, что в условиях сильной, созданной для поддержания власти вертикальной системы управления невозможно было осуществить принципиальные изменения и обновления одной или нескольких областей культуры как фронтальную атаку изнутри; они могли иметь шансы на успех только как постепенное расширение интерпретации предо-

49

ставленной свободы и незаметной модификации частей системы. Поэтому нужно было концентрироваться на маленьких, почти незаметных упущениях в претворении принципов социалистического реализма и осторожном расширении свободного художественного пространства. Только такие скромные цели были в то время уместны. Любители риска и "отщепенцы" не

вписывались в картину того времени и при определенных обстоятельствах могли подвергнуться значительным преследованиям, как было с "хулиганами и тунеядцами" тех лет (см. постановление "Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися от общественно полезного труда и ведущими анти-общественный паразитический образ жизни" от 4 мая 1961 г.).

Вместо авангарда, который предполагает хотя бы минимальное формирование групп или появление на начальном этапе молодых и ярких личностей, наблюдались лишь некоторые изменения в общественной художественной жизни. Это можно хорошо пояснить на вопросе о том, кто где выставлялся.

Не считая иностранных выставок, которые вызвали оживленные дискуссии о сущности искусства, а также о допустимых и недопустимых в искусстве явлениях, много пищи для размышлений давали, в основном, выставки молодых художников. Они создали атмосферу активной и конструктивной "притирки" друг к другу и взаимного обмена информацией, что стимулировало процесс поиска собственной индивидуальности, проявлявшийся по-разному у каждого отдельного художника. Художники, закончившие институты до 1955-1956 гг., до 1958 года могли, независимо от того, состояли ли они членами Союза художников или нет, показать свои работы на четырех больших и вызвавших оживленную дискуссию выставках, организованных МОСХом (Московским отделением Союза художников). Вероятно, наличием разных мнений внутри Союза можно объяснить тот факт, что художникам было предоставлено "слишком много" (как тогда говорилось) свободного пространства для их - с сегодняшней точки зрения, едва заметных - экспериментов и отклонений от канона. Так, например, В. Зименко (в статье "Пути и перепутья"<sup>6</sup>) критиковал "[...] увлечение [...] внешней, ритмической и фактурной выразитель-

5.0

ностью в ущерб содержанию". В отношении новых скульптурных работ он писал: "Эта ошибочная тенденция особенно проявляется в "Юной" [Лемпорт?] - работе подражательной, ориентирующей, увы, не на лучшие образцы западноевропейского искусства конца XIX -начала XX века. Совершенно очевидно, что эстетический идеал, который стремились воплотить в этой вещи молодые скульпторы, весьма далек от нашей жизни, от действительной красоты, которую мы хотим видеть в искусстве"<sup>7</sup>. Все другие художники, которые еще дальше отклонились от "реализма" или "социалистического реализма", должны были искать специальные ниши для показа своих работ. Для этого предоставлялись различные возможности на частных квартирах или в общественных учреждениях, которые сами по себе не были предназначены для таких целей и поэтому не обязательно подвергались контролю цензуры. Так, Ленинская библиотека только в 1956 и летом 1957 года организовала четыре выставки (где среди прочих были представлены В. Лемпорт, В. Сидур, Н. Силис); завод им. Лихачева (были выставлены 475 работ, в том числе и Э. Булатова) и Дом культуры Коксогазового завода (среди прочих В. Немухин) также открыли свои ворота; неоднократно предоставляли свои помещения Университет им. Ломоносова (Э. Неизвестный, Д. Плавинский, А. Харитонов, В. Янкилевский), Педагогический институт им. Ленина (В. Калинин и др.), Московский строительный институт (среди прочих В. Яковлев). Большое значение имели посещения собраний картин у ставших к тому времени известными коллекционеров, таких как Г. Костаки, Е. Нутович, А. Русанов, вечера-выставки у пианиста С. Рихтера (среди прочих Д. Краснопевцев), композитора А. Волконского (А. Зверев, Е. Кропивницкий, Л. Кропивницкий, О. Прокофьев, В. Яковлев и др.), искусствоведа И. Цирлина (М. Кулаков, Л. Мастеркова, Д. Плавинский и др.), режиссера А. Румянова (А. Зверев, М. Кулаков, Д. Плавинский, А. Харитонов). В конце пятидесятых годов центрами выставок и дискуссий служили кафе "Артистическое" (среди прочих Ю. Соболев, Ю. Соостер), "Молодежное" (группа Э. Белютина, Б. Жутовский, Т. Салахов и др.), "Синяя птица", "Аэлита", клуб "Дружба" на шоссе Энтузиастов (Э. Неизвестный и др.),

51

фойе кинотеатров "Иллюзион", "Ударник" - (среди других М. Гроб-ман, Н. Злотников, В. Пятницкий), театры и отели; выставки организовывали у себя в ателье или на квартирах Э. Белютин, А. Гинзбург (В. Вейсберг, Н. Вечтомов, Л. Кропивницкий, Л. Нусберг), Е. Кропивницкий, Ю. Нолев-Соболев, О. Рабин, Д. Семенов (среди прочих И. Ворошилов), В. Сидур/В. Лемпорт/Н. Силис, Ю. и Л. Соостер, И. Хо-лин, Э. Штейнберг, и т.д. Наконец, Ю. Соболеву, который был консультантом по вопросам искусства в научно-популярном издательстве "Знание", удалось собрать вокруг себя многих художников (Б. Лавров, В. Пивоваров, К. Попов, В. Янкилевский и др.); студия по оформлению книги Э. Белютина практически стала образовательным центром.

Такого изобилия событий, возможностей дискутировать и получать информацию не было в предыдущие годы (фазы 1 и 2). Конечно, и сейчас помещений не хватало, однако раньше и такие побогемному организованные выставки были бы невозможны. Встречи художников протекали обычно в открытой форме, без регламента. Так как для таких встреч обычные общественные заведения помещений не предоставляли, они проводились в маленьких культурных центрах, где художники,

ученые, актеры, певцы, писатели и т.д. встречались и представляли свои произведения или обсуждали результаты своей работы. Мастерские художников, салоны, художественные собрания также являлись своего рода коммуникативными формами, дававшими возможность компенсировать продолжавшуюся многие годы и все еще дающую о себе знать культурную изоляцию.

Бросаются в глаза два обстоятельства: во-первых, почти все описанные здесь события не были ни организованы, ни запрещены "сверху"; во-вторых, широкое общественное пространство осталось для них полностью закрытым (за исключением Выставок молодых художников). Образовавшаяся художественная среда была относительно динамична, но не агрессивна. На фоне других общественных мероприятий (в музыке, театре, кино и т.д.) она оставалась довольно незаметной и была почти полностью ограничена Москвой. Она существовала рядом с официальным искусством, не вступая с ним в

52

конкуренцию, хотя речь практически шла о двух функционально противоположных видах искусства. Так как это искусство занимало периферийное положение и не заявляло о себе в советской или заграничной прессе (как стало позднее), оба альтернативных направления не мешали друг другу. Ни государство, ни Союз художников, ни художественная критика не должны были вмешиваться "сверху" в процессы, происходившие "внизу". Между двумя сферами не было открытого взаимодействия, которое мы можем наблюдать с середины шестидесятых годов. Поэтому Ю. Соболев мог констатировать: "Идея неофициальности, отшельничества была нам глубоко чуждой [...] Мы хотели "влисться" в социум и в этом смысле никогда не были внутренне в оппозиции к существовавшему строю и не испытывали вражды к признанным направлениям в искусстве. Нас вообще мало занимали вопросы социальные. И потому мы считали нелепым и неестественным наше существование в качестве неофициальных художников и, напротив, вполне закономерным открытое существование в обществе. Конечно, у нас была своя художественная позиция, но содержание того, что мы делали, не было выражением оппозиции"\*.

Несмотря на внешне спокойное развитие и отсутствие сенсационных событий в искусстве, постепенно, как бы против ожидания, сформировалось два противоположных в своей тенденции направления, которые - не считая занимаемого ими различного общественного пространства - можно грубо разделить по параметру "реализация/нереализация" социалистического реализма. Оба направления с годами подверглись дифференциации, причем от их специфики зависела степень их официальной общественной значимости. Вопрос о том, какое искусство может быть официальным, хотя и возникал уже между 1956 и 1962 годами, однако только с середины шестидесятых годов (1 декабря 1962, см. ниже) стал вопросом политическим. В конечном итоге это привело к открытому расколу русского послевоенного искусства на две довольно явственно отграниченные друг от друга ветви - официальное общественное и неофициальное, "приватное" искусство. Этот раскол соответство-

53

вал общей дихотомии культуры и общественно-политического устройства, выразившейся в делении на конформистов и диссидентов.

Первое направление характеризуется тем, что его представители принципиально придерживались социалистического реализма (прежде всего на официальных мероприятиях, дискуссиях, которые сопровождалась ритуально-декларативными заявлениями) и демонстрировали его основные принципы на выставках, имевших особенную общественную значимость, и в центральных публикациях. В то же время, (эта тенденция обозначилась уже во второй фазе развития искусства), в публикациях периферического характера, к тому же тематически не связанных с выдающимися событиями страны, ее историей и вождями, четкое соблюдение требований канона было не обязательно. Это, все более отчетливое, семиотически чистое деление официального искусства на "центральное" и "периферическое", определяет значительную, признаваемую всеми дифференциацию этого искусства с точки зрения его значимости. Таким образом, допуск "периферической области канона", несмотря на практиковавшееся здесь игнорирование социалистического реализма, не противоречил ему. До тех пор, пока художники молчаливо принимали этот *modus vivendi*, им не грозила опасность потерять членство в Союзе художников и связанные с ним привилегии.

В этой изменившейся ситуации прежняя художественная традиция представляла собой - по крайней мере, внешне - стабильный ориентир, обеспечивавший "преемственность" в соответствии с представлениями консервативного Союза художников и стоявшей за ним Академии художеств. Сосуществование более строгой и более свободной норм, имевших разные области применения, привело к тому, что начиная с 1962 года уже не было художников, которые бы пользовались обеими нормами. Произошла дифференциация. Одни более или менее открыто, а иногда даже цинично, под девизом "цель оправдывает средства" реализовывали в своем творчестве официальную норму, другие, в поисках индивидуального стиля, продолжали начатые уже в середине пятидесятых годов модификации и постепенно склонялись ко все большей абстракции в отношении цвета и композиции.

Они пренебрегали реалистическими деталями, однако такая "стилизация" не вела к полному отказу от предметности. Несмотря на критику, прозвучавшую по поводу отдельных Выставок молодых художников, эта тенденция распространялась все дальше.

Этот идеологически нейтральный способ работы нашел - как было заметно уже на ранних выставках - приверженцев среди молодых художников ("Группа 8": Н. Андронов, Б. Биргер, Е. Егوشина, М. Иванов, П. Никонов, В. Поляков, В. Вейсберг), входивших в Московское отделение Союза художников (МОСХ). За стремление занять "левую", т.е. отличающуюся от главного направления ("генеральной линии") художественную позицию и, таким образом, слегка отойти от канона (хотя бы не выполнять его плакативно), их называли "левый МОСХ"<sup>9</sup>.

Все художники "левого МОСХа" получили строгое академическое образование. Под влиянием раннего русского сезаннизма и французского импрессионизма и постимпрессионизма в целом (прежде всего Ван Гога), они занимались проблемами передачи цвета, света, взаимоотношениями композиции и пространства, как правило (за исключением пишущего по-сюрреалистически М. Никонова), не преступая при этом границ предметности. Тематический спектр их творчества был чрезвычайно богатым и простирался от мотивов социалистического строительства до спокойных жанровых сцен и интимных портретов; впрочем, каждый художник имел собственные предпочтения. Таким образом, художники "Группы 8" не рабски следовали канону, а занимались - без открыто заявленных программ - его художественно обоснованным расширением. Только В. Вейсберг, который с 1959 года преподавал в Союзе архитекторов (Студия повышения квалификации, позднее называемая школа Вейсберга), пытался претворить в своих работах универсальные принципы искусства (гармоничное совершенство формы, цвета и композиции) и обобщить их в теории под названием "Белое на белом" (1960 г.). Таким образом, сфера его интересов была значительно шире, чем у остальных членов "левого МОСХа" и он хотя и не был связующим звеном между этим и другими новаторскими направлениями, тем не

55

менее, входил в "Группу 8" лишь на основании особой структуры общественной жизни.

Другие члены МОСХа не играли в рамках Союза художников никакой роли, а скорее представляли только самих себя. Это были в известном смысле одиночки, которые не хотели ни с кем бороться или оспаривать какую-либо норму. Сюда относились, среди прочих, скульпторы Э. Неизвестный и В. Сидур. Воспитанные еще на сталинском варианте социалистического реализма, они сначала реабилитировали в своем искусстве тематику повседневной жизни с ее "вечными проблемами", затем одними из первых запечатлели в своих скульптурах тему войны под пацифистским углом зрения (боль, страдание, скорбь); обобщая форму, они работали все более абстрактно и экспрессивно. Это несоблюдение канона вело к их неприятию в Союзе художников (в котором они, несмотря на это, продолжали числиться вплоть до семидесятых годов). После последней (четвертой) Выставки молодых художников в 1958 году Сидур больше не имел возможности выставляться, его работы не покупались, и, таким образом, он остался полностью без поддержки. В то время как Сидур вернулся в свою подвальную мастерскую и перебивался иллюстрацией книг и журналов, Неизвестный в шестидесятые годы стал своего рода *infant terrible par excellence*, с одной стороны, получая официальные заказы, с другой - находясь в оппозиции к официальному искусству.

Художники не были ни бойцами против социалистического реализма, ни его критиками. Что касается официального канона, то они скорее находились в скрытой оппозиции к нему. На практике это выражалось в том, что они избегали присущих ему соцреалистических черт и индивидуально реагировали прежде всего на экзистенциальные и общественные человеческие проблемы. В отличие от Неизвестного, который постоянно искал вербальной философско-эстетической полемики о проблемах искусства и в своих произведениях пытался вынести ее из узкого круга друзей в общественность, спокойный в этом отношении Сидур работал преимущественно для себя и открывал свои собственные стилистические возможности и проблемы, круг которых - опять же в отличие от "мира" Неизвест-

56

ного - с годами последовательно расширялся и подвергался постоянной трансформации. Решающий шаг в их развитии, в значительной степени определивший третью фазу развития советского послевоенного искусства в целом, состоял в игнорировании границ дозволенного, и в глубоком изучении возможностей фигурно-предметного изображения.

Э. Белютин, не входивший в Союз художников, благодаря пропагандируемой им концепции искусства и своей оживленной выставочной деятельности, оказал большое влияние на формирование общественного вкуса и полуофициальной художественной среды.

Принадлежавший к более старшему поколению художников Белютин был теоретически мыслящим историком искусства и талантливым организатором. С 1958 года он имел свою художественную мастерскую, где проводил занятия по введению в историю искусства и художественную практику. В результате этих занятий сформировался круг учеников (П. Валюс, Н. Воробьев, Д. Гробман, Б. Жутов-

ский, Г. Каждая, А. Колли, Н. Крылов, Е. Лебедева, Л. Рабичев, А. Россаль-Воронов, И. Снегур, В. Шорц, В. Шумилина и др.), которым Белютин передал свое убеждение, что в искусстве допустимы любая тема и любой стиль, если они эмоционально обоснованы. Всего, что могло ограничить художественную креативность и таким образом снижало творческие возможности (например, социалистический реализм), по мнению Белютина, следовало избегать: "Рисуйте и пишите все - нет ничего некрасивого, везде есть сюжет для художника. Будьте самостоятельны, оригинальны, не бойтесь преувеличивать, изменять, что-то подчеркнуть. Помните, что преувеличение, метафора - основа искусства"<sup>11</sup>. Белютину были важны "истинность художественных эмоций", "художественная индивидуальность", "расширение кругозора, чтобы вернуть свободу восприятия и выражения"<sup>11</sup>. Стимулирование свободной художественной креативности в индивидуальном творчестве вело к появлению широкого спектра работ художников его круга. Они охватывали конструктивистские, спонтанно возникшие экспрессионистские, а также - как и в "Группе 8" - предметно-абстрактные, сценически построенные композиции, в которых перспектива и соотношение переднего и заднего планов

57

картины были организованы за счет материальности красок и их контрапунктного расположения. Кроме того, деятельность Э. Белютина открыла новую главу в истории русских книжных иллюстраций.

Ни Союз художников, ни функционеры от культуры не препятствовали полуофициальной художественной деятельности Э. Белютина. Возможно, здесь сыграло роль то, что некоторые из членов его кружка принадлежали к тогдашнему "высшему слою", поскольку-ко и в этой социальной группе имела потребность в инновациях, в необычных и "красивых" работах. К тому же Э. Белютин не имел претензий повлиять на официально поддерживаемый канон и не покушался на привилегии Союза художников. Ему было достаточно его популярности и успеха. Одно можно сказать точно: в принципе, Белютин не вписывался ни в одно из направлений официального искусства, так как его художественная программа исключала "партийность" искусства и он - правда, только устно - последовательно подвергал критике социалистический реализм. По своим общим методам художественной деятельности и интерпретации существенных особенностей искусства Э. Белютин был близок к неорганизованному, индивидуально и, по большей части, случайно развивавшемуся второму течению в искусстве того времени.

Формирование этого второго течения проходило без драматизма, также как и уже упомянутые эстетические и функциональные попытки создания искусства вне Союза художников и социалистического реализма.

Кружок в Лианозово, образовавшийся уже в 1957 году, благодаря своей особой человеческой и интеллектуальной атмосфере стал очень важным центром для многих художников, позднее ставших известными. Как это было характерно для подобных культурных оазисов, поэты, художники, ученые, регулярно встречались (хотя и в разном составе) в тогда еще находившемся за пределами Москвы барачном поселке Лианозово для того, чтобы вместе работать там над своими произведениями, обсуждать их, дискутировать на "заветные" темы (буддизм, христианство, экзистенциализм - да, собственно, обо всем, что им было известно и интересно). Лианозово было 58 местом культурной активности и самообразования, независимым от официального, наполненным лживыми фразами культурного пространства.

Художников Лианозова (Н. Вечтомов, И. Кабаков, В. Кропивницкая, Е. Кропивницкий, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, В. Некрасов, В. Немухин, О. Потапова, О. Рабин, Э. Штейнберг и др., некоторые из них появлялись лишь спорадически) объединяла не общая программа, а скорее художественная практика, атмосфера художественного соревнования, постоянное выдвижение новых индивидуально окрашенных стандартов и их дружески-конструктивное обсуждение. Они экспериментировали, принимали одно и отбрасывали другое. Это касалось как тех, кто получил профессиональное образование в художественных институтах, так и одаренных от природы "непрофессионалов", причем одни пытались отеснить изученное в институтах на задний план в пользу большей экспрессивности, тогда как другие, склонные к большей спонтанности, должны были привыкать к формальной строгости.

Результат выразился в значительном стилистическом разнообразии, в широком спектре работ - от предметно-фигуративных, сценически построенных коллажей (О. Рабин) до экспрессионистских и абстрактно-сюрреалистических изображений (Н. Вечтомов, Л. Кропивницкий). Одним из самых интересных и увлеченных членов группы был сын Е. Кропивницкого - Лев. И в то время как Рабин - аналогично И. Холину в поэзии - сдвигая пропорции предметов, преломлял свое непосредственное барачное окружение в своего рода "натюрморты действительности", которые могли быть поняты реалистически или социально-критически, его жена, В. Кропивницкая, создавала безвременный, населенный сказочными существами мифический мир, являвшийся органической частью мира России

и навевавший настроения конца света. В. Немухин и Л. Мастеркова сосредоточились в этот период на абстрактных картинах, в которых они пытались провести структурно-цветовую и фактурную оценку композиционного значения света для выражения сильных эмоциональных переживаний.

59

Эти художники не ставили перед собой задачу изменить степень плоской предметности, присущей академической живописи, или найти свой индивидуальный стиль и место в искусстве с позиций анти-соцреализма, они старались лишь быть искренними в рамках своих художественных позиций. Именно в этом - каждый на свой лад - они видели возможность правдиво выражать свои эмоциональные и душевные состояния, а также отражать особенности окружавшего и формировавшего их культурного пространства<sup>12</sup>.

Сходный оазис с совершенно особой культурной атмосферой представляла собой так называемая группа Сретенского бульвара (И. Кабаков, Э. Неизвестный, Ю. Соостер). Здесь тоже речь не шла о группе в прямом смысле слова. То обстоятельство, что они жили по-соседству, привело к нерегулярному, однако постоянному и интенсивному контакту между этими непохожими художниками. Так, И. Кабаков, под воздействием Клее, экспериментировал в это время в духе минимализма, тогда как Ю. Соостер, на творчество которого повлиял Магритт, вместе с Ю. Соболевым постепенно проанализировал до деталей и впитал в себя почти все направления искусства XX века, погрузившись в конце концов в ясно построенный, самоценный сюрреалистический мир.

Однако кружок на Сретенском бульваре жил новостями, дискуссиями или прокламациями не только об искусстве. Сообщения на философские, литературоведческие и лингвистические (структура-листско-семиотические) темы также входили в повестку дня. Знакомство с необычными событиями, новыми мирами, культурными особенностями и чужими культурами для всех них было важнее, чем долгие препирания о господствующем художественном каноне или лицемерии окружающей их культуры. Эта и схожие с ней группы в начале шестидесятых годов уже двинулись к новым берегам и не хотели ничего знать о старой жизни.

На формирование художественной атмосферы нового типа, находившейся за пределами официального искусства, оказали влияние многие художники, такие как, например, О. Целков с его изображавшими монстров неизвестной расы работами, В. Янкилевский с его стенографически сжатыми шифрами специфических психограмм,

60

В. Калинин с его живописными коллажами драматической жизни старой Москвы, М. Шварцман с его жречески-иконическими композициями (иературы), В. Яковлев с его абстрактными, фигуративно-сюрреалистическими, интенсивными по цвету психограммами страха и успокоения, Д. Краснопевцев с его искусственными натюрмортами, Д. Плавинский с его орнаментальными, многослойными картинами, Э. Штейнберг с его наполненными птицами и рыбами ландшафтами, или А. Зверев с его экспрессивно сжатыми, сложно построенными по структуре и колориту пейзажами и портретами. Здесь нужно было бы упомянуть также и многих других художников, каждый из которых обладал собственным голосом и способствовал расширению культурного спектра, что укрепляло ощущение возникновения художественно и культурно самостоятельного мира, который, преодолев изоляционизм, мог полноценно развиваться в процессе творческих исканий.

Если еще раз окинуть взглядом множество мелких изменений в области искусства, художественной и культурной атмосферы с конца первой до конца третьей фазы, становится ясно, что, несмотря на определенную коррекцию некоторых перегибов в сталинской модели культуры, имевшую ряд последствий и для художественного канона, существенно ничего изменено не было. Лишь "левый МОСХ" осторожно "нормализовал" некоторые максимы социалистического реализма. За пределами влияния МОСХа и центральных сфер общественной жизни (выставки и публикации), которые контролировались также другими инстанциями, осторожные вначале модификации канона (фаза 2) и его последующее игнорирование переходят в попытки заново сориентироваться в новой, нетронутой области. Осознание важности индивидуальности художника и вообще постановка базисных проблем искусства являлись исходным пунктом для зарождения и развития нового типа искусства, которое больше не было сковано внешними ограничениями. Старый канон либо незаметно модифицируется посредством расширения его периферических областей, несоблюдения норм и их переинтерпретации, либо вообще сменяется самостоятельной установкой индивидуально окрашенных норм. Здесь не является существенным, происходит ли

61

это в результате реалистических, сюрреалистических, экспрессионистских, импрессионистских, минималистских или других "деформаций", через расширение или сужение тематики, так как за всеми этими модификациями в сущности стоит стремление найти художественные средства, с помощью которых может быть достигнута высокая степень адекватности художественной реакции на взаимоотношения человека с обществом и миром.

По отношению к вяло развивавшемуся дальше исходному канону это означало возникновение рядом с ним множества индивидуально выраженных канонов. Они сосуществовали, но не конкурировали с ним, так как затрагивали другие сферы общественной жизни. Если же принцип сосуществования нарушался - как это произошло в начале шестидесятых годов с возникновением в некотором роде полуофициального искусства - то эти каноны конкурировали лишь косвенно, не мешая друг другу. Хотя такое сосуществование различных и не полностью контролируемых государством зон общественной жизни не относилось к основополагающим принципам системы и, таким образом, не было открыто допущено, господствующий канон все же чувствовал, что потенциально он в любой момент может быть поставлен под вопрос. Было лишь вопросом времени, когда этот относительный покой будет нарушен и господствующий канон вступит в принципиальную конфронтацию со слишком к нему приблизившимися соперничающими канонами.

Этим моментом явилась так называемая Выставка в Манеже (декабрь 1962)<sup>13</sup>. Как часто случается в истории, здесь тоже сыграл свою роль случай, который обнажил противоречие между искусственно поддерживаемой социально-утопической теорией и "социалистической реальностью"; в результате разгрома художников мировая общественность осознала старый разрыв между видимостью и действительностью.

Выставка в Манеже была посвящена "Тридцатилетию Московской секции Союза художников". Наряду с работающими "по канону", в ней должны были принять участие также художники "левого МОСХа" и те, кто с приходом к власти Хрущева вернулись из лагерей, были реабилитированы и получили разрешение жить в

62

Москве. Наконец, неожиданно, в последнюю минуту была "приглашена" группа Белютина, с тем, однако, чтобы выставиться не в центральных залах выставки, а в отдельном соседнем помещении. Все это было необычно.

Сначала всем показалось, что грядущая выставка, подобно появившимся незадолго до нее публикациям Е. Евтушенко о Сталине и

А. Солженицына о лагере, ознаменует собой новый шаг по направлению к либерализации культурной жизни. Однако, как показывает ее предыстория, в действительности все было скорее наоборот. Э. Белютин, многочисленные выставки которого пользовались большим успехом, вместе с Э. Неизвестным был приглашен в Дом учителя, с тем чтобы сделать это заведение более привлекательным для публики. Небольшая выставка этих двух художников состоялась 26 ноября 1962 года. О ней узнала западная пресса, представители которой посетили выставку и сообщили в печати, что теперь в Советском Союзе разрешено также и абстрактное искусство. Микоян, который в это время был на Кубе, попросили подтвердить эти сведения корреспондентам. Микоян, который не был проинформирован о случившемся, вынужден был послать запрос в Москву и тем самым невольно вызвал инспекцию выставленных Белютиным работ. В результате инспекции было постановлено, что искусство такого рода следует обсуждать на самом высоком уровне. Так как верхушка партийного руководства до этого времени не заботилась о сфере искусства, то, вероятно, это желание исходило от испуганных, боявшихся конкуренции ведущих членов Академии художеств (С. Герасимов, В. Серов и др.) и от нового, желавшего заявить о себе шефа Идеологической комиссии Л. Ильичева. Просмотр работ группы Белютина, а также Э. Неизвестного, который сам не входил ни в какую группу, и некоторых других, специально приглашенных художников (В. Янкилевский, Ю. Соостер, Б. Жутковский и т.д.), был приурочен к посещению членами правительства выставки МОСХа в Манеже. Это посещение состоялось 1 декабря 1962 года и закончилось скандалом. Хрущев буквально втоптал в грязь художников "левого МОСХа" и "прочих формалистов" (сторонников отвлеченной предметности), а также выставленных в соседнем помещении художников; те из них,

63

кто входил в Союз художников, были с треском из него выброшены. Однако и этого было недостаточно. Обнаружившиеся в различных оазисах неофициального искусства "отклонения от идеологической линии" (пренебрежение принципом партийности, допущение формализма, абстракционизма) повлекли за собой аналогичные инспекции в области литературы, музыки, кино, что привело к жесточайшей полемике и всеочищающей культурно-политической кампании в общественности, которая длилась полгода и отчасти проходила только на словах.

Хотя эти культурно-политические "наказания" интеллигенции (некоторые должны были, как Евтушенко, публично заниматься самокритикой) со временем прекратились, они все же повлекли за собой тяжелые и принципиальные последствия. Одним из таких последствий стало четкое разделение искусства на "официальное" и "неофициальное" и подчеркнутое обособление "нонконформистов" от "естественно" развивавшегося культурного контекста. Последние образовали "группу" (хотя и не организованную формально, но объединенную общей судьбой), которая видела своего главного противника в лице государства и, в особенности, культурно-управленческого аппарата.

Придерживавшиеся индивидуального канона нонконформисты были, таким образом, полностью лишены доступа к общественной жизни. Однако самосознание художников не могло быть сломлено. Они вернулись в свои переоборудованные под мастерские чердаки и подвалы. Проблемы русской культуры и художественной жизни, которые выявила выставка в Манеже, не нашли решения, а были лишь отложены. Взаимная лояльность сменилась ведущейся на практике и в самиздате борьбой, причем представители обеих групп обвиняли друг друга в распространении "не-культу-ры" и "не-искусства".

Перевод Валерия Гречко

См. Оттепель. Страницы русской советской литературы. Под ред. С.И. Чупринина, Москва 1989-1990 (т. 1: 1953-1956; т. 2: 1957-1959; т. 3: 1960-1962).

<sup>2</sup> Другое искусство, Москва 1991, т. 1, с. 35.

64

<sup>3</sup> 1958: польские абстракционисты; 1958-1959: графика Магритта; 1958-1959: 12 выставок социалистических стран; 1959: аргентинская графика, искусство Бразилии и Мексики, 8 английских художников о теме "Люди"; 1959: американское искусство XVIII-XX веков (среди других: Поллок, Ротко, Колдер, Горки); 1960: Мунк; 1960: мексиканское искусство, искусство Великобритании 1700-1960; 1960 и 1963: американское искусство; 1961: французское искусство и т.д.

<sup>4</sup> Другое искусство, Москва 1991, т. 1, с. 52-53.

<sup>5</sup> Ср. там же, с. 67.

<sup>6</sup> Советская культура, № 97, 27 июля 1957 г., с. 3.

<sup>7</sup> Там же; см. также П. Соколов-Скаля. Новаторство - подлинное и мнимое. Перед Всесоюзной художественной выставкой "Сорок лет ВЛКСМ". Комсомольская правда, 20 августа 1958 г., с. 3.

<sup>8</sup> Другое искусство, Москва 1991, т. 1, с. 61.

<sup>8</sup> В то время было особым, "западным", шиком объявить себя "группой" и тем самым выделиться из общего потока других художников. Если не считать работавших с середины 1950-х гг. как "коллектив" (своего рода бригада) скульпторов Сидур-Лемпорт-Силис (до 1961 г.), то в 1954 г. и летом 1956 г. сформировались свободно организованные, стилистически неоднородные кружки в Лианозово и группа Белютина (названные так позднее), объединенные, соответственно, вокруг Е. Кропивницкого и Э. Белютина. Только с начала шестидесятых годов к ним добавились "Группа 8" и "Группа Движение" (с сентября 1962 г.), которые уже можно рассматривать как настоящие группы. Довольно позднее образование групп в послевоенное время - в литературе и в музыке ситуация была схожей - можно объяснить тем, что из-за их возможного оппозиционного характера по отношению к правящему режиму с группами всякого рода начиная с двадцатых годов велась упорная борьба, и с тридцатых годов их деятельность была парализована. Слово "группа" было равнозначно слову "оппозиция". В противоположность этому, название "левый МОСХ" было нейтральным (впрочем, как и "Группа 8") и обозначало, собственно говоря, не самостоятельную "группу", а составную часть МОСХа, стоявшую во всех случаях под его контролем.

<sup>11</sup> Май 1958 г. В: Другое искусство, Москва 1991, т. 1, с. 51.

<sup>11</sup> Там же, с. 52.

<sup>12</sup> Cf. S. Wonders, G. Hirt, Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau, München 1992; W. Nekrasov, Die Luft der fünfziger Jahre. Erinnerungen an Lianosowo, B: Schreibheft, № 44, 1994, с. 121-123.

<sup>13</sup> См. Другое искусство; E. Egeland, Ernst Neizvestnyj, Oakville, New York, London 1984, с. 82 и ел.; В. Zutovskij, Gruppenportrat in staatlichem Interieur. Zurück zu den Aufzeichnungen von 1962-1963 и N. Chrusev, Bemerkungen während seines Besuchs in der Manege- Ausstellung am 1. Dezember 1962, B: W. Eggelin, Die sowjetische Literaturpolitik zwischen 1953 und 1970. Zwischen Entdogmatisierung und Kontinuität. Bochum 1994, с. 822-834.

65

От единства к многообразию.

Социально-культурные аспекты московского искусства в период между 1945 и 1988 гг.

Развитие советского искусства в период между 1945 и 1985-1988 гг. предстает по-разному в зависимости от того, рассматривается ли оно историками, мемуаристами, которые всегда рассуждают задним числом, или же художниками, вовлеченными в ход событий. Если перед художником его будущее всегда открыто и в своих решениях и действиях он исходит из собственной интуиции и жизненного опыта, то все прочие интерпретаторы прошлого представляют исторические процессы как принципиально завершённые, редуцируя их для большего удобства обзора. При этом связь между отдельными событиями устанавливается в зависимости от выбранной позиции, а для критериев оценки хода истории вырабатываются крайние точки зрения. Поскольку русское послевоенное искусство до сегодняшнего дня еще не было предметом систематического искусствоведческого или исторического анализа, его историческое изображение представляет собой ту область русской культуры, в которой почти всегда присутствуют страсти как тех, кто определяет историю, так и тех, кто является

историографами. Однако существующие субъективные, эстетические, а также культурно-политические механизмы отбора и критерии развития этой эпохи еще и сегодня не дают исчерпывающего представления о ней. Неизбежным следствием этого является ограниченный анализ отдельных аспектов исторического процесса. Всякое историографическое изображение поэтому может иметь лишь единственную функцию - служить фоновой информацией о времени возникновения картин или воссоздавать общую социально-политическую и культурную атмосферу отдельных исторических эпох, чтобы сделать понятными замыслы художников и выбор мотивов их произведений (хотя бы на уровне намерений). Суждения же о самобытности и значении этого искусства, ввиду пока еще фрагментарного и неточного знания, напротив, остаются субъективными. Изменение общей культурно-политической атмос-

67

феры начиная с лета 1986 г. позволяет надеяться на улучшение условий для всестороннего охвата русского послевоенного искусства (не только официального или неофициального, но и находящегося в эмиграции), и - как это уже имеет место в сфере литературы - на то, что оно начнет рассматриваться как единое целое.

#### 1. Предпосылки появления нового искусства

На фоне западно- и центральноевропейского искусства русское искусство в период после Второй мировой войны кажется эклектичной попыткой наверстать то, что в других странах происходило десятилетия тому назад. Это впечатление может показаться верным, однако, учитывая нормативные условия внутреннего развития русского искусства и определяющие его эстетические принципы, критерии оценки его характера должны быть иными. На первый взгляд одинаковые или формально сходные эстетические признаки, создающие впечатление хронологической задержки русского искусства относительно западноевропейского, в специфических условиях русской истории и культуры в ряде случаев обнаруживают иные функции и поэтому требуют дифференцированного подхода.

По сути дела, перед художниками никогда не стоял вопрос о том, чтобы установить контакт с западным искусством, находящимся на гребне времени, или продолжить оборвавшиеся в двадцатые годы традиции русского авангарда. Решающее влияние имела скорее расстановка сил в социальной и культурной сферах, с которой русские художники столкнулись в своей стране начиная со второй половины пятидесятых годов вследствие жесткой культурной политики Сталина. Новаторство художников было реакцией на культурный вакуум, созданный Сталиным и Ждановым в результате предпочтения определенных принципов руководства также и в сфере изобразительного искусства.

Начатая Хрущевым после XX съезда партии частичная либерализация общественной жизни высвободила скрытые творческие возможности художников. Это стимулировалось также и той информацией об искусстве, которая хлынула тогда на художников. Потребность освободиться от сталинской доктрины социалистического реализма в искусстве, преодоление односторонности,

68

скудости и выявившейся безфункциональности искусства стали отправной точкой начавшегося тогда диалога между всеми любителями искусства. Предметом диалога были эмоциональные и мировоззренческие основы индивидуального творчества, до того подавлявшиеся внешними ограничениями, а также любые другие художественные модели собственного русского прошлого и его дальнейшего развития в Зап. Европе. При этом речь шла не столько о замене сталинской доктрины искусства какими-то другими "измами" или о замене внешнего назначения искусства другими доминантами, сколько о том, чтобы устранить или, по крайней мере, ослабить любые формы принудительного руководства. Самыми жгучими проблемами, требовавшими решения, стали проблемы развития художественных методов, способных служить выражением индивидуальной интерпретации проявлений внешнего мира, и новое осознание информационной ценности искусства. Вместо иллюстрирования заданных истин на первый план вновь выдвинулись искренность и правдивость искусства. Начался поиск таких знаковых систем, которые могли бы помочь по-новому взглянуть на мир и дать возможность его индивидуальной интерпретации. Речь, таким образом, шла либо о сочетании элементов старых знаковых систем, либо о создании новых - как общей реакции на ранее найденные художественные каноны и на утратившую функциональность систему культуры. При этом особенно важно было придать функциональный характер искусству и его знаковым системам, а также культурно-политическим условиям его существования. И в том, и в другом случае речь шла не просто о модификации, замене старых культурных формаций новыми, но о том, чтобы в принципе поставить под сомнение все еще существующие инструменты власти, связанные с Союзом художников, а также с государственным и партийным аппаратом. Однако любые инициативы снизу или извне воспринимались традиционной советской системой как оппозиция власти и созданным ею регулирующим механизмам в области искусства. Они означали не просто конкуренцию, с которой приходилось сосуществовать, но угрозу всей иерархической системе действовавших до того эстетических и идеологических ценностей. Рост инициативы уменьшал

степень влияния на принятые решения и неизбежно должен был привести к изменению распределений средств и привилегий в области искусства.

## 2. Переосмысление функции искусства

Полемика об основополагающих принципах системы культуры и искусства имеет давнюю историю. Начиная с середины пятидесятих годов художники пытаются изменить эту систему. Поскольку переплетения культурно-политических и эстетических принципов не только стали отправной точкой развития искусства в пятидесятые годы, но и вызвали в период между 1962 и 1986-1987 гг. повторные дискуссии о функциональности и публично-общественном характере искусства, следует кратко остановиться на их предыстории. Различные трактовки общественной задачи искусства привели к возникновению прочного репертуара прологических и эстетических символов, который позднее, в семидесятые годы, был поставлен под вопрос и доведен до абсурда так называемым соц-артом. Дискуссия о статусе искусства в культуре и обществе имеет в России традицию, восходящую к началу века. Именно в то время впервые констатировалась автономность изобразительного искусства среди других областей культуры. Причину этого видели в утонченной, доступной лишь рафинированному "знатоку" (конессеру) эзотеричности искусства, не обладавшего явной общественной релевантностью. Это искусство называли "декадентским". Декадентское направление нашло продолжение у части русского авангарда. В качестве же общественно-политического авангарда профилировал футуризм. Другое направление, опиравшееся на общественно-политические концепции и продолжавшее традиции русских художников-передвижников XIX в., было той контрмоделью, к которой могла примкнуть культурная политика на заре советского государства. Однако в ходе становления сталинистской диктатуры сосуществование двух диаметрально противоположных концепций культуры и искусства, восходящее еще к десятым годам, было постепенно ликвидировано с помощью административных мер.

Самостоятельность и активность

70

авангардистов были значительно ограничены; развитие получило иллюстративное реалистическое искусство. Изобразительное искусство приобрело вспомогательную функцию в достижении партийно-политических целей и должно было брать на себя все больше государственных, часто даже злободневно-политических задач. По содержанию оно должно было быть выражением интересов коммунистической партии, формально - реалистическим и понятным народу, с социально-педагогической точки зрения - помогать пропаганде идеалов коммунизма. Для выполнения этих функций художники, включившиеся в эту программу, с начала тридцатых годов были объединены в Союз художников, их материальное положение упрочилось. Органы управления Союза осуществляли руководство художниками, которые были обязаны придерживаться единых идеологических концепций. Художники, не пожелавшие присоединиться к единому Союзу или не готовые к выполнению единственно допускаявшейся вспомогательной функции искусства, исчезали из общественной жизни. С установлением в тридцатые годы единой культурной системы советского образца была связана окончательная и полная ликвидация какого бы то ни было многообразия интеллектуальной жизни. После войны (1946-1953/1955 гг.) произошло дальнейшее совершенствование канона искусства с помощью строгих эстетических и идеологических предписаний и запретов, а также почти абсолютное его проникновение во всю систему образования и публикаций. Работы "придворных живописцев", относящиеся к периоду 1946-1953/1954 гг., показывают советское государство на вершине его экономических и технических достижений, пользующихся поддержкой и энтузиазмом населения, а его вождей - в самодовольной державной позе и в праздничном настроении. Художники манипулировали собственной историей, сводя ее в своих картинах к кульминации культурных, социальных и экономических достижений. Эта история повествовала о счастливых членах большой социалистической семьи народов. Ужасы войны, разоренное состояние промышленности и сельского хозяйства, упадок науки (не говоря уже о жертвах сталинизма, лагерях и репрессиях) относились к запретному кругу проблем и тем искусства и литературы. Так называемая "теория бескон-

71

фликтности", согласно которой социалистическое общество по мере своего развития сталкивается со все меньшим числом общественных проблем, делала возможным изображение только гармоничных ситуаций и иногда - отдельных, существующих лишь на периферии, требующих улучшения недостатков. Это было великое время мифотворчества, самодовольства, самовосхваления, идеализации действительности, в которой не существует ничего уродливого или больного, но только прекрасное, здоровое, сильное. Для изображения и выражения основной оптимистической тенденции возникла целая цепь норм (например, теория красоты одетого тела и т.д.), вызвавшая к жизни собственный набор мотивов и символов (трубы, фанфары, роскошные дворцы, украшенные символами пролетарского государства, знаки официальности, значимости исторического момента, просторные, пронизанные светом помещения как указание на "светлое будущее" и т.д.). Все это показывает, что больше не существовало

личного пространства, а индивидуум, как часть большого коллектива, был включен в общество или в сообщество всех "прогрессивных" людей.

Принципы сталинистского канона искусства, помимо передачи определенного содержания, имели еще ряд других следствий. Они затрагивали не только изобразительное искусство как таковое: идеологические принципы художественного изображения - формально и по содержанию - превратились в основы цензуры для любой публикации в области искусства. Они проникали в содержание образования, служили руководством для тематического формирования выставок, определяли характер публикаций и играли роль критериев при отборе информации о зарубежном искусстве, а также при чистке библиотек и музеев. То, что не соответствовало официальному канону, подлежало не только запрету на публикацию: довольно часто ничего подобного просто не создавалось по причине страха. Сталинистский канон искусства и рычаги власти, которыми владели партия, государство и Союз художников, были направлены на обеспечение единообразия в тогдашней культуре вообще и в изобразительном искусстве в частности.

72

3. Первые попытки освобождения от соцреалистического канона Первым сигналом изменений в области изобразительного искусства было то, что уже спустя два месяца после смерти Сталина (5 марта 1953 г.) журнал "Искусство" нарушил традицию публикации репродукций картин с изображением Сталина. Следующим шагом в 1953 г. было возвращение Музею изобразительных искусств им. Пушкина, располагающему выдающимся собранием произведений западно-европейского искусства, его основного назначения (в 1949 г., он был превращен в Музей подарков Сталину к его семидесятилетию; до 1953 г. даже студенты-искусствоведы не имели доступа к оригиналам). Съезд писателей, состоявшийся в 1954 г., впервые не проявил единодушия при обсуждении путей развития литературы. Другими знаками новых веяний в культурной политике явились статьи о недостатке искренности в литературе, требования преодолеть ее безфункциональность - и, прежде всего, - повесть И. Эренбурга "Оттепель". Было много событий, которые сами по себе казались незначительными, но в своей совокупности и взаимосвязи указывали на явные перемены в культурной атмосфере. Эти события поддерживали надежды на то, что за ними последует ломка застывших структур и механизмов в области культуры. Молодые художники, как, например, скульпторы Неизвестный или Сидур, сформировавшиеся еще в послевоенную эпоху, реагировали спонтанно и претворяли открывшиеся возможности в произведениях, отличавшиеся новизной тематики, хотя и оформленные в духе реализма (но не социалистического).

Однако, несмотря на относительную эрозию некогда всемогущего канона, несмотря на критику в адрес руководителей Союза художников и их влияние на государственную политику в области искусства, это вовсе не означало, что художественная принципиально изменилась. Структуры Союза художников были слишком застывшими: для более глубоких перемен требовалось последовательное удаление влиятельных функционеров из учебных заведений и лишение власти искусствоведов и критиков, задававших тон в журналах и художественных издательствах. Но поскольку внешняя цензура в восприятии художников превратилась во внутреннюю, поскольку их удалось сде-

73

дать сговорчивыми благодаря практиковавшимся в сталинскую эпоху корпоративным методам и сложной системе распределения привилегий, от них также нельзя было ждать скорых изменений ситуации. Неудивительно поэтому, что даже после явных признаков либерализации, которые прозвучали в речи Хрущева на XX съезде партии в 1956 г., общая ситуация изменилась мало. Движения внутри Союза художников можно было ожидать только от молодых художников, еще не коррумпированных системой, сложившейся в предыдущие десятилетия. Первые попытки нововведений обнаружили лишь на отдельных выставках молодых художников после 1956-1957 годов. Однако небольшим группам молодых художников было еще не под силу побороть силы инерции и завоевать влияние. Должно было пройти еще какое-то время, прежде чем в конце пятидесятых - начале шестидесятых годов образовалась так называемая "левая" группа художников, принадлежавших к Московскому отделению Союза художников ("Левый МОСХ" - Андронов, Биргер, Егоршина, Иванов, Мордовии, Никонов и др.), заставившая заговорить о себе на выставке в Манеже в 1962 г. (см. ниже).

Основная тенденция, выразившаяся в отборе центральной официальной тематики (при воздвижении памятников, в публикациях, при устройстве выставок по случаю великих исторических юбилеев и т.д.), оставалась неизменной и во многом следовала старым традициям. Частично она продолжалась даже до конца восьмидесятых годов. Примером могут служить проекты помпезного памятника Победы над фашистами на Поклонной горе в Москве, представленные на конкурс в 1985-1988 годах.

Изменения, приведшие в период между пятидесятыми и восьмидесятыми годами к внешнему многообразию также и в официальном искусстве, можно наблюдать лишь вне освященного официального пространства: в тематических областях, не занимающих центрального положения, таких как

пейзажная живопись, портретная живопись, натюрморт, жанровая живопись, графика, скульптура. Речь идет о произведениях, не выходящих за рамки предметного искусства, где картина оживает за счет внесения экспрессионистских и импрессионистских элементов стиля, а также за счет исполь-

74

зования непривычных мотивов или благодаря множественной перспективе, изменяющей пропорции фигур, предметов, ракурсы изображения, традиционные для России. Существенные изменения центральной тенденции в искусстве принесли с собой появившийся в середине шестидесятых годов так называемый "суровый стиль", а десятью годами позже - произведения "новых левых". Эта группа левых художников, организовавшаяся (также как и группа художников "сурового стиля") внутри Московского отделения Союза художников, была представлена преимущественно художницами (Булгакова, Назаренко, Нестерова, Романова). Но если произведения "сурового стиля", который, по существу, абстрагируется от реалистических деталей изображения повседневности, были приняты по крайней мере неакадемическими художниками и потому могли быть показаны на выставках, то художники группы "новых левых", использовавшие в своей работе приемы коллажа, непривычные соединения изображений и перспективы, были вынуждены довольствоваться тем, что их работы время от времени вывозились на Запад и, попадая в западные музеи, играли свою роль в формировании представлений о культурной жизни в Советском Союзе. Внутри страны, в музеях и на выставках их почти нельзя было увидеть: если даже их и покупали, то они исчезали в запасниках. Поэтому заметной роли в обогащении палитры официального искусства они сыграть не смогли.

#### 4. Раскол советского искусства

Заметные изменения наблюдались в пятидесятые годы в творчестве тех художников, которые сумели достаточно быстро и радикально отойти от официального канона или же, не будучи отягощены каноническим образованием, пытались самостоятельно, на свой страх и риск, нащупать собственный путь в искусстве. Общие либерализационные установки сверху сделали возможным постепенный подрыв представлений о монолитности искусства. Процесс, начавшийся в середине пятидесятых годов, в шестидесятые способствовал возникновению более богатой альтернативной культуры. С утверждением и распространением подпольного искусства в шестидесятые годы и развитием его собственной динамики в семидесятые-восемь-

75

десятые годы произошел явный раскол русского искусства на официальное и неофициальное (нонконформистское).

Отклонение от основного руслу официального искусства, желание и готовность, невзирая на культурно-политические преследования, мужественно отстаивать свою индивидуальную манеру выражения, постоянно утверждать себя в художественном и экзистенциальном плане, с годами привели к тому, что художники стали называть свое искусство авангардом. От старого русского авангарда, открыто проповедовавшего свои художественные программы, этот послевоенный "авангард" отличался отказом от публичной и резкой критики господствующего канона, а также стремлением избежать открытой провокации общественного вкуса. Это существенное различие между первым и вторым авангардом является результатом ненормальной ситуации в области общественного мнения, сложившейся вследствие сталинской диктатуры. Как правило, художники в те времена довольствовались возможностью беспрепятственно выражать своим искусством все то, что они считали важным.

#### 5. Отщепенцы: Поиск новых форм выражения

Развитие нонконформистского искусства, которое благодаря выставкам во второй половине восьмидесятых годов получило широкое признание, в несколько этапов завоевало западный рынок и тем самым бросило серьезный вызов официальному советскому искусству, начиналось в пятидесятые годы на периферии культуры. Оно явилось следствием изменившихся к тому времени внешних общественных условий. Все свои внутренние силы это искусство направляло на то, чтобы последовательно избегать любого рода идеализированных иллюстративных панегириков и пропаганды господствующего канона, который, благодаря высокой степени избыточности, стал неинформативным и, соответственно, неинтересным. Вместо заранее заданных изобразительных шаблонов, неизменного набора мотивов и символов исходным пунктом для новых подходов стало обеспечение художественного творчества средствами искусства (выбором освещенности, красок, параметров пространства и т.д., то есть средствами композиции в широком смысле слова). К этому доба-

76

вился выбор тем и проблем (лагерь, ужасы войны, повседневная частная жизнь и т.п.), запрещавшихся прежним канонам, а также введение субъективно окрашенного жеста с помощью более экспрессивных и эмоциональных средств. Художественное осмысление получили также частная повседневная жизнь, которая раньше не относилась к числу официально разрешенных предметов изобразительного искусства, и непосредственно, индивидуально переживаемое пространство. Отныне все эти элементы

вновь обрели свое древнее право на существование.

У колыбели реактивизации спектра возможностей изобразительного искусства стоял ряд ярких индивидуальностей. В пятидесятые годы они еще переживали стадию своего развития, и первое проявление хрущевской либерализации послужило для них решающим толчком. Особую роль в развитии искусства сыграли художники, которым довелось пережить войну уже взрослыми (Неизвестный, Сидур, Вейсберг и многие другие), или же те, которые после войны провели несколько лет в лагерях (Л. Кропивницкий, Соостер, Свешников и др.), но к 1956 г. снова смогли возвратиться в Москву, а также художники, родившиеся уже в конце сороковых - начале пятидесятых годов и, еще подростками, вполне осознанно пережившие оттепель.

Решающее значение для процесса становления и формирования этих художников имело улучшение доступа к искусству русских, западноевропейских и других мастеров, выставки которых к тому времени стали все чаще устраиваться в Москве и Ленинграде. Вновь всплывали произведения, заполнявшие в эпоху Жданова запасники музеев. В 1956 г. в Музее им. Пушкина в Москве была показана первая выставка произведений Пикассо. В 1957 г., в связи с проведением VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов была организована выставка, на которой экспонировалось свыше 4 тыс. работ современных художников, в 1958 г. - выставка польских абстракционистов. Наибольшей сенсацией стала проведенная в 1959 г. выставка произведений американских художников (Кальдер, Ротко, Мазе-руэл, Горки, Поллок, Раушенберг и др.). Не менее важное значение

77

имели и другие национальные выставки, проводившиеся с этого времени почти ежегодно.

Наряду с информацией о развитии западноевропейского и американского искусства, которая к этому времени стала доступной через журналы, поступавшие в крупные библиотеки страны, большое значение имело приобщение к собственной русской авангардистской традиции. Это приобщение происходило либо через сохранившиеся частные собрания, либо через еще живых представителей русского авангарда, либо - через художников - педагогов Академии, таких как Фальк и Фаворский. Вокруг отдельных художников, например, Е. Кропивницкого (с 1956 г.), образовались дружеские кружки, которые позднее получили название по месту жительства и встреч (группа "Лианозово"). К этой группе, кроме поэтов (Холин, Сапгир, Некрасов и др.) принадлежали Потапова, Рабин, Л. Кропивницкий, В. Кропивницкая, Мас-теркова, Немухин, Вечтомов и - в меньшей степени - Харитонов, Штейнберг, Зверев и др. Члены кружков собирались раз или два в неделю, рисовали или писали красками - большей частью, на природе (под руководством Кропивницкого) - читали стихи, дискутировали об искусстве и узнавали о последних достижениях.

В отличие от этой группы, школа Белютина, организованная при Московском горкоме графиков в 1954 г., носила полуофициальный характер. С ней соприкоснулись многие художники, ставшие известными в шестидесятые годы. Школа отличалась свободной экспрессивной манерой письма и развивала вкус к спонтанному обращению с красками. Характерно для консервативного и замкнутого на себе Союза художников было то, что эта художественная школа нашла прибежище за его пределами - в Горкоме графиков.

#### 6. Выбор новых ориентиров

Представившаяся после периода культурной изоляции и ограничительных догматических подходов к искусству возможность узнать о разнообразных формах художественного выражения, а также первые эксперименты художников, направленные на то, чтобы преодолеть свою интеллектуальную и эмоциональную ограниченность в

78

области искусства и таким путем реагировать на социальные, этические и общекультурные явления, привели к различным результатам. Те, кто был воспитан и вырос на старых канонах, модифицировали их за счет привлечения новой тематики (ср. изображение Сидуром женщин, занятых на дорожно-строительных работах и укладке рельсов) и стилизации, абстрагируясь при этом от натуралистических подробностей (например, "Умиряющие солдаты" Неизвестного или "Флейтисты" Сидура), не переходя, однако, к беспредметности. Напротив, Л. Кропивницкий, художник, также принадлежавший к классической школе, реагировал на пережитое в лагере абстрактными картинами. Свешников - талант масштаба Кубина, - привлекая символы упадка, перерабатывал свои лагерные впечатления в сюрреалистические миры. Выбор геометрических элементарных структур и обращение к архаическим мифическим представлениям в позднем сюрреализме Соостера - это не только внешние противопоставления современному искусству и действительности, но также и реакция на лагерные переживания. У Нусберга, позднее - Штейнберга, чувствуется влияние Татлина или Малевича. Важную роль при этом играют либо конструктивистские элементы с кибернетическими моделями (Нусберг), либо склонность к медитативному аспекту супрематизма (Штейнберг). Целков и Вейсберг в своих первых работах перекликались с Сезанном, однако они сравнительно быстро преодолели это влияние за счет собственных миров (Целков) или за счет утонченной техники живописи с рафинированными,

исключительно скромными световыми эффектами (Вейсберг). Фальк оказал влияние на художественное мышление Биргера, Булатова и Васильева.

Очень большое влияние в конце пятидесятых - начале 1960-х годов имела любого рода абстрактная живопись. В экспрессионистском варианте эта живопись у некоторых была подготовлена Белютиным, у других - сопряжена с различными намерениями: медитации у Мастерковой, игры у Немухина, специфика взаимосвязи формы и цвета у Яковлева, формальный красочный эксперимент на грани между предметностью и беспредметностью для выражения неосознанного у Зверева, опирающиеся на древнерусские и восточные фор-

79

мы разработки особых рельефных структур - хранилищ культуры на протяжении истории - в живописи и графике Плавинского.

Во всех этих первых экспериментальных попытках речь шла не столько о подражании готовым образцам стиля, сколько о поиске художественного метода для оптимального выражения реакции на действительность, которая воспринималась как в высшей степени сложная и ненормальная. Поэтому при изображении предметов экспрессивность или медитация соседствуют либо с гиперболой, гротеском либо с лаконизмом и заострением внимания на существенном.

7. По пути к индивидуальному миру искусства

Оглядываясь назад, можно сказать, что первые экспериментальные попытки были для большинства художников переходным этапом на пути к окончательному развитию собственной художественной модели мира. Индивидуальные художественные методы были выработаны лишь с течением времени, у более молодых - во второй половине шестидесятых годов. На переднем плане стояли художественное опосредование и интерпретация индивидуально пережитого, заново увиденного мира. Вполне понятно, что при подобной постановке задач, по крайней мере, на начальной стадии поисков, не обошлось без внешних побуждений, повторного "открытия Америки", как в формальном, так и в содержательном плане, однако, это не снижает творческих достижений художников в данной культурной ситуации. Несмотря на косвенную культурно-политическую значимость, которую представляли тогда произведения этих художников, следует констатировать, что для них в первую очередь было важным искусство, а не политика. Будучи скромными и осторожными в период между 1958 и 1961 гг., они довольствовались небольшими краткосрочными выставками в МГУ или других учреждениях культуры, а также на квартирах поклонников искусства, некоторых писателей и композиторов. Однако само существование этих художников и их произведений, как только оно в начале шестидесятых годов стало известным публике, моментально превратилось в политическое явление. Не будучи членами Союза художников, они были объявлены

80

"группой других". Имелись опасения, что они уйдут из-под идеологического контроля и установят новый эстетический канон. С позиций тогдашней художественной критики, присвоившей себе воспитательные и идеологические функции, невыполнение официальных норм считалось резким вызовом и расценивалось как нарушение правил игры и провокация.

Первые конфликтные ситуации возникли в декабре 1962 г., когда работы независимых художников должны были быть показаны на выставке в Манеже - официальном выставочном зале. До этого времени публика была знакома лишь с немногими из этих художников - в основном, по выставкам, устраивавшимся на квартирах интеллигенции или на окраинах Москвы. Лишь позднее выяснилось, что во время происшедшего скандала речь шла не о чисто художественных, возникших в ходе хрущевской либерализации проблемах, которые должны были теперь совместно решать сторонники и противники изменений в области культуры.

Отправной точкой открытого конфликта послужили два фактора: с одной стороны - растущее внимание, уделяемое в интеллектуальных кругах новым явлениям в искусстве, а с другой - желание консервативных сил в Академии художеств, а также в партийных кругах устранить возникшую угрозу своей монополии. Консерваторы искали повод для введения строгих ограничительных мер контроля в области культуры, ссылаясь на опасность отклонения от идеологических принципов. План, который был, по-видимому, принят без должной подготовки (о чем свидетельствуют колебания при его осуществлении), предусматривал приглашение Белютина с его группой, Брусиловского, Янкилевского, Неизвестного, Жутовского, Соос-тера и других к участию в выставках в Манеже по случаю тридцатилетия МОСХа. Одновременно в официальном выставочном зале, рядом со многими традиционными работами, впервые были выставлены произведения таких художников, как Древин, Фальк, Тышлер и Штеренберг, подвергшихся жестокому гонению во времена Сталина, а также картины современных "левых" ("левый МОСХ"), таких как Андронов, Биргер, Васнецов, Вейсберг. Обе последние категории художников, как и их произведения, были для академиков бельмом

81

на глазу и расценивались ими как нападение на отстаивавшиеся десятилетиями художественные

принципы.

При посещении этой выставки Хрущевым, которого сопровождали консерваторы во главе с президентом Академии художеств Серовым, завязался спор о назначении искусства и способах отражения действительности. Итогом этого спора явилось объявление произведений новаторов формалистскими, абстрактными и, подобно тому, как это было в двадцатые, тридцатые, сороковые годы, - находящимися под влиянием буржуазной идеологии. В целом они были классифицированы как вредные и чуждые народу, как пример подрыва идеологических основ в области культуры. Главный партийный идеолог Ильичев 7 марта 1963 г. заявил: "Только искусство социалистического реализма - искусство возрождения жизни - правомерно. Оно является новаторским по существу, отражает правдивое художественное мировоззрение, служит выражением прекрасного в искусстве". Еще более резко высказался Хрущев 8 марта 1963 г., также в связи с выставкой в Манеже: "В области идеологии так шутить нельзя. Давайте разберемся, что бы на самом деле произошло в советском искусстве, если бы верх захватили сторонники мирного сосуществования различных идейных направлений в литературе и искусстве. Как первый шаг был бы нанесен удар по нашим революционным завоеваниям в области социалистического искусства. По логике борьбы дело на этом вряд ли бы кончилось. Не исключено, что эти люди, накопив силы, предприняли бы попытки выступления против революционных завоеваний... В художественном мастерстве, ясности и четкости идейных позиций - сила художественных произведений". (Из: Н.С. Хрущев, Высокое призвание литературы и искусства. М., 1963, с. 205-206 и 217).

Партийно-идеологическая критика не ограничилась изобразительным искусством, она затронула также литературу, музыку, театр и кино. Началась длившаяся почти год публичная кампания, в которой, помимо Ильичева и Хрущева, участвовали также основные представители сталинского искусства: Герасимов, Иогансон, Лактионов, Серов. Протесты писателей, композиторов, кинорежиссеров - Эрен-

82  
бурга, Каверина, Ромма, Симонова, Шостаковича, Чуковского, художника Фаворского и скульптора Коненкова - не возымели действия.

8. Столкновение разных канонов: выставка в Манеже  
Происшествие в Манеже привело в конечном итоге к отходу от начавшейся нормализации в области культуры. Художники-новаторы, захватившие благодаря тенденции к либерализации инициативу, были напуганы и снова вернулись в свои студии на чердаках и в подвалах. Искусство разделилось на два лагеря - на официально разрешенное и то, которое, как и прежде, публично не признавалось и находилось в подполье. Советская пресса времен "перестройки" описала этот процесс как "публичное утверждение посредственности", тогда как "варварам" и "сектантам" пришлось подыскивать себе убежище в издательствах, театрах, журналах, чтобы зарабатывать себе на жизнь в качестве иллюстраторов, дизайнеров или театральных художников, продолжая приватно служить тому искусству, в которое они верили. Профессиональная деятельность для большинства из них была предпосылкой того, что их, как тогда было принято, не высылали в качестве тунеядцев. Доступ к публике имела лишь группа "Движение", у которой на первый план выдвигались не идеологические, а декоративные цели. Эта группа использовала развитие кибернетики и оживление дизайна (прежде всего, в журнале "Декоративное искусство") для устройства великолепных иллюминаций по случаю всенародных торжеств. Связанные с такими экспериментами видения будущих художественных миров и потенциальных жизненных пространств, больше всего волновавшие этих художников, оставались в то время скрытыми от публики.

Такие художники, как Вейсберг, Зверев, Краснопецев, Неизвестный, Свешников, Сидур, Шварцман, Яковлев, которые уже в начале шестидесятых годов нашли свой художественный мир и свой стиль, в следующие десятилетия значительно и, в принципе, без влияния других направлений искусства разрабатывали свое творчество. Для других, таких как Гробман, Калинин, Кропивницкая, Мастеркова, Немухин, Плавинский, Рабин, Соостер, Штейнберг или Янкилевский, шестидесятые годы представляли собой период основного ху-

83  
дожественного формирования - в отличие от таких художников, как Булатов, Васильев или Кабаков, для которых, по-видимому, в центре внимания в это время стояли интенсивный художественный поиск и экспериментирование с разными стилистическими возможностями.

Изоляция художников в закрытом от публики пространстве, в которое, в принципе, допускалось лишь небольшое число проверенных зрителей, как и случайный характер проникавшей извне информации, привели к стиливому разнообразию в рамках общего художественного подъема шестидесятых годов. Диапазон стилей простирается от фигуративных и абстрактных вплоть до конструктивистских. Хотя по своим внешним формам выражения и общему функциональному значению они внешне напоминают ранее известные образцы, их отличает специфическая интенциональность на фоне официального канонического искусства. Произведения Мастер-ковой, Штейнберга, Шварцмана или Вейсберга внешне представляют собой переход к абстрактным конструкциям. Вейсберга, например, заботит

духовная легкость мира вещей, достигаемая за счет рафинированного разложения и сочетания цвета, в то время как Ма-стеркова, Штейнберг и Шварцман находят возможности религиозного погружения с помощью приемов изобразительного искусства. Иначе у Краснопевцева: его натюрморты из разбитых горшков, ветвей и раковин создают виртуозную, тонко обыгрываемую эстетику метафизических миров, существующих независимо от времени и пространства. Интересный, до сих пор неоднозначно расшифрованный вариант этого разнообразия форм представляют работы Нему-хина. Все художники этого направления отказываются от официально провозглашаемой плоской иллюстративности заранее заданных высказываний и тем самым дают зрителю возможность создать собственный мир под впечатлением их картин.

Художники, чьи произведения этих лет отличаются большей предметностью, используют другие средства, чтобы отойти от официального канона и противопоставить его однообразию и пустоте информативности. Наилучшие возможности дает при этом выбор табуированных официальным канонами тем. Картины Яковлева показывают эмоции и простую красоту в лишенном разума окружа-

84

ющем мире. Калинин в своих коллажеподобных нагромождениях обрывков мира старой, но все еще существующей, хотя и не обнаруженной Москвы анализирует вакхический мир хаоса, в котором древнее и новое, молодость и старость, верх и низ объединены в ирреально-реальный конгломерат, из которого, собственно, и состоит жизнь. Сидур конкретизирует травмы войны в молчаливо взывающих фигурах. Янкилевский пытается передать психические и физические изменения людей под влиянием науки и техники как напряжение между женским и мужским началом. Целковские орды беззубых изуродованных человеческих существ кажутся одержимыми инстинктами монстрами, населяющими мир, возникший на Земле после глобальной катастрофы. Сказочные человекоподобные существа Кропивницкой безучастно грезят в мире ушедшей православной Руси. Воспринимавшиеся зрителями как социальная критика композиции Рабина из передвижных декораций, изображающих маленький отвратительный мир, демонстрируют упадок жизненного пространства, которое не дает никакой перспективы для социализма, а представляет собой болото, из которого невозможно выбраться. Гробман своими ирреальными, тяготеющими к символике мотивами пытается воскресить мистические субстраты иудейской религии. Соостер в своих комбинациях элементарных геометрически стилизованных деревьев, растений и пр. пытается восстановить связь предыстории с настоящим, мифа с современным познанием. Кабаков расщепляет узнаваемый мир на отдельные составные части, используя их в качестве формальных элементов для минималистских комбинаций гротескных, иногда крайне редуционистских картин, которые представляют для него, с одной стороны, анализ существующего, а с другой - сотворение нового, искусственного и потому художественного мира вещей. Основная тенденция, характеризующая многообразие фигуративной и беспредметной живописи - это прежде всего сознательный отказ от стилистических и тематических наборов господствующего канона. Кроме того, эта живопись свидетельствует о потребности отреагировать на экзистенциальную проблематику существования человека необычными отчуждениями, представив перед его глазами

85

в качестве художественной интерпретации то, чем богат мир. Использование специфической стилистики и несвойственной традиции русского искусства набора мотивов, символов и мест действия происходящего, в отличие от иллюстративного варианта советского послевоенного искусства, возбуждает у зрителя многочисленные ассоциации и интерпретации. По замыслу художников, все это должно было стать конструктивным вкладом в устранение эмоционального и интеллектуального дефицита внутри советской культуры. Это могло представлять провокацию лишь для тех, кто исходит из принципа: "Право на существование имеет только то, что разрешено сверху". С точки зрения этих людей, нонконформисты были злобными разрушителями, пачкающими в собственном гнезде, нарушителями мира в семье, против которых требовалось принять соответствующие воспитательные меры. Однако птенцы уже оперились...

9. Искусство без канона и публики: "Другое искусство" Сильная индивидуальность упомянутых художников, ограниченный доступ публики к их произведениям, а также атмосфера культурно-политической жизни послужили причиной того, почему в шестидесятые годы образование групп с общей программой в принципе исключалось, хотя речь по-прежнему шла о кружках и направлениях. Несмотря на невозможность выставляться, художники более или менее регулярно встречались в разном составе, информировали друг друга о новых работах, дискутировали, устраивали чтения стихов таких поэтов как Айги, Аронсон, Холин, Бродский, Сапгир, Гробман, Анри Волохонский, или слушали вместе песни появившихся в шестидесятые годы популярных, хотя и не признанных официально бардов - Окуджавы, Галича, Кима, Высоцкого. Возникновение независимой альтернативной культуры, обретавшей все большую уверенность в себе, сопровождалось особым чувством сопричастности. В середине шестидесятых годов, т.е. уже при Брежневле, из этого чувства сопричастности возникла потребность собираться, как это было принято у западно-европейской богемы, в кафе "Аэлита", в

"Артистическом кафе" на Кузнецком мосту, в "Синей птице" и других и иногда демонстрировать там свои работы. Расширился и

86

состав зрительской аудитории этих художников, в частности, благодаря многочисленным выставкам. Эти небольшие и обычно краткосрочные из-за противодействия со стороны властей выставки организовались музыкантами (Волконский, Рихтер) или известными учеными (Капица) в их более или менее независимых институтах, а также первыми появившимися в это же время коллекционерами (Костаки, Глезер, Нутович, Талочкин). Фотографы запечатлевали эти выставки на пленку, играя таким образом роль летописцев. Чувство собственного достоинства художников, лишенных нормального общения с публикой, поддерживало и то, что в Москву приезжали представители художественных музеев из Англии, Италии и других зарубежных стран, а также искусствоведы из Польши и Чехословакии (Халупецкий, Конечны, Ламач, Погрибны, Шпильман), которые через свои журналы представляли художников зарубежной публике.

10. Новое художественное сознание и борьба за доступ к общественности (1962-1968 гг.)

К середине шестидесятых годов страх, который воцарился в умах интеллигенции после скандала в Манеже в 1962 г. и последовавшей за ним кампании против отклонений в области идеологии, постепенно прошел. Брежнев, сменивший в 1964 г. Хрущева на его посту, был склонен относиться к происходящим процессам скорее созерцательно и пускать все на самотек до тех пор, пока дело не доходило до групповщины или открытых политических провокаций. Однако покой был обманчивым: консервативные элементы, ответственные за культурную политику, ждали от прихода Брежнева к власти стабилизации ставших бесконтрольными сдвигов в сфере культуры, которые появились в первую очередь в литературе, а со временем - как раз во время Пражской весны - стали угрожать подрывом основ. Запреты на публикацию произведений Солженицына (с 1965 г.), процессы против Синявского и Даниэля, а также их летописца Гинзбурга (1966 г.) хотя и происходили в период кажущегося спокойствия в области искусства, однако, по словам Хрущева, не оставляли сомнений в невозможности открытого сосуществования различных идеологий. Вопрос о плюрализме в общественной жизни не допус-

87

кал компромиссов, так как они в конечном счете означали бы конвергенцию двух систем.

Попытки восстановить гласность вопреки этим основным тенденциям неизбежно наталкивались на сопротивление. Это обнаружилось еще в марте 1964 г. на выставке работ независимых ленинградских художников, которая была разрешена директором Эрмитажа, но вскоре закрыта. Аналогичным образом закончилась выставка двенадцати нонконформистов, ядро которых составляла так называемая группа Рабина (Кропивницкая, Е. и Л. Кропивницкий, Мастеркова, Немухин, Плавинский, Потапова, Рабин, Штейнберг, Вечтомов, Воробьев, Зверев), организованная Глезером в январе 1967, г. в ДК "Дружба" на шоссе Энтузиастов. Закрытие выставки было связано с публичным скандалом, который в свое время освещался в западной прессе. Критика этой выставки была того же толка, что и в 1962-1963 гг.: выставка абстрактных и сюрреалистических картин рассматривалась как вызов и провокация против метода социалистического реализма. Директор ДК был отстранен от должности, на художников было оказано давление и они были предупреждены о недопустимости в дальнейшем подобных акций. Поведение Глезера, который в этой напряженной атмосфере сумел в 1968 г. в своем родном городе Тбилиси, к тому же в помещении, принадлежавшем Союзу художников, вновь устроить выставку независимых художников, переполнило чашу терпения органов безопасности. В условиях обострения культурно-политической атмосферы последующих лет под влиянием Пражской весны Глезер сгруппировал вокруг себя художников-"рабинцев" и стал главным оппонентом власти имущих. Большинство других художников перед лицом новых ужесточений вело себя менее активно и предпочитало следить за развитием событий со стороны. Организация политических группировок не входила в их планы - не в последнюю очередь потому, что концепция их искусства не предполагала непосредственной политической активности.

11. Размежевание нонконформистов (начало семидесятых годов) В период между 1969 и 1972-1973 годами ситуация в области изобразительного искусства во многих отношениях изменилась. "Ра-

88

бинцы", наконец, успокоились. Другие, такие как Гробман, не видя в Советском Союзе никаких возможностей для своего дальнейшего развития, приняли решение эмигрировать. Тем самым они продолжили поток художников-эмигрантов, приостановившийся с середины шестидесятых годов. С начала семидесятых годов, благодаря Хельсинским соглашениям и американскому посредничеству, этот поток значительно увеличился.

Старшее поколение, еще в пятидесятые - шестидесятые годы избравшее самобытный путь в искусстве, продолжало углублять и оттачивать свой стиль. Незвестный стал получать многочисленные заказы и был признан официально. Яковлев, Целков, Краснопевцев, Мастеркова, Немухин, Рабин, Свешников,

Шварцман, Зверев и другие оставались верны своим прежним взглядам и продолжали варьировать характерные для них формы и темы.

Штейнберг, в семидесятые годы также сохранявший верность собственному стилю, сформировавшемуся в середине шестидесятых, в восьмидесятые годы в своем содержательно мотивированном цикле "Умирающая деревня" переходит к философскому осмыслению жизни и смерти и создает структурно подчеркнуто концентрированные, необычайно выразительные произведения, знаменующие новый шаг в его творческом развитии.

Столь же значительный толчок в развитии наблюдается и у скульптора Сидура. Благодаря христианским мотивам в циклах "Мутации", тема которых - сила и саморазрушение, а также в композиции "Пророки" и в гробах "Гроб-Арта", он далеко уходит от скульптуры шестидесятых годов. Если в начале он использовал травмирующий опыт войны как напоминание об уничтожении, то теперь он более принципиально подходит к лежащей в его основе проблематике, рассматривая любой вид разрушения как угрозу существованию человечества. Так возникают гробы, в которые он укладывает беспомощно кричащие о своем бессилии фигуры, а также пророки с их лишенными содержания прорицаниями.

Среднее поколение художников, получивших образование в конце пятидесятых годов, таких как Янкилевский, Булатов, Кабаков, Васильев и др., завершило стадию экспериментаторства и положило

89

начало новым явлениям в области искусства, коренным образом отличающимся по своему содержанию от искусства шестидесятых годов. Янкилевский, как и Сидур (хотя и совершенно независимо от него и отталкиваясь от иных традиций), разрабатывал проблему эмоциональной и духовной изменчивости человека. Кабаков, Булатов и Васильев, напротив, пошли совершенно иным путем. Если у Васильева на первом плане стояла разработка пространства и света, у Булатова - пространства и социально-культурных лозунгов окружавшей его советской действительности, то намерения Кабакова в это время сводились ко все более систематическому анализу повседневного сознания среднего homo sovieticus. Это направление в искусстве получило название "концептуализма" и носило явные черты официальной, типично советской культуры. Тривиальность и бессодержательность официального идеологического пространства, знаковые шифры кодекса ценностей и поведения здорового человеческого сознания были схвачены в их внешних проявлениях (в речах, на плакатах - одним словом, в любых видах письменной или устной речи) и, несмотря на их банальность, восприняты всерьез и воспроизведены в художественной форме. При этом художники нередко прибегали к симуляции большого объема (см. в принципе бесконечные серии Кабакова). То, что в обыденной жизни уже стало пустым и бессодержательным и утратило свои "пропагандистские" функции, на фоне этой концепции, с одной стороны, снова получает статус чего-то важного, осознанного, с другой же, иногда посредством косвенного пародирования, разоблачается в своей ложности, переосмысливается и ставится под сомнение. Художественная имитация действительности, от которой нонконформисты отказались уже в шестидесятые годы, здесь будто бы снова взята на вооружение, но на самом деле воспроизведена с наигранной серьезностью и рационально использована в качестве метода анализа неосознанных традиционных систем ценностей. Соответствующие изобразительные знаки (например, нагромождение деталей, их порой почти незаметные модификации, высокая и потому бросающаяся в глаза избыточность) управляют восприятием коллективных символов, знакомых каждому советскому человеку.

90

Многие работы Аркадия Петрова, которые, правда, в большей степени тяготеют к традиции "наивного искусства", следует причислить к тому же направлению этнологии обыденного сознания, хотя они и не принадлежат к концептуализму, стремящемуся к интеграции слова и изображения. В центре внимания Петрова стоит не анализ сознания и подсознания современного ему советского человека, а связанные с ним проблемы и представления, хронологически восходящие к пятидесятым годам. Наконец, к этому же периоду относится формирование таких художников как Комар и Меламид, Косолапов, Рошаль, Скерсис и др., которые, исходя из основных положений концептуализма, в начале семидесятых годов создали новое направление в неофициальном искусстве - "соц-арт". Если художники "первого часа" в пятидесятые годы последовательно игнорировали официальное искусство, то приверженцы соц-арта, напротив, концентрировали свое внимание на наиболее бросающихся в глаза проявлениях социалистического реализма сороковых - пятидесятых годов. Опираясь на тщательно выдержанную академическую манеру письма они повторяли, модифицировали, гипертрофировали, тем самым разоблачая и высмеивая их, мотивы, символы и схемы прежних лет. Изображения провоцировали господствовавшие в искусстве нормы и тем самым - косвенно - и все то, что было узаконено, государственными и партийными институтами.

Промежуточное положение между концептуализмом и соц-артом занимают произведения Пригова, который концентрирует свое внимание на коллективных мифах повседневности.

Если не говорить о Булатове и Васильеве, у которых живописный элемент в значительной степени

связан с элементами рациональными и аналитическими, то как раз на примере Кабакова и Пригова бросается в глаза, что чем больше у них на первый план выдвигаются словесные надписи, тем больше они отходят от традиционной среды изобразительного искусства. Происходит переход в промежуточную область между литературой и искусством.

Другой ветвью того же направления являются коллективные акции, проводившиеся Монастырским, Алексеевым и другими с 1976 г. Их анализ обыденного сознания и сопровождающих его

91

знаковых систем (символов и пр.) осуществляется иначе, нежели у других поклонников концептуализма. Подобно тому, как Кабаков в шестидесятые годы через минималистские эксперименты в искусстве пришел к самоанализу и самоопределению, Монастырский и его коллеги в своих "Коллективных поездках" за город пытаются оставить после себя обилие знаков и связанную с ним неосознанную идеологическую индоктринацию и постепенно возродить утерянное элементарное представление о пространстве и времени. Тем самым основополагающие феномены - пространство и время, как и любая предметность, должны были быть осознаны и лечь в основу образования и возникновения новых знаковых систем.

В сходном направлении шли и инсценируемые начиная с 1972 г. Герловиными, а также Абалаковой и Жигаловым (после 1975 г.) хеппенинги, в центре которых находилась ситуативная соотнесенность как художественно инсценируемое пространство и оформленность его необычных предметностей как выражение неиспользованных творческих возможностей. Опыт новой содержательности можно рассматривать при этом как вариант реакции на ставшее бессодержательным и лишенным интереса официальное пространство.

12. Политический "застой" и "вторая культура" (первая половина семидесятых годов)

Противоречивость общей ситуации того времени станет ясна, если сравнить политическую стабильность и затишье (теперь именуемое в советской прессе "застоем") в области культуры с многообразием художественных направлений неконформистского искусства и различных лежащих в его основе замыслов. В то время как официальной государственной установкой была гомогенность, в сфере альтернативной культуры наблюдалось многообразие. Для этой культуры характерно то, что она в равной степени занималась самоанализом и анализом чуждой ей по сути официальной культуры и что она проявляла активность и творческую силу и постоянно шла вперед в своем развитии. С точки зрения этой альтернативной культуры, именно она создавала культурные ценности, в то время как ее косвенный "оппонент" разрушал культуру. Так называемая "вторая

92

культура" постоянно испытывает подъемы и спады и тем самым углубляется и расширяется. Отсюда становится понятным, что она, с одной стороны, стремится разобраться в основных проблемах своей собственной страны и всего человечества в целом, выдвигая эти дискуссионные проблемы как показатель кризиса современного сознания, а с другой - пытается проанализировать и развить те художественные приемы и системы знаков, которые позволили бы обсуждать различные аспекты человеческого существования в наше время. С этой точки зрения усилия неконформистского искусства семидесятых годов можно рассматривать как параллель к дискуссиям, которые велись общественностью (часто - эзоповым языком) в области литературы, или к абстрактной, на первый взгляд, дискуссии о мифах или типологическом сопоставлении различных культур.

Однако характерным для семидесятых годов является не только одновременное сосуществование пассивных и активных тенденций в этих отличных друг от друга сферах культуры. Такое сосуществование имеет место только тогда, когда не затрагивается вопрос об аудитории и обе сферы не вступают друг с другом в конкуренцию. Вопрос о публичном показе произведений неконформистов, который был решен отрицательно в 1962-1963 и затем в 1967-1968 годах, снова и снова возникал в ходе диссидентского движения, особенно усилившегося в результате политики "малых шагов" и принятия Хельсинкских соглашений по правам человека. На фоне относительного затишья в области внешней политики, внутри государства наблюдался рост самосознания инакомыслящих и обострение культурно-политической ситуации в связи с появлением разветвленной альтернативной культуры. В этой ситуации у некоторых художников усилилась готовность поставить все на карту и в случае необходимости снова вступить в конфронтацию с органами безопасности, чтобы вернуть себе право общения с публикой. Эту роль взяли на себя, в первую очередь, Глезер и художник Рабин.

Процессы против Якира и Красина (1973 г.), лишение Солженицына гражданства (1974 г.), растущее давление на художников, которые в 1967-1968 гг. обнаружили большую строптивость, тот факт, что принятые Хрущевым меры по либерализации в начале семидеся-

93

тых годов были приостановлены, либо вообще отменены, а также возросшее самосознание художников привели в конце концов к решению вновь поднять вопрос о доступе публики к произведениям

нонконформистского искусства в рамках советского законодательства.

Рабин и его друзья объявили об организации выставки независимых художников (О. Рабин, А. Рабин, Е. Рухин, Н. Эльская, Л. Мас-теркова, В. Немухин, Ю. Жарких, В. Комар и А. Меламид, Борух (Б. Штейнберг), В. Воробьев, И. Холин, Е. Арнольд, С. Бордачев, Р. Зане-вская, Э. Зеленин, Т. Левицкий, М. Одноралов, В. Савельев, О. Три-польский, В. Герловин, Н. Шибанов, В. Пирогова, Н. Румянцев, М. Федоров (Рошаль)) в воскресенье 15 сентября 1974 г. на пустыре на окраине Москвы. Не прошло и часа, как эта выставка, на которую были приглашены также дипломаты и зарубежные журналисты, была разогнана сотрудниками милиции. Они двинули на художников бульдозеры под предлогом того, что на этом месте якобы должен был быть разбит парк. Большая часть участников выставки была арестована и подвергнута допросам.

Это событие получило широкое освещение в западной прессе, отмечавшей несоответствие между разговорами советских политиков о соблюдении прав человека и тем, как с этими правами обходились в действительности. Реакция прессы привела вначале к уступкам органов безопасности, а затем - к вспышкам агрессивности с обеих сторон. Чтобы снять остроту ситуации, власти устно осудили "полицейскую акцию" (как она была названа позднее), виновные были наказаны и 29 сентября 1974 г. художникам на несколько часов разрешили устроить выставку на открытом воздухе в Измайловском парке. Контроль за выставкой был поручен Глезеру, Рабину и Жарких. Эту выставку посетили 10-15 тыс. человек. В ней приняли участие приблизительно 65 художников, экспонировавших около 100 картин. Зимой 1974 г., а затем весной, летом и осенью 1975 г. последовали другие выставки: в Центральном доме работников искусства, в павильоне "Пчеловодство" и в Доме культуры на территории ВДНХ. Эти выставки раз от разу собирали все большую аудиторию.

94

Внешне казалось, что после событий 1974 года ситуация утратила свою напряженность. Цензура восставала только против религиозных сюжетов, допуская к экспозиции абстрактные и сюрреалистические произведения. Произведения так называемого "формалистского" толка, которые в 1963-1964 гг. подвергались сильной критике как декадентские, теперь свободно выставлялись как "декоративные". Провокационные же с политической точки зрения произведения соц-арта на выставки вовсе не представлялись - срабатывала самоцензура художников.

Хотя спокойствие и было обманчивым, "рабинцы", ободренные уступками властей, хотели воспользоваться благоприятным моментом (уступки были расценены как слабость) и требовали устройства одной выставки за другой, к тому же - совместно с художниками из Ленинграда и других городов. Если организации таких выставок наталкивались на препятствия, Глезер устраивал их сразу в нескольких квартирах своих друзей. Однако существование такого свободного объединения противоречило основным принципам советской системы руководства и контроля. В то время, как художники вокруг Глезера и Рабина были готовы пойти на все, лишь бы наконец получить доступ к широкой аудитории, органы безопасности пытались контролировать образование групп, "сглаживая" тем самым конфронтацию. Для этого в дальнейшем принимались различные меры, не устранившие, однако, причины конфликта - ненормальности ситуации в области культуры.

12 декабря 1974 г. Глезеру как главному борцу за свободу русского искусства было предложено эмигрировать. Иначе ему грозил судебный процесс по обвинению в торговле антисоветской литературой. В последующие годы, устав от преследований и переоценив свою известность на Западе, страну покинули художники, которых Глезер собрал вокруг себя (Кропивницкая, Мастеркова, Рабин, Жарких, Ситников, Зеленин), а также многие другие, у которых прежде были проблемы с властями (например, Неизвестный) или те, чьи произведения практически не имели никаких шансов попасть на выставки (Целков, Комар и Меламид и др.). В конце концов власти предложили компромисс: оставшимся в стране нонконформистам

95

была предоставлена возможность вступить в созданную с этой целью Секцию живописи при Московском объединенном комитете художников-графиков Профсоюза работников культуры. Столь удивительное административное решение было продиктовано отказом Союза художников организовать нечто подобное у себя. Так закончилась эпопея "переселения" крамольных художников с пустыря на окраине Москвы (Беяево) в подвальное помещение на Малой Грузинской 28. Теперь у них имелся свой выставочный зал, где они с одобрения властей (что, естественно, также означало контроль) могли выставляться. Председателем выставочного зала стал Немухин. Однако сама процедура приема в Горком была способом регулирования ситуации и, в конечном счете, как и в других Союзах, - стимулирования "примерного поведения" посредством предоставления определенных гарантий. При необходимости это позволяло вносить раскол в ряды художников. Опыт столкновения с подобными ограничениями удержал тогда часть художников от вступления в секцию Горкома. Эта тактика умиротворения и отсрочки решения вопроса о доступе публики к произведениям искусства не должна, однако, вводить в заблуждение относительно истинного отношения властей к художникам-

нонконформистам. Об этом свидетельствовали появившиеся в прессе того времени статьи главного редактора журнала "Творчество" Нехорошева "Авангард мещанства" (Вечерняя Москва, 10 марта 1975 г.), Налбандяна "Фальшивые ценности абстракционизма" (Огонек, № 32 за 1975 г.), Горина "Третьего пути не дано" (Московская правда, 17 мая 1975 г.). Степень официальности и основную направленность этих высказываний легко оценить на фоне речи президента Н. Подгорного, произнесенной им 11 ноября 1974 г.: "В условиях, когда идеологическая борьба между социализмом и капитализмом приобретает все большую остроту, наше искусство призвано повышать свою идейную вооруженность, непримиримость к проявлениям чуждых взглядов, сочетать утверждение советского образа жизни с развенчанием аполитичности, потребительской психологии. Как в идеологии вообще, так и в любом из видов искусства недопустим никакой отход от наших принципов. Подлинное искусство, в

96

том числе и театр, кончается там, где его высокие духовные, культурные, нравственные начала подменяются безыдейностью, обывательщиной, пошлостью.

Не может быть двух мнений, товарищи [...]" (Известия, 12 ноября 1974 г.). Лейтмотив всех высказываний был одним и тем же, четкостью формулировок они напоминали партийные постановления 1946-1948 гг. по вопросам литературы, кино и музыки: этот же мотив, хотя и в ослабленной форме, вновь возник в 1963 г. после выставки в Манеже.

13. Мнимая тишина: Компромиссы вместо столкновения (вторая половина семидесятых годов) Молчаливое соглашение о перемирии с художниками, принятое властями в 1975-1976 годах, было единственно возможной тактикой на фоне критических высказываний западной прессы. Выставки, которые с 1976 г. устраивались в помещении на Малой Грузинской, показывают, что до весны 1987 г. положение вещей не менялось; оно и не могло измениться при сложившейся ситуации в области изобразительного искусства. Позиция Союза художников, а также Академии художеств с их органами печати по-прежнему оставалась доминирующей и достаточно сильной. Тем не менее, вследствие частичного официального признания прежнего московского художественного "подполья", произошло общее изменение климата. В начальной стадии выставочной деятельности на первый план выдвигались преимущественно художники, составившие себе имя еще в шестидесятые годы (Немухин, Плавинский, Жутковский, Калинин, Штейнберг, Соостер, Вейсберг). Затем следовали - отчасти в индивидуальных, а отчасти в групповых выставках - Кабаков, Пивоваров, Инфантэ, Чуйков, Чернышев, Абалакова, Жигалов и другие.

Улучшение атмосферы, наступившее после 1976 г., имело и другой эффект. "Неофициальные" художники и, прежде всего, те, кто впервые заявил о себе между 1970-1972 и 1975-1976 гг., как, например, Юликов, Орлов или Щелковский, были исполнены чувства общего подъема от сознания общности интересов всех художников, готовых на взаимную помощь и поддержку. В те годы казалось, что

97

раздвигаются границы между группировками и исчезают преграды между поколениями. Художники посещали мастерские друг друга, расширяя тем самым свой кругозор, и чувствовали, что они не одиноки. Многие из них в то время уже приобрели известность благодаря выставкам в Бохуме (ФРГ; 1974 г.), коллекции картин Глезера (с 1975 г.), Биеннале в Венеции (1977 г.) и, прежде всего, благодаря выставке в Лондоне в том же году.

Выставки на Малой Грузинской, которые со временем получили благодарное признание зрителей, тем не менее выявили ряд проблем, достаточно неожиданных. С одной стороны, оказалось, что выставок самих по себе было недостаточно, чтобы добиться художественной и общественной эффективности. И хотя жаловаться на число посетителей не приходилось, неофициальному искусству остро недоставало независимой общественной реакции, свободного компетентного обсуждения произведений. Все это было недоступно художникам, равно как и возможность публикаций в профессиональных журналах или передач по телевидению. Оставались только устная пропаганда и зрительский контакт с картинами. Скромные каталоги выставок иногда появлялись годы спустя, часто без ссылок на само событие. В книжных магазинах приобрести их было нельзя, и - главное - они не отражались в библиографических пособиях. Тем самым значительно сужались фактические размеры аудитории, и художники, в конечном итоге, снова должны были довольствоваться похлопыванием по плечу в кругу друзей. В дальнейшем выяснилось, что в коллективных выставках "старые мэтры" претендуют на центральные места, тогда как молодым художникам обычно отводились коридоры. То есть среди прежнего "подполья" открыто начала складываться иерархическая система приоритетов, существовавшая в скрытой форме еще в шестидесятые годы.

Таким образом, художники столкнулись с новыми проблемами. Иерархическое мышление, наблюдавшееся в том числе и у художников "подполья" и выражавшееся в разного рода подспудных запретах, а также тот факт, что тогдашнее молодое поколение почувствовало обманчивость эйфории по поводу кажущегося изменения климата в области изобразительного искусства и отсутствие шансов на

свободное развитие художественных талантов в ближайшем будущем и на расширение аудитории, привело часть этого поколения к решению эмигрировать. Эта волна эмигрантов стала существенной потерей для советской культурной жизни 1976-1977 и 1979-1980 гг. Один из этих художников, Игорь Шелковский, обосновавшийся в Париже, вместе со старыми московскими друзьями в период с 1979 по 1986 г. начал издавать журнал "А-Я" на русском, английском и французском языках, в котором снова и снова указывалось на неотделимость русского искусства, остающегося на родине, от того, которое оказалось в эмиграции. Собранный здесь материал относится к числу лучших публикаций, посвященных неофициальному и полуофициальному русскому искусству, в первую очередь, начиная со второй половины семидесятых годов.

14. Новые попытки переосмысления основ искусства: новая идеологизация искусства вместо искусства как этнографии культуры

Примерно с 1978 г. в современном советском искусстве вновь стал назревать раскол. С одной стороны, в официальных журналах "Искусство" и "Декоративное искусство" в 1976-1977 гг. намечилось направление, которое выразилось в публицистической полемике неославянофилов с неозападническими концепциями (в области литературы такая полемика состоялась раньше). По мнению неославянофилов, упадок искусства восходит к Иерониму Босху, с которым они связывают возникновение в славянской культуре болезненных, некрасивых с точки зрения формы явлений. Отголоски этой новой ориентации проявились в развернувшихся в 1979 г. оживленных дебатах по поводу выставки "Цвет, форма, пространство", организованной на Малой Грузинской, где были показаны работы представителей различных художественных направлений (Бич, Инфантэ, Янкилевский, Кабаков, Колейчук, Пивоваров, Плавинский, Жигалов, Штейнберг и др.). Официальная критика упрекала художников и руководителей выставки "за отсутствие четкой идеологической ориентации".

С другой стороны, в то же время внутри группы художников-нонконформистов (Монастырский, Рошаль, Скерсис и др.) сформирова-

99

лось представление о том, что художник должен выступать перед зрителем и поклонниками искусства не как волшебник, а как этнограф культуры (по примеру Кабакова или Пригова), или же его функция должна состоять исключительно в особой форме и способе его существования и их художественной инсценировке (Монастырский).

15. Отход от традиционного искусства и самоархивирование Оба направления, как бы различны они ни были в своих оценках и мнениях, обнаруживают, тем не менее, более высокую степень осознанности кризиса традиционного искусства. В истории советского искусства этот период, кроме того, может быть охарактеризован как переход к новому искусству, связанному, например, с именами Захарова, Кизевальтера, а также с группой "Мухоморы" или так называемым "Арт-артом". Это новое движение базировалось, в первую очередь, на отказе от уже сложившихся традиций искусства: социально-педагогически ориентированного официального искусства, обращенного к чувствам искусства нонконформистов шестидесятых и семидесятых гг., искусства конструктивизма двадцатых и семидесятых гг. с его формальными или философскими замыслами и т.д. Искусство, существовавшее до сих пор, рассматривается как мертвое. Его возрождение, по мнению этих молодых художников, будет результатом сознательно стилизованной и впоследствии преобразенной в легендарном и мистифицированном духе инсценировки их собственного индивидуального поведения в рамках доступной им социокультурной среды. В дополнение к отказу от традиционных художественных методов и сотворению нового искусства на основе собственного опыта они проводят целенаправленный анализ сложившегося положения в области изобразительного искусства, используя для этой цели, в частности, провокационные интервью (примером может служить рукописная книга Захарова и Кизевальтера "По мастерским").

Наконец, в начале восьмидесятых годов можно было наблюдать еще одно явление. В то время как представители соц-арта за рубежом устраивали выставки и издавали каталоги, стремясь тем самым поставить свое искусство на серьезную коммерческую основу, кон-

100

цептуалисты и организаторы коллективных акций, почувствовав необходимость осмыслить сделанное ими, создали обширный архив своих произведений (Московский архив нового искусства - МАНИ), включавший оригиналы, фотографии, собственные записи художников, манифесты и статьи критиков о произведениях неофициального искусства. Эта инициатива представляет собой редкое явление в сфере культуры, когда авторы одновременно становятся архивариусами.

Причина создания художниками собственного архива крылась в ненормальности общей социокультурной ситуации, при которой интенсивная художественная реакция на проблемы собственного жизненного пространства и человека проявлялась лишь частично, в виде дозированной и

подвергнутой цензуре гласности или фрагментарных публикаций, в результате чего художник был лишен возможности вести постоянный диалог со своим зрителем.

16. Гласность: официальное искусство под вопросом (начиная с 1985 г.)

Эта во многих отношениях ненормальная, абсолютно противоречивая и не способная никого удовлетворить ситуация изменилась лишь к концу 1986 года. После того, как в 1987 г. были разрешены разные, не подвергаемые цензуре выставки, появилась робкая надежда на постепенное решение всех проблем, послуживших причиной крушения нескольких поколений независимых художников. Некоторые из этих художников, например, Соостер, Вейсберг, Сидур и Зверев, умерли, так и не дождавшись каких-либо серьезных перемен.

На пути художественной продукции, накопившейся в течение двух-трех десятилетий, начиная с весны 1987 г. уже не стояло никаких преград. Возникла парадоксальная ситуация: множество художников, не состоявших ни в каких союзах, выходили со своими картинами в парки и на улицы Москвы (Битца, Измайлово, Арбат), где они могли не только демонстрировать, но и продавать свои произведения. Многие группы художников (например, "Клуб авангардистов"), получили возможность устраивать выставки, концерты, выступать с лекциями в клубах, которые в годы брежневского "застоя" не

101

использовались по назначению. Эти мероприятия имели неожиданный успех, клубы превратились в центры разнообразной культурной деятельности, в которой принимали участие художники и музыканты. В то же время, крупные всесоюзные выставки, например, "Мы строим коммунизм" (1986 г.), "Художник и время" (октябрь-ноябрь 1987 г.) или "Страна Советов" (1987-1988 гг.), по словам официальной прессы, отличались отсутствием фантазии, стереотипностью и бессодержательностью экспонировавшихся на них произведений. Тогдашнему официальному искусству, по свидетельству свободной критики, был присущ ложный пафос; такие работы критика расценивала как плоские, выполненные по заказу. В выставочных залах, как и прежде, господствовало серое, лишённое всякого интереса искусство, и по форме, и по содержанию повторявшее то, что начиная с тридцатых-сороковых годов стало официальной нормой. Контраст между искусством, хлынувшим на публику из подвалов, квартир, чердаков, и застывшими в своем развитии произведениями членов Союза художников и Академии художеств, в руках которых по-прежнему находились центральные выставочные залы и средства массовой информации, был более чем разительный.

Противоречие между спросом и предложением в области искусства стало очевидным для всех.

Парадоксальность ситуации усиливало еще одно обстоятельство. Произведения ведущих функционеров, сосредоточивших в своих руках ключевые должности, закупались музеями, и советское искусство в течение десятилетий представлялось на зарубежных выставках исключительно их работами, а не работами независимых русских художников. И вот это искусство, занимавшее прежде центральное положение, вдруг утратило свое значение - о чем свидетельствует малое количество посетителей и низкий спрос на него за рубежом. Произведения же скульптора Си-дура (умер летом 1986 г.), успех которых еще три десятилетия тому назад был предсказан Луизой Ринзер, вызвали бурю восторга на двух состоявшихся в 1987 г. выставках и повлекли за собой требования установить их на видных местах. Столь же большой поток посетителей привлекла выставка умершего в декабре 1986 г. художника Зверева, а также отличавшаяся большим многообразием и

102

оформленная с большой выдумкой и фантазией выставка "Объект-1" на Малой Грузинской (май-июнь 1987 г.), явившаяся полной неожиданностью как для советских, так и для зарубежных посетителей. Впервые в Москве публично были показаны произведения различных поколений художников, начиная с неофициальных "старых мастеров" шестидесятых-семидесятых годов (Булатов, Янкилевский, Кабаков, Калинин, Немухин, Штейнберг, Чуйков, Васильев) и кончая художниками "второго часа" (Пирогов, Кизевальтер и др.), т.е. второй половины семидесятых годов, а также самого младшего поколения в искусстве восьмидесятых годов (Брускин, Копыстьянский, Виноградов, Волков и др.) За этой выставкой последовали персональные выставки Янкилевского (на Малой Грузинской) и Штейнберга (в клубе "Эрмитаж"), на которых советским зрителям была впервые предоставлена возможность получить более полное представление о творчестве этих художников. Наконец, в течение всего 1987 г. проводились сопровождавшиеся бурными спорами и дискуссиями выставки и вечера до того мало известной, но давно уже процветающей в коммунальных квартирах и общих кухнях альтернативной московской культуры. Возможность выставляться, практически без всякой цензуры, получили как раз те художники, которые в шестидесятые-семидесятые годы находились в положении отверженных и которые еще в 1985 г. подвергались проработкам в сталинской манере. Речь идет об увещаниях и угрозах, которые делались Булатову, Гороховскому, Кабакову, Сидуру, Штейнбергу, Чуйкову и Васильеву в "дружеских" беседах. То же происходило и в 1986 г., когда в издававшемся в Париже журнале "А-Я" появились публикации о творчестве этих художников, реакцией на которые стала серия статей в советской прессе: А. Степанов "Путешествие от "А до Я" или "От

"неофициального" искусства к антисоветской пропаганде" (Московская правда, 20 апреля 1986 г.), а также статья Ольшевского "Рыбки в мутном пруду" (Советская культура, 5 июля 1986 г.). Благодаря выставкам, которые организовали за рубежом Ару-тунян (ФРГ), Басмаджан (Франция), Верни (Франция), Додж (США), Глезер (ФРГ, Франция, Англия, США), Гмуржинска (ФРГ), Голом-шток (Франция, Англия), Миро (Англия), Нахамкин (США), Пешлер

103

(Швейцария), Шпильман (ЧССР, ФРГ), Тупицыны (США) и многие другие, а также целому ряду конференций (в Билефельде, Бохуме, Гар-мише), неофициальным художникам в конце концов удалось завоевать авторитет среди знатоков советского искусства. Артдилеры стали обивать пороги старых и молодых нонконформистов, предлагая купить все, что накопилось у них в студиях. Работы этих художников ценят, их коллекционируют, тогда как произведения официальных художников на выставках-продажах за рубежом не вызывают интереса и не пользуются спросом. К тому же коммерциализация нонконформистов, проводимая также государственными учреждениями, способствовала тому, что валютные ассигнования ведущим функционерам Союза художников были урезаны, хотя они и продолжали удерживать власть в административном аппарате.

17. Возвращение к публике и завоевание зрителя

Ситуация, сложившаяся в первые годы перестройки, выглядела достаточно запутанной. Сосуществование в области искусства двух аудиторий, их конкуренция и изменение вкусов посетителей выставок и покупателей произведений неизбежно повлекли за собой изменения внутри самого Союза художников. Художники, не поверившие в серьезность перемен, пассивно отдались на волю течения, верхушка же Союза все еще пыталась спасти если не социалистический реализм, то хотя бы реалистическое направление в искусстве. Однако голоса в защиту плюрализма стилей, требования открыть двери Союза в первую очередь для молодых художников - представителей новых стилевых направлений стали раздаваться все чаще и чаще. Этим реформаторов поддержали представители Союза писателей и Союза кинематографистов, а также некоторые заинтересованные критики и искусствоведы. Критика стала резко выступать против любой эстетической и идеологической опеки со стороны инстанций, облеченных властью и задающих тон. Не последнюю роль в упомянутой полемике сыграл клуб "Эрмитаж". Для преобразований в сфере искусства он имел более важное значение, чем краткосрочные выставки. Клуб был создан по инициативе искусствоведов и критиков, не состоявших ни в каких группи-

104

ровках, и выступал за право художника на проявление своих творческих возможностей. Клуб рассматривал себя как ядро будущего Музея современного советского искусства. В 1987 году клуб "Эрмитаж" (который заботился не только о документировании развития современного изобразительного искусства, но также о восстановлении культурной жизни последних десятилетий во всей ее полноте), пошел на то, чтобы в рамках ретроспективного показа советского изобразительного искусства пятидесятых и семидесятых годов наряду с произведениями официальных и неофициальных художников представить также работы художников-эмигрантов: Воробьева, Ку-пермана, Мастерковой, Неизвестного, Рабина, Шелковского, Косола-пова и др. (в общей сложности тридцати художников). Тем самым "Эрмитаж" вынес на широкое обсуждение одну из самых болезненных тем и наметил будущие тенденции в сфере искусства.

Несмотря на все уступки "сверху", трудности, чинимые аппаратом управления культурой в деле организации выставок и публикаций, вызывают среди художников скептическое отношение к возможности долгосрочных изменений в области искусства. Поэтому понятна заинтересованность художников в контактах за границей, где они надеются получить признание скорее, чем у себя на родине. Все это вызывает тревогу и сожаление историков русского искусства, которые на фоне массовой эмиграции художников опасаются полной распродажи произведений 1950-х-1980-х годов.

18. Развитие искусства в новых условиях

Внешняя картина художественной жизни существенным образом изменилась после апреля-мая 1987 г. Началась перестройка и переоценка действовавших до того времени нормативных систем в искусстве. Руководство Союза художников стало испытывать давление со стороны других творческих Союзов, а также со стороны собственных членов. Впервые за почти шестьдесят лет у так называемого "официального" искусства возникла конкуренция. В новой ситуации оказались и вчерашние "неофициальные" художники. В середине семидесятых годов, будучи оппозиционерами, они были связаны друг с другом общностью судьбы. Затем обнаружилось существен-

105

ное расхождение интересов между поколениями, возникли новые направления. Почти одновременно с появлением этих групп и направлений перед общественностью встала новая проблема: произведения художников прежнего "подполья" подвергались не только благожелательной, но и негативной критике. Эти произведения оцениваются людьми с самыми различными интересами, которые выносят свои суждения об их связях с другими направлениями в искусстве. Разрушилась специфика многих группировок, которые прежде использовали свое неофициальное положение и угрозы в свой адрес для

поддержания мифа о своей исключительности и сакральности - таким образом, группировки стали терять свою привлекательность. В ситуации взаимной конкуренции нарушались иерархии, существовавшие прежде внутри отдельных группировок. С коммерциализацией искусства и приобщением к западному рынку этот процесс стал ускоренно развиваться. Распались многие прежние объединения, которые были обусловлены монопольным положением Союза художников и ограничениями в культурно-политической жизни.

Таким образом, и здесь наметилось движение. Старые иерархии всюду распадаются, а новые еще не образовались. Идет интенсивный процесс перестройки, результаты которого пока еще трудно себе представить.

Впервые опубликовано в сб.: (Hg. H. Ch. von Tavel, M. Landert) *Ich lebe - ich sehe. Ktinstler achtziger Jahre in Moskau. Bern "Kunstmuseum" 1988, c. 171-204.* Печатается по доп. и испр. варианту: *Von der Einheit zur Vielfalt. Sozio-kulturelle Aspekte der Moskauer Kunstszene zwischen 1945 und 1988.* В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnef. Modelltheoretisches Nachdenken tiber die russische Kultur. Bochum 1995, c. 433-468.*

Перевод Наталии Абалаковой в обработке Евгения Барабанова

106

От управляемой к неуправляемой культуре: сломы в советском послевоенном искусстве  
Период оттепели в советской послевоенной истории представляет собой непосредственную реакцию на центральные принципы строго организованной системы культуры, которая сложилась в тридцатые годы и на протяжении долгого времени после смерти Сталина (1953 г.) все еще продолжала подчинять себе общественную жизнь. Под "Оттепелью", таким образом, имеется в виду не возникновение некоего абсолютно нового явления, а лишь частичное отступление от преувеличенно строго заданных идеологических и эстетических норм сталинской культурной модели, которые с конца сороковых - начала пятидесятых годов в значительной степени утратили свою функцию в государстве и партии и тем самым перестали соответствовать духу времени. В первую очередь, этим процессом оказалось затронуто государственное искусство социалистического реализма. Изменение крайне канонического характера этого искусства составило необходимую предпосылку для возвращения ему функциональной способности. Робко намечавшиеся между 1953 и 1956 гг. и набравшие силу в 1956-1962 гг. попытки переориентации не могли быть восприняты иначе как сигнал к полному культурному обновлению. Ввиду того, что признаки этого обновления, со своей стороны, не были во всех отношениях однозначными, а допускали различные варианты поведения, оттепель послужила отправным пунктом для четкой дифференциации в том числе и в сфере искусства и способствовала возникновению различных течений, которые в значительной степени определили дальнейшее развитие русского искусства послевоенного времени.

Многие официально признанные к тому времени художники - классики в высшей степени плакативного искусства социалистического реализма увидели в этой ситуации возможность выразить, наконец, публично все то, что не определялось исключительно идеологической функцией, а носило более интимный, частный характер и

107

мотивировалось чисто художественными задачами. Темы, посвященные отражению мнимого общественно-политического успеха и достигших этого успеха героев стали все чаще отступать на второй план, уступая место отображению отдельных личностей в их повседневном окружении. В эстетике соцреализма происходит смещение доминанты, обусловленное ослаблением пропагандистской интенции за счет введения идеологически нейтральных элементов. Переосмысление степени важности основных принципов соцреализма открывало новые творческие возможности, не подвергая сомнению весь метод в целом. Неявное смягчение определявшихся канонами предписаний и контроля за их соблюдением было воспринято как ставшая, наконец, возможной нормализация подлинно социалистического искусства. Тем не менее, осуществленный в начале шестидесятых годов приверженцами "сурового стиля", так называемыми "левыми" художниками Московского отделения союза художников (МОСХа) Андроновым, Никоновым, позднее также Салаховым и т.д., отход от традиционного реализма, выразившийся в изменении цветовой манеры (использование темных цветов вместо светлых) или формально-эстетических "абстракциях" (размытие предметных и фигурных контуров и т.д.), привели к политизированным столкновениям между традиционалистами и новаторами.

Были и другие художники, которые, как Неизвестный или Сидур, получили образование еще во времена сталинизма и были воспитаны в духе строго канонизированного социалистического реализма, а с приходом перемен полностью переосмыслили заданные соцреализмом темы и принципы изображения и стали видеть свою задачу исключительно в донесении до зрителя определенных идей, в истинности которых были убеждены. Они отражали повседневные темы и наболевшие экзистенциальные комплексы проблем большей частью в экспрессивной манере и не принимая в

расчет ни каких бы то ни было предрассудков, ни заданных каноном идеологических и эстетических норм. Если в пятидесятые годы власть прощала этим "молодым дарованиям" определенные отклонения от канона, то в шестидесятые годы такие отклонения им были практически полностью запрещены.

108

Такие художники как Мастеркова, Немухин, Вейсберг и др. уже на ранних стадиях своего творческого развития испытали на себе заметное влияние традиционных и более современных русских и зарубежных стилевых направлений, которые, соответственно, отразились в их произведениях, не помешав при этом созданию у каждого из этих художников, независимо друг от друга, своего собственного, весьма индивидуального стиля. При этом отклонение от соц-реалистического канона было в их творчестве столь значительным, что всякий доступ к общественности (пресса, радио, книжные иллюстрации, выставки и т.д.) на долгие годы оказался для них закрытым.

Следующая группа художников (Яковлев, Целков, Зверев и многие другие) в равной степени игнорировали как обусловленное общественно-политическими задачами идеологическое ядро искусства, так и любой вид эстетически ориентированного творчества, который обнаруживал какую-либо связь с социалистическим реализмом. При этом они не составляли открытой оппозиции старому или уже несколько видоизмененному под влиянием новых веяний официальному канону, не пытались в то же время и искать признания широкой общественности.

Открывшиеся примерно с середины пятидесятых годов многочисленные возможности индивидуальной интерпретации, модификации и реализации соцреалистического канона, а также данная художникам свобода творить, не опасаясь репрессий, которые в сталинские времена могли коснуться и скрытого от глаз общественности искусства, были не просто выражением общего креативного порыва внутри послевоенного общества, но и культурным актом, повлекшим за собой далеко идущие последствия в других областях общественной жизни. С позиций сегодняшнего дня мы можем заключить, что этот культурный акт был ничем иным как робким началом сформировавшегося в последующие годы, сильно дифференцированного в культурном отношении плюралистического общества.

Передаваемая искусством "истина" перестала быть абсолютной и определяться, как в эпоху сталинизма, одной конкретной идеологией: своя собственная, выраженная автором в его индивидуальной

109

манере "истина" содержалась теперь в каждом отдельно взятом произведении искусства. В то же время, всякий раз, когда искусство отваживалось открыто и провокативно подвергать сомнению господствующие общественно-политические требования идеологии или начинало претендовать на открытое, адекватное отражение этой идеологии, ответом неизменно было возникновение политического конфликта на уровне правящих кругов, который затем неумолимо подавлялся властями и иногда даже влек за собой преследование художников. Таким образом, причиной последовавшего в конце концов разделения всего советского искусства на официальное и неофициальное (или конформистское и неконформистское) послужило, в сущности, не столько само искусство, сколько разразившийся в то время спор о его роли и функции в жизни общества.

Именно этим конфликтом была вызвана наступившая после 1962 г. (после выставки в Манеже) атмосфера напряженных дискуссий об искусстве, равно как и сознательная изоляция, которой так называемые "конформисты" подвергли "неконформистов" (или "дикарей" - так этих художников называли внутри страны, стремясь тем самым подчеркнуть их чужеродность).

Жесткие столкновения в области искусства и параллельные им события в других сферах культуры (литература, музыка, театр, кино, наука и т.д.) послужили началом внутреннего распада русской культуры на общественную (официальную) и необщественную (альтернативную). Тем самым имевшее место в первый период оттепели постепенное разложение сталинистского понятия культуры внезапно обернулось собственной противоположностью. С 1962-1963 гг. речь шла уже не о модификации и дифференциации исходной художественной модели, но о полярно противоположных друг другу эстетических и идеологических возможностях ее раскрытия, протекавшего параллельно образованию плюралистического общества.

Для конформистского искусства эта конфронтация означала продолжение традиции плакативного соцреализма на более высоком (или "центральном") официальном уровне (юбилеи и т.п.), в то время как на "периферийном" уровне выставок и публикаций на первых порах наблюдалось следование методу "сурового стиля", а с кон-

110

ца шестидесятых годов произошла столь существенная модификация канона в том числе и в тематическом плане, что становится возможным говорить об окончательном подрыве канона. Новые тенденции, обозначившиеся внутри официального искусства, стали возможными за счет применения тех же приемов, которые на более раннем этапе сигнализировали изменения в сфере неконформистского искусства: модификации фактуры картины, контурирования предметов, использования новых

красок и новых коллажных методов композиции. Использование этих приемов допускало нюансы, невозможные в рамках старого канона. Таким образом, официальное искусство оказалось обязано своим развитием процессам, протекавшим в периферийных областях канона.

После распада социалистического реализма на "центральный" и "периферийный" его приверженцы, с одной стороны, продолжали поддерживать систему, с другой же, демонстрировали все большую нейтральность по отношению к ней. Вследствие этого официальное искусство стало уходить из-под государственного контроля, перестало придерживаться заданных норм и избрало собственный путь развития.

Неофициальное (нонконформистское) искусство, которое с самого начала ориентировалось лишь на свои собственные цели и задачи, обладало по отношению к официальным художникам преимуществом, определявшимся его необщественным характером. Свобода этого искусства была практически неограничена, ибо над ним не тяготели ни нормы, ни контроль цензуры или критики. Художники-нонконформисты зависели лишь от самих себя, жили и творили по своим собственным принципам. Этим обстоятельством объясняется многообразие стилей и художественных миров нонконформистского искусства, феномен, равно которому не встречается во всей истории искусства двадцатого столетия.

При рассмотрении основных тенденций развития неофициального искусства бросается в глаза, что на протяжении первой фазы оттепели принципы соцреализма хотя бы косвенно учитывались художниками-нонконформистами в их творчестве, что было обусловлено уже самим их ярко выраженным стремлением не следовать этим

111

принципам. В шестидесятые годы такая имманентная ориентировка на исходную модель исчезает из нонконформистского искусства, дальнейшее же его развитие в семидесятые годы обнаруживает наличие принципиально новой творческой установки, введенной молодыми художниками, которые именно в эти годы впервые вступили на поприще искусства. Центральным для этих художников является уже не вопрос о том, как их творчество отражает и интерпретирует действительность, а о том, каким образом оно вбирает в себя инвентарь знаков и символов официального, а также отчасти неофициального искусства с тем, чтобы впоследствии оспорить и разоблачить его в процессе творческого (= игрового) акта. Тем самым искусство, взятое как специфическая знаковая система, сознательно перенимало имевшиеся в наличии художественные знаковые системы обеих культурных сфер с тем, чтобы затем модифицировать, остраничь их и раскрыть "лживость" и "несоразмерность" их интенционального ядра. Поверхностная, на первый взгляд, игра искусства с самим собой оборачивалась в конечном итоге глубоким анализом советского бытового сознания.

Описанный выше шаг художественного развития, не имевший прямого отношения к борьбе художников за создание собственного круга зрителей, породил, в конце концов, новые противоречия внутри русской культурной ситуации. Результат этого, протекавшего неявно и в стороне от глаз общественности и в то же время носившего принципиальный характер процесса, можно обозначить как новую (по сравнению с тенденциями шестидесятых годов) самостоятельную художественную парадигму.

На этом фоне становится понятным, какой смысл вкладывали "молодые художники" семидесятых годов в понятие "авангард", когда обозначали этим термином свое творчество. Впоследствии это название распространилось также на "дикарей" шестидесятых годов, а еще позднее было подхвачено и переименовано "молодежью" восьмидесятых и девяностых в "андеграунд".

Применение понятия авангард как к художникам периода оттепели, в значительной степени сформировавшим неофициальную культуру шестидесятых годов, так и к искусству семидесятых, пред-

112

ставляется несколько проблематичным, если сравнивать его с классическим "кричащим и провокативным" авангардом десятых и двадцатых годов. С другой стороны, название "второй авангард" нельзя не признать оправданным ввиду того, что, как мы можем заключить с высоты сегодняшнего дня, именно этот новый, сам себя так назвавший авангард повлек за собой ряд значительных культурных переломов и стал таким образом важным предопределяющим фактором будущей культуры перестройки.

Печатается по: *Von der verwalteten zur unverwaltungten Kultur: Umbrüche in der sowjetischen Nachkriegskunst*. В изд.: [Katalog der Galerie Sand-mann] *Die Suche nach der Freiheit. Moskauer Künstler der 50er - 70er Jahre*. Berlin, Lauenburg 1998, с. 88-91.

Перевод Наталии Маргулис

ИЗ

Второй русский авангард.

Аспекты развития советского искусства начиная с пятидесятых годов

Советское искусство после 1987 года неизменно поражает непосвященного зрителя своим многообразием и производит на него впечатление революции в области всех известных ранее эстетических норм. В силу того, что это искусство создавалось на протяжении многих лет в подпольных условиях, а затем внезапно открылось взору общественности во всей своей полноте, оказались смытыми исторические контуры, характеризовавшие советское искусство с начала пятидесятых годов и в значительной степени определившие возможности его развития. Искусство, которое в течение долгого времени оценивалось по критериям *свобода/несвобода* или *правда/ложь*, приписывалось различным идеологическим и эстетическим областям и делилось на советское конформистское и русское нонконформистское (в Советском Союзе или в эмиграции), отныне, в условиях гласности, снова стало составлять единое целое. Художники нового русского авангарда получили возможность воссоединиться в одну семью, независимо от того, где они жили, работали и выставлялись. Взаимно порочащим оценкам творчества друг друга, в зависимости от того, стоял ли тот или иной художник на стороне власти или нет, таким образом, мог быть положен конец. Несмотря на описанное выше положение вещей, нельзя не заметить, что и сегодня по-прежнему существует восприятие разделенного надвое искусства, которое для многих часто оказывалось связанным с экзистенциальным вопросом о бытии и небытии. В результате такого восприятия многие современные наблюдатели по сей день видят в советском искусстве последних десятилетий разбитое на две части социокультурное пространство, которое, в свою очередь, состоит из различных, связанных между собой исторически, но все же не сливающихся в единое целое, а лишь соседствующих друг с другом художественных направлений и отдельных художников. На смену

115

традиционному представлению о хронологическом, фазовом развитии искусства приходит тенденция подчеркивать индивидуальность взятого в целом творчества отдельных художников. Произведения из собрания Рёделя дают представление о многообразии творчества известных представителей нонконформистского искусства, впечатляющего как раз за счет своей противоречивости. При этом опять-таки не следует забывать о том, что речь здесь идет о произведениях, создававшихся на протяжении двадцати-тридцати лет. Многообразие стилей и тем не является продуктом деятельности различных школ, направлений или художественных объединений. Объединений в строгом, программном смысле этого слова, в той форме, в какой они известны в Западной Европе, в Советском Союзе послевоенного времени не существовало вплоть до 1986-1987 гг. Группами или кружками назывались неформальные дружеские компании, в которых можно было обмениваться информацией и полемизировать; для художников эти группы являлись, если можно так выразиться, "обществами культурного выживания". Каждый художник, вращавшийся в этих кругах, стремился выразить исключительно самое себя, свою индивидуальность, не ориентируясь в своем творчестве на определенную идеологию, исповедуемую как им, так и другими его коллегами. Все вместе эти художники (а также представители других сфер культуры, принимавшие участие в дискуссиях о развитии ее альтернативных форм) представляли собой феномен, который сначала в неофициальных кругах, а впоследствии, и вплоть до сегодняшнего дня, в советской прессе именовался как *другая, вторая культура*. Это альтернативное движение, возникшее в рамках общего развития советского искусства, характеризовалось следующими общими чертами: Оно объединяло художников, занимавшихся исключительно поиском средств художественного самовыражения и не поддерживавших официальной идеологической доктрины социалистического реализма. Отражением этой принципиальной позиции стало название *нонконформисты* или *неофициальные художники*, которое закрепилось

116

за представителями альтернативного искусства. Впрочем, сами они предпочитали именовать себя *авангардистами*.

Понятие *авангард* художники употребляют в самом общем его значении, не преследуя при этом цели указать на связь своего творчества с традицией русского авангарда десятих-двадцатых годов. В отличие от раннего русского авангарда, авангард шестидесятых и семидесятых годов не пытался заявлять о себе грандиозными программами или доходчивыми лозунгами. Это был скорее *тайный авангард*, действовавший исподволь, не искавший открытой конфронтации, но руководствовавшийся единственным желанием беспрепятственно создавать то искусство, которое он хотел и считал нужным создавать. Сознание собственной принадлежности к авангарду в сочетании со столь общей, малоспецифической трактовкой этого понятия в основном определялось нежеланием художников быть спутанными с представителями официального, впавшего в зависимость от самых разных факторов и неоднократно скомпрометировавшего себя искусства. Если проследить развитие общественной ситуации в области искусства в Советском Союзе начиная с весны 1987 года, то можно по праву сказать, что авангард шестидесятых-семидесятых годов в самом деле опережал свое время и в конечном итоге образовал естественную питательную среду для стремительного развития советского

искусства, наблюдаемого нами сегодня.

В заключение хотелось бы в нескольких словах охарактеризовать тот феномен, каким явилось зарождение в герметической по своей сути среде - а именно такой была советская художественная общественность второй половины пятидесятых годов (и позднее) - новых тенденций развития искусства, получивших в конце концов доступ к широкому зрителю.

Русское нонконформистское искусство не состоялось бы вне наступившей в 1956-1957 гг., во время правления Хрущева, оттепели с ее различными фазами. Начатые Хрущевым реформы подготовили общие условия для возникновения неформальных объединений молодых художников, с царившей в них атмосферой непринужденного обмена мыслями и свободного творческого самовыражения. На первые творческие шаги этих художников наложило отпечаток их

117

стремление противостоять доктрине социалистического реализма, что проявлялось в разной степени - от легкой модификации норм социалистического реализма, до полного их игнорирования или резкого неприятия. Решающим же фактором, определившим направление поиска новых стиливых элементов и нового содержания, стало принципиально иное понимание функции художественного творчества, заключавшейся теперь не в иллюстрации давно знакомых явлений, а в стремлении открывать новые содержания и выражать их с помощью новых форм. Особенную ценность при этом получали свежесть и проникновенность выражения тех или иных эмоций или идей. Свою основную задачу художники видели в создании живого искусства, в его возрождении после долгого периода злоупотребления им в далеких от его истинной сущности целях идеологии и власти.

Как нетрудно предположить, новое искусство, ставящее перед собой столь смелые цели (которые, впрочем, признаются во всем мире как вполне естественные задачи художественного творчества), не имело права на открытое существование в культурно-политических условиях, имевших место в Советском Союзе приблизительно до 1987 года. В конце концов это привело к тому, что художники отгородились от официальной общественной жизни в своих подвальных и чердачных мастерских, где со временем и зародилась альтернативная, *вторая* художественная культура, представлявшая собой особый мир, жившая отдельной жизнью и развивавшаяся по собственным законам. При этом, как в каждом отдельно взятом произведении, так и внутри изменявшихся от поколения к поколению тенденций в искусстве шестидесятых-семидесятых и прежде всего восьмидесятых годов появлялись все новые и новые авангардистские течения, которые в сумме привели к той разносторонней и относительно нормально развитой ситуации в области художественного творчества, которую мы имеем на сегодняшний день.

Перевод Наталии Маргулис

118

Дополнительная литература:

(Hg.) P. Spielmann, Progressive Strömungen in Moskau 1957-1970. Bochum 'Museum Bochum' 1974.

60 Jahre sowjetische Malerei. Wiesbaden 1977.

(Hg.) I. Golomshtok, A. Glezer, New Art from the Soviet Union. London 1977.

(Hg.) N. Dodge, A. Hilton, New Art from the Soviet Union. The Known and the Unknown. Washington D.C. 1977.

(Hg.) P. Spielmann, 20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion. Kunstsammlung des Museums Bochum. Bochum 1979.

Aspekte sowjetischer Kunst der Gegenwart. Museum Ludwig. Köln 1982.

A. Glezer, Kunst gegen Bulldozer. Frankfurt a.M. 1982.

(Hg.) E.A. Peschler, Künstler in Moskau. Die neue Avantgarde. Schaffhausen 1987.

(Hg.) M.W. Dawydowa, W.J. Lebedewa u.a., Künstler in der Sowjetunion. Leningrad, Dresden 1987.

Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art. Katalog zur Sotheby's Auktion in Moskau (7. Juli 1988). Genf 1988.

(Hg.) H.Ch. von Tavel, M. Landart, Ich lebe - ich sehe /Живу - вижу/. Kunstmuseum Bern. Bern 1988.

Sowjetkunst heute. Malerei, Graphik und Skulptur aus der Neuen Galerie-Sammlung Aachen und aus der Ludwig-Stiftung für Kunst und Internationale Verständigung Aachen. Köln 1988.

(Hg.) G. Finckh, H. Nannen, Glasnost. Die neue Freiheit der sowjetischen Maler. Emden 1988

(Hg.) M. u. F. Sandmann, Labyrinth. Neue Kunst aus Moskau. Hamburg 1989.

M. Cullerne Bown, Zeitgenössische russische Kunst. Oxford 1989.

119

Профили отклонения: заметки по поводу некоторых художников-нонконформистов

История неофициального советского искусства исходно характеризовалась стремлением освободиться от официального канона путем все большего уклонения от лежавших в его основе содержательных и эстетических принципов, с тем чтобы в конце концов перейти к полному игнорированию канона. Это движение начинается в середине пятидесятых годов, проходит различные стадии и по-своему

выражается у каждого художника (ср. Неизвестный, Сидур). Для первых двух послевоенных поколений художников оно завершается в конце шестидесятых - начале семидесятых годов. В течение семидесятых и в начале восьмидесятых потребность в преодолении традиционного официального канона сходит на нет. Отойдя от прежней позиции "Мы - другие" и "Мы видим мир во-своему" (Целков, Кропивницкая, Рабин и многие другие), некоторые представители молодого поколения начинают открыто интерпретировать центральные символы советской идеологической системы; при этом их искусство, как и раньше, существует лишь в рамках мастерской и остается недоступным широкой общественности. Одним из принципов этой интерпретации становится цитирование, аналитическое обнажение и высмеивание образов и символов советского быденного и рядового сознания, которые начали складываться в тридцатые годы и с тех пор являлись скрыто действующими элементами подсознания.

Процесс эрозии социалистического реализма, выполнявшего по крайней мере до конца пятидесятих годов функцию нормообразующего официального канона, и протекавший параллельно ему процесс формирования альтернативного искусства представляют особый интерес с типологически-систематической и историографической точки зрения, позволяя дать дифференцированную характеристику трансформаций, в ходе которых меняются нормы. При этом, правда, возникает мало обсуждавшаяся до сих пор в российском искусствов-

121

ведении методологическая проблема: как объединить в историографическом описании индивидуальное развитие художественного творчества с развитием надличностных систем эстетических норм.

С точки зрения теории систем можно относительно просто реконструировать завершение, трансформацию и возникновение новых нормативных эстетических систем. Сходным образом обстоит дело с моделированием развития сложных многоуровневых процессов, осуществляемым - в основном, по эвристическим причинам - с учетом его неполной адекватности. Какие бы действия ни предпринимались, с точки зрения методологии речь в любом случае идет об исторической редукции, которая позволяет рассматривать лишь избранные явления действительности под определенным углом зрения, так что учесть всю широту и взаимодействие протекающих параллельно направлений развития оказывается невозможным.

Проблематичной с точки зрения методологии является не поддающаяся однозначной классификации ситуация, когда художники ни прямо, ни косвенно не реагируют на имеющиеся нормы (такой реакцией может быть соблюдение этих норм, их модификация или отклонение от них), а стремятся выразить свое мироощущение в подчеркнуто индивидуальной манере (ср., например, таких художников как Целков, Яковлев, Калинин, Краснопевцев, Мастеркова, Плавинский, Зверев и многие другие). Они не вписываются в процесс - их искусство является лишь свидетельством индивидуального творческого взаимодействия с миром. При этом художник *пользуется* такими художественными приемами, которые словно *сами* возникают в результате потребности выразить это взаимодействие. Это тот тип художника, который, в сущности, является сам для себя незнакомцем и который, как сказал бы Гегель, обнаруживает и осознает себя в процессе творчества. Поэтому каждое произведение искусства не только выражает постоянно меняющееся состояние художника, но и говорит само за себя. Для подобного художника главное - изображенное, а не сочетание приемов, порождающих картину как высказывание. Тем самым этот тип художника не противится никаким нормам, а скорее черпает свою норму из собственного подсознания или же из индивидуального репертуара форм и приемов. Он 122 использует все приемы спонтанно и никак не обозначает их происхождение. Его поэтика - это свободная комбинация различных уже существующих или придуманных ad hoc принципов изображения. Связь с известными художественными течениями является случайной и скорее формальной; во всяком случае, с функциональной точки зрения она по большей части иррелевантна. Для подобных художников важно было сохранить собственную идентичность, а не соответствовать какому-либо направлению. Их произведения уникальны; они существуют вне всякой хронологии и характеризуют художественную атмосферу своего времени наряду с теми работами, которые действительно каким-либо образом принимают участие в историко-художественном процессе. Поэтому они лишь опосредованно могут быть вписаны в общий процесс развития искусства.

Между этими двумя полюсами - художниками, продолжающими и модифицирующими традиции и художниками, руководствующимися принципом самоидентичности - могут быть расположены все прочие художественные индивидуальности - те, кто прямо реагирует на доминирующий художественный процесс, следуя ему или от него отклоняясь, и те, кто отказывается от участия в этом процессе и примыкает к другим художественным традициям (Инфанте, Янки-левский, Немухин, Штейнберг, Шварцман, Свешников, Вейсберг и др.).

Однако, независимо от общих тенденций развития искусства, первостепенным для всех названных

художников был не вопрос о том, что продолжать, чему следовать, что игнорировать и что комбинировать, а потребность найти художественные приемы, позволяющие наиболее точно выразить себя. Это чисто субъективное побуждение являлось прямой или косвенной реакцией на советскую действительность, которая хотя и ощущалась как сложная и ненормальная, однако все еще не была осмыслена как таковая. Таким образом, духовная и эмоциональная бедность общественной жизни, как и ее подчиненность идеологическим директивам, создавали предпосылки для отрыва в область новой, индивидуальной в своих основах экспрессивности художественных форм у одних, подчеркнуто сдержанной медитативности или игры в конструктивистские эле-

123

менты у других. С помощью новых формальных средств и новой проблематики художники пытались вернуть искусству его функциональность и оживить общую культурную атмосферу. Каждый из этих художников был по-своему *реалистичен*, но не в том смысле, как это предписывалось официальным канонам. Ни один из них не стремился к *отражению реальности*, они работали над ее *интерпретацией* с помощью художественных приемов. Для этой цели подходили любые средства: экспрессионистские, абстракционистские, гротескные, сюрреалистические или формы нового реализма. Существенным был новый взгляд на мир, что автоматически предполагало исключение любых официально признанных изображений действительности в духе социалистического реализма. Неофициальное искусство стремилось не столько к тому, чтобы создать что-то новое в общем контексте искусства, сколько к тому, чтобы обрести специфический художественный голос на фоне утратившей функциональность официальной культуры.

Чтобы пояснить вышесказанное, рассмотрим подробнее несколько профилей таких отклонений<sup>1</sup>. Стиль некоторых из художников, о которых пойдет речь, сформировался в шестидесятые годы и потом уже существенно не менялся. При этом каждый из них выработал свою собственную неповторимую манеру. К этому типу художников относятся среди прочих Яковлев, Краснопевцев, Немухин, Вейсберг и Зверев, а также Рабин, Кропивницкая и Целков, эмигрировавшие уже в семидесятые годы и живущие в настоящее время в Париже.

Оскар Рабин обратил на себя внимание московской художественной общественности конца пятидесятых - начала шестидесятых годов прежде всего тематикой своих картин. На них изображались бараки Лианозово (тогда это был еще пригород Москвы), где художник жил, точнее, влачил существование. Сюжеты Рабина бросались в глаза на фоне приукрашивавшей действительность официальной живописи и были восприняты его друзьями, а позднее и зарубежным зрителем как социальная критика, обращение к жилищной проблеме и тяготам жизни, то есть той специфической части советской повседневности, которая раньше не находила отражения в искусстве. Хотя, учитывая мотивы и колорит картин Рабина, такое

124

мнение нельзя считать полностью ошибочным, тем не менее, воспроизведение действительности не является основным стилистическим и содержательным принципом творчества этого художника. Элементы реального мира - бараки, церкви, предметы домашнего обихода и т.д. - утрачивают на полотнах Рабина свои естественные пропорции (подобно тому, как это происходит в детских рисунках или иконописи) и сочетаются друг с другом с помощью приема монтажа. Этому принципу Рабин остался верен вплоть до последних лет. Конструированность картины служит отправной точкой для диалога между произведением и зрителем. Таким образом Рабину удастся избежать в своих работах социально-педагогической направленности, доминирующей в официальном искусстве.

Произведения Кропивницкой, радикально отличающиеся по своим сюжетам от "бытовых" картин Рабина, также характеризуются последовательными стилистическими и тематическими отклонениями от официальной нормы. Творческий путь этой художницы отмечен отсутствием решающих переломов. Тем не менее, при внимательном рассмотрении бросаются в глаза небольшие изменения, свидетельствующие о совершенствовании стиля, с помощью которого художница пытается передать своеобразие мира. Мотивы "старой" России (церкви, реки, избы и т.д.) сочетаются с изображением похожих на людей сказочных существ, наивных, углубленных в себя мечтателей, чья апатия, равнодушие и печаль отзывают нас то ли к знакомому, но ушедшему в прошлое миру, то ли к недоступной нам реальности. У этого мира словно нет ни начала, ни конца, он не имеет ничего общего с нашим современным миром и в этом смысле является столь же искусственным, как и мир Рабина, хотя тот и работает с совершенно иным материалом. Основной настрой этого мира настолько принципиально отличается от эстетического и социокультурного окружения Кропивницкой, что его можно было бы считать антиподом мира Рабина: в него можно уйти, но не за утешением, а лишь чтобы найти в нем печаль или забвение.

125

Столь же последовательным было и творчество Целкова, сделавшего центральным мотивом своих работ собственную круглую голову. Художник искажал черты своего лица до нечеловеческой гримасы и создавал из этих голов-гримас все новые и новые композиции, которые он сам называл "ордами из

потустороннего мира". В некоторых работах целковская "голова" редуцируется до состояния маски или трансформируется в своего рода "сверх-голову". Сверх-голо-ва, которая представляется нереальной и агрессивной в особенности в сочетании с изображениями ножей, вилок и ножниц, сменяет более ранние изображения устрашающих экспрессивных "кретинов". Итак, прежние безмозглые головы-маски в семидесятые-вось-мидесятые годы уступают место сверх-головам, которые все больше сливаются с монохромным фоном.

Стилистически это очень напоминает технику Вейсберга ранних шестидесятых. Отличие от Вейсберга заключается в том, что головы и фигуры Целкова выходят из дымки живописного фона, становясь ужасными монстрами. Однако не вызывает сомнения, что, несмотря на указанные цветовые и композиционные трансформации, а также трансформации мотивов, мир Целкова и те идеи, которые он стремился через него высказать, в ходе развития его творчества, в принципе, не менялись, оставаясь, с одной стороны, выражением его собственной психической предрасположенности, и с другой - реакцией на потенциальную агрессивность его социального окружения.

Подобно Целкову (правда, с иной интенцией), Краснопевцев тоже воспроизводит в своем творчестве одни и те же, постоянно варьирующиеся сюжеты и мотивы, которые также могут рассматриваться как единство, подвергающееся развитию в ограниченном масштабе. Он - также, как и Рабин - использует в своей работе предметы окружающего мира или объекты своей коллекционерской страсти (вазы, раковины и т.д.), которые он разбивает на части и соединяет каждый раз в новом порядке. Таким образом возникают композиции, которые, в отличие от работ Целкова, оказывают не угрожающее, а скорее успокаивающее воздействие и побуждают к медитации. Это впечатление усиливается за счет игрового характера произведений. Центральным мотивом картин является хрупкость предметов, структурное единство создает строгость формы. Упорядоченность распада указывает, с одной стороны, на бренность мира, а с другой - впечатляюще передает сконструированность сознательно

126

организованного искусственного пространства, по своему характеру напоминающего натюрморт.

Стиль Краснопевцева не менялся в течение десятилетий, и в его картинах время также исчезает, уступая место якобы вечному пространству. Таким образом, противоречие между интерпретацией категории времени в общественно-политической сфере, с одной стороны и его иррелевантностью в картинах Краснопевцева, с другой, оказывается более чем разительным.

С точки зрения соотношения пространства и времени и их художественной функционализации, можно было бы сравнить с творчеством Краснопевцева творчество Вейсберга, хотя Краснопевцев выбирает в качестве объектов своей живописи не "естественно сформировавшиеся", а геометризованные предметы, чем и обуславливается своеобразие его изобразительного мира. Тем не менее, художественные интенции Вейсберга и Краснопевцева принципиально различны. Правда, картины Вейсберга также позволяют каждому зрителю по-своему воспринимать их, изменяя соотношение между фоном картины и часто лишь намеченными на нем предметами и участвуя, таким образом, в создании произведения, однако эти структурные особенности имеют в его творчестве второстепенное значение. Стереотипность форм и цвета скорее указывает на то, что в центре внимания художника находятся не эти признаки сами по себе, а тонкости и нюансы их сочетания и взаимодействия. В этом смысле глубокий научный интерес Вейсберга к работе с цветом и светом в восточно- и западноевропейской живописной традиции можно было бы истолковать и как попытку найти оптимальный технический подход к обновлению натюрморта. Этот подход явился выражением неповторимого индивидуального стиля художника и впоследствии был им развит в процессе бесконечных модификаций.

Предметность картин Вейсберга может привести к ошибочному заключению о том, что особое значение для художника имел момент *возникновения и исчезновения* изображаемых объектов. На самом деле полотна Вейсберга представляют собой попытку посредством чрезвычайно нюансированного нанесения краски свести на нет ее световой заряд, оставив лишь цвет как таковой. Традиционное

127

эмоциональное значение цвета таким образом повышается за счет акцентирования его новой функции: цвет сочетается с тонким и чрезвычайно редуцированным - вплоть до полного их исчезновения - изображением предметов. При этом цветовые плоскости и предметы соотносятся друг с другом не как фон и передний план, а образуют автономное единство, существующее само по себе и для себя и потому не зависящее от участия зрителя. В этом выражается принципиальное отличие от изобразительных миров Целкова, у которого фигуры выплывают из фоновой плоскости и словно движутся в сторону зрителя, так что можно представить себе, как они выходят за пределы картины, что вызывает ощущение угрозы. Миры картин Вейсберга, напротив, замкнуты в своем покое; к ним можно приобщиться, однако они в принципе не нуждаются в зрителе. Этим они отличаются и от художественного пространства Краснопевцева, которое невозможно представить себе без участия зрителя, так что оно в этом смысле "не является свободным". Мир Вейсберга можно понимать как

"иной мир", как абстрактное изображение реального мира, который не воспринимается эмоционально, но познается рационально и представляет собой своего рода не-естественную гармонию.

Достижение Вейсберга, выражающееся в специфике его художественного мира в сочетании с рационально-художественным подходом к живописи, хотя и является результатом общих поисков новых путей в искусстве шестидесятых, однако по своему значению далеко опережает свое время.

Творчество Вейсберга больше, чем творчество других художников шестидесятых-семидесятых годов отражало общую проблематику отношений искусства и действительности. Оно не зависело от конкретного временного контекста и потому не нуждалось в каком-либо развитии; речь могла идти лишь о его завершении.

Творчество Булатова и Кабакова обнаруживает меньшую формальную и тематическую последовательность, чем творчество рассмотренных ранее художников. Прежде чем они наконец нашли свой художественный профиль в семидесятые годы, их развитие прошло несколько стадий, которые можно рассматривать в качестве

128

общих предпосылок их дальнейшей деятельности. Если же сравнивать отдельные стадии между собой, то они окажутся достаточно различными как внешне, так и с точки зрения интенции.

Произведения Булатова, относящиеся к шестидесятым годам (прежде всего начиная с середины шестидесятых), продолжают традиции Малевича, оставляя, однако, без внимания семантико-идеологические компоненты и основную направленность его творчества. Сначала, под влиянием его учителя Фалька, на первом плане оказываются проблемы света и - в особенности - пространства, в принципе, сохранившие для него значение и позднее.

В начале семидесятых Булатов возвращается к фигуративности, сочетая ее - и в этом заключается новаторство его искусства - с официальными символами, вошедшими в советскую повседневность. Так, в картине "Горизонт" линия горизонта заменена (перекрыта) ленточкой ордена Ленина, так что она оказывается конечной точкой, целью, к которой движется взгляд зрителя, и одновременно барьером для зрительского восприятия. Пространство прерывается и переосмысливается этим искусственным горизонтом. Оно трансформируется в мир, функционирующий по особым законам, заданным символами. Пространство картины лишь кажется нормальным пространством. Его формальная структура есть логическое продолжение художественных поисков Булатова в шестидесятые годы, когда он во что бы то ни стало стремился избежать цитирования официального канона и связанных с ним символов власти. Именно за счет обращения к лежащим в основе государственности, демонстрирующим власть знакам и символам и ассоциирующемуся с ними политическому и идеологическому контексту происходит профанирование этих знаков и осуществляется анализ их подлинной функции, которая в повседневной жизни зачастую теряется. Сходным образом - используя, правда, иной официальный символ - Булатов действует и в картине "Улица Красикова" (1976 г.), словно срисованной с фотографии. Композиция и перспектива картины демонстрируют трагику взаимоотношений человека и государственно-идеологической машины.

Людам, стоящим на земле, противопоставит оторванный от реальности Ленин как важнейший символ

129

Советского Союза: прохожие и Ленин движутся в противоположных направлениях, их ничто не связывает. Для зрителя же эта ситуация символична, и отраженные в ней отношения служат отправной точкой для фундаментальной дискуссии о социально-политической ситуации в Советском Союзе и о состоянии умов его граждан.

В такой же степени реалистичным и ироничным является написанный в 1977 году портрет Брежнева, на котором искаженный перспективой снизу Брежнев изображен в нимбе из флагов. В картине "Слава КПСС" (1975 г.) Булатов переходит от разоблачающего анализа к открытой, обобщающей интерпретации: изображенное пространство перекрыто и разрушено решеткой слов "слава" и "КПСС"; оно превращается в запертое решеткой помещение.

Возвращение Булатова к фигуративной живописи и использование официальной символики выходит далеко за пределы модификации официальных норм изобразительного искусства или даже их игнорирования. Способ их комбинации заново функционализирует изобразительные элементы и приемы традиционного формального и идеологического нормативного репертуара, создавая таким образом основу наступательного анализа и интерпретации существующего советского повседневного знакового окружения с его специфическим идеологическим содержанием, а также феноменов соответствующего сознания.

Одним из вариантов подобного анализа с середины семидесятых годов является творчество Кабакова. В шестидесятые годы он также прошел период поисков себя, в течение которого он сначала аналитически разлагал предметы действительности на изолированные, отдельные друг от друга составляющие и затем до такой степени уменьшал их на больших полотнах, что они сохраняли способность существовать только благодаря тому, что были обозначены определенным "именем". Эта

тенденция минималистического анализа действительности в начале семидесятых заходит так далеко, что предметы "теряются" где-то за пределами картинной рамы (ср. "Небо", "Земля" - обе картины 1971 года). Они "задаются" с помощью подписей к картинам, и лишь только рама указывает на то, что перед нами картина.

130

От этой минималистической тенденции Кабаков отказывается в своих "альбомах", созданных между 1972 и 1975 годами. В них он разворачивает подписи к картинам в целые тексты, а из сочетания картин и текстов создает серии. Таким образом возникают иллюстрированные истории с текстом автора и персонажей, а также с комментариями различных других лиц, художественный иллюстрированный диалог, настолько своеобразный, что его нельзя причислить ни к литературе, ни к изобразительному искусству в классическом его понимании. Поскольку истории, в которых речь идет о нормальных советских гражданах, ведущих себя, так сказать, "ненормально", сочетают в себе банальность происходящего, наивность мышления и комментариев различных степеней абстрактности, серии Кабакова можно рассматривать как первую попытку обнажения советского обыденного сознания в его невыносимой пошлости. Анализ советского обыденного сознания был углублен Кабаковым в "кухонной" серии 1980-1981 годов. Она состоит из примитивно загрунтованных и просто обрамленных листов оргалита, на которых укреплены реальные предметы кухонной утвари. По поводу этих предметов возникают "кухонные диалоги", реплики которых нанесены на поверхность картины. Несмотря на редуцированную форму (один вопрос и один ответ), диалоги воспроизводят характерный мир советской коммунальной кухни вместе с ее разорванными межличностными связями, заключенными в обрывках слов и фраз.

Высшей точкой аналитической работы Кабакова, направленной на выявление основных социокультурных структур, является "Веревка": собрание мусора и речевых обрывков, состоящих из ругательств, непристойностей и прочего словесного хлама советского быта. Достаточно объемная, строго упорядоченная коллекция мусора приобретает статус произведения искусства, которое, в свою очередь, на более высоком уровне разоблачает мусорный характер языка и характеризует связанное с ним советское обыденное сознание как бесполезный хлам. Тем самым человек - несмотря на иную самооценку (то есть не сознавая этого) - также оказывается чем-то вроде мусора.

131

Прямой контакт искусства со всеми областями советской повседневной действительности в семидесятые-восемидесятые годы породил критический отклик на эту действительность и явился свидетельством того, что советское неофициальное искусство после временного отклонения в сферу эзотерики снова вернулось к действительности и вторично взяло на себя функции, которые официальное искусство, в течение десятилетий направляемое партией и государством, а также подкрепляющими их идеологемами, осуществить не смогло.

Впервые опубликовано в сб.: *Europäische Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Kunst in osteuropäischen Ländern. Köln, 1990, с. 59-78*. Печатается по доп. и испр. варианту: *Profile der Abweichung: Beo-bachtungen zu einigen nonkonformen Künstlern*. В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken über die russische Kultur. Bochum 1995, с. 643-651*.

Перевод Сергея Ромашко

<sup>1</sup> Ср. также профили творчества А. Зверева, Э. Неизвестного, В. Немухина, О. Прокофьева, В. Сидура, В. Яковлева и В. Янкилевского, представленные в данном томе.

132

Одновременность несовместимого во времени Неофициальное искусство в Москве между отказом от официального канона и поисками себя. Московское искусство в 1987-1989 гг.

Искусство как средство общения между культурами в силу своей непосредственной наглядности и доступности предлагает себя в качестве посредника для передачи впечатлений об изменениях, динамическом подъеме, прогрессии и т.п. В последние годы это можно наблюдать прежде всего на примере презентации советского искусства за рубежом. На сегодняшний день не найдется практически ни одной иностранной газеты, которая хотя бы вкратце не сообщала о нем. Западноевропейскому зрителю произведения искусства из Советского Союза кажутся необычными, но они радуют глаз, они интересны. Ставшая в 1987-1988 годах более свободной политика вывоза советского искусства усиливает его восприятие еще и за счет того, что оно с лихорадочной поспешностью подчиняется коммерческим интересам со стороны Запада, так что выставки произведений искусства, считавшегося до весны 1987 г. неофициальным, а также искусства перестройки могут быть организованы во всем мире без больших трудностей. Таким образом, бывшее неофициальное искусство и искусство перестройки открывает для себя новые пространства и, соответственно, требует большего внимания прессы. В то время как в собственной стране это искусство, не будучи больше "запрещенным", теряет свой особенный статус, за рубежом оно, как и прежде, считается чем-то особенным, свежим на фоне неспособного к развитию, но поддерживаемого Союзом художников и в одиночку господствовавшего

до недавнего времени "официального" искусства. Изменения в общественном мнении, наблюдавшиеся начиная с 1987 г. в Москве и Ленинграде, а позднее и в других городах, свидетельствуют о революционном перевороте в искусстве, проявляющемся в небывалой конкуренции различных концепций. Незатронутой происходящими коренными переменами в советском худо-

133

жественном творчестве остается лишь внешняя ситуация в области выставок, которая используется прессой, организаторами выставок и галеристами для создания сенсаций. Кроме того, бросается в глаза известная наивность тех, кто полагает, что сущность нового искусства исчерпывается тематикой, которой до сих пор пренебрегалось, а также неожиданной, непонятной эстетикой. И, наконец, адекватной оценке ситуации в области советского художественного творчества 1987-1989 годов мешает тот факт, что новая культурная политика до сих пор отождествляется со свободой в искусстве и западный рынок искусства выдает этот фейерверк событий за художественные инновации, с тем чтобы заинтересовать снобов, собирающих экзотику. В истории советского искусства уже не раз говорили о "революционных фазах", путая развитие самого искусства с развитием общественной ситуации вокруг него. Такую оценку нельзя не признать ошибочной. Стремление художников внести свой посильный творческий вклад в духовный спор о социокультурном феномене советской действительности еще не является революцией. Ни искусство само по себе, ни инициатива учреждений, его поддерживающих, не в состоянии в столь короткий срок радикальным образом изменить культурную ситуацию. Впрочем, распространению этого заблуждения немало способствовали и сами художники. Многие из них любят называть самих себя "новым авангардом". Это обозначение, тесно связанное с понятием "революция", употребляется в советском культурном контексте иначе, чем в Западной Европе. Освобождение от конформизма и переоценка ценностей

Отмечаемое многими своеобразие ситуации в области советского искусства заключается не в его сенсационности в сравнении с западноевропейским и не в его альтернативности в сравнении с традиционным советским искусством, а также не в том, что оно открывает новые эстетические и этические горизонты, способствующие обновлению общей духовной атмосферы. Значительно более необычным является то обстоятельство, что советская культурная ситу-

134

ация, вопреки ожиданиям, свидетельствует о нормальном развитии искусства в зарождающемся плюралистическом обществе. Это означает, что независимое искусство может состояться несмотря на все ограничения гласности, в условиях цензурированной, непомерно перегруженной всяческими запретами культуры. Впоследствии, благодаря гласности, на поверхность выплыли все различия, существовавшие между соответствовавшим определенным идеологическим и эстетическим нормам официальным и загнанным в "подполье" независимым искусством. Широкая общественность получила, наконец, возможность ознакомиться с творческим потенциалом нонконформистского искусства и узнала о культурно-политических коллизиях, возникавших при попытках донести это искусство до зрителя. Общественная ситуация вокруг советского искусства после 1987 г. характеризуется обостренным осознанием сосуществования реликтов сталинского искусства с искусством подполья, зародившегося в начале шестидесятых годов в акте самоосвобождения художников. Как и во всех областях советской культуры, в области искусства можно наблюдать, как исторические феномены снова становятся актуальными и выполняют роль интегратора для современного общественного мнения в искусстве.

История советского искусства и его развития является "живым прошлым", которое в значительной степени определяет современную культурную ситуацию. Ее гетерогенность объясняется не только сосуществованием произведений и стилей, относящихся к различным историческим фазам, но и отменой господствовавших прежде норм, в результате которой становятся возможными все мыслимые и немыслимые формы.

Радующая глаз широта художественного спектра вызывает различную, не всегда однозначно положительную реакцию критиков, публицистов и посетителей выставок, которая также оживляет общую ситуацию и создает (по крайней мере, у внешнего наблюдателя) впечатление о том, что искусство снова приблизилось к жизни. Непривычное, беспорядочное многообразие его форм приводит критиков в отчаяние; некоторые из них пытаются преодолеть свою беспомощность, цепляясь за старые, хорошо опробованные схемы

135

мышления, другие, опьяненные полученной, наконец, возможностью публиковать собственные мысли, развивают далекие от действительности теории о специфической сущности современного советского (в основном, русского) искусства по сравнению с западными традициями. Такая поляризация мнений наблюдается и у советских посетителей выставок, которые либо воспринимают новое искусство своей страны как нечто сверхсовременное, либо, наоборот, отказываются признать "эту бессмыслицу" искусством. Похвала, воодушевление, любование, признание, сомнение,

неприятие или резкая критика соседствуют друг с другом, точно также, как и всевозможные новые направления искусства. Ставшее более динамичным общественное мнение признавало за каждым видом искусства право на существование и препятствовало возникновению каких бы то ни было новых норм. Вместо этого все большее значение стали приобретать законы западного рынка искусства, которые не всегда могли учитывать специфический функциональный аспект советского искусства в его социокультурном контексте. За всеобщим внешним спокойствием угадывается жесткая борьба за признание на этом рынке. Создавшие себе имя художники-нонконформисты шестидесятых-семидесятых годов, используя благоприятный момент, стараются укрепить контакты с Западом, а также добиться, чтобы их произведения были включены в русские национальные художественные коллекции. Более молодые художники, как одиночки, так и состоящие в каких-либо творческих объединениях, пропагандируют (как это обычно и бывает) лишь собственное художественное кредо и отвергают или, по крайней мере, игнорируют эстетику других художественных направлений, ставя под сомнение и творчество художников с именем, которые, по их мнению, уже отстали от жизни. Противоречивость культурной ситуации является выражением свободы, к которой многие сначала должны привыкнуть.

При всех внешних достижениях искусства нельзя не заметить, что возникшие в конце двадцатых годов государственные и партийные учреждения Союза художников по-прежнему располагают обширной, продуманной и все еще функционирующей системой контроля и власти. Этот старый аппарат управления культурой и искус-

136

ством до сих пор имеет возможность поддерживать собственную жизнедеятельность, тормозя или вовсе блокируя при этом чужую. Ориентация вчерашних нонконформистов на Запад, а также отсутствие за рубежом интереса к некогда официальному советскому искусству сводит на нет часть актуальных в прошлом конфликтов. Тем не менее, многие официальные художники, не удовлетворяясь достигнутым у себя на родине престижем, стремятся к деньгам и признанию за границей.

Соответственно, многие выставки, проходящие на Западе под модным, привлекательным названием "Новое искусство из Советского Союза", на поверку оказываются заполненными произведениями бывших "официальных" художников.

Безграничное, на первый взгляд, многообразие искусства, отказ от социалистического реализма, дискредитировавшего себя на юбилейных выставках и в псевдонаучных дискуссиях, неожиданная переориентация официальных художников, а также продажа на Западе ставшего теперь также официальным нонконформистского искусства не являются, однако, достаточными факторами для того, чтобы говорить о революции в советском искусстве. Изменение культурно-политической ситуации, выражающееся в появлении множества самостоятельных творческих организаций, не может заменить успехов отдельных творческих личностей. История показывает, что революции в искусстве, как правило, совершаются независимо от степени политической свободы и определяются, в первую очередь, внутренней свободой каждого отдельного художника.

От внеисторического единства к историческому многообразию

Многообразие художественных стилей, ставших в 1987 и в 1989 гг. достоянием широкой общественности, можно рассматривать с двух точек зрения: как завершение очередной фазы развития послевоенного искусства или как сумму всех тех произведений, которые возникли в последние тридцать-сорок лет. И в том, и в другом случае, наши знания о развитии искусства в этот период в общем и целом сводятся к следующим пунктам, отражающим, между про-

137

чим, всю поляризованность наших представлений относительно искусства:

- Между неофициальным и официальным искусством существует принципиальное разногласие.
- Неофициальное искусство характеризуется тематическим и эстетическим поиском и обусловленным им многообразием, в то время как официальное искусство следует творческим принципам социалистического реализма и допускает модификации и отступления лишь в рамках различных реалистических концепций. Попеременное предпочтение и неприятие тех или иных творческих принципов ведет к использованию диаметрально противоположных, исключающих друг друга культурно-политических концепций. Эти концепции влияют на общественное мнение, которое также способствует обострению противоречия между обеими сферами искусства. Вследствие официально санкционированной общественной поддержки одних направлений искусства и неприятия других процесс развития официального искусства освещается в художественной критике и искусствоведческой науке, тогда как "неофициальные" художники могут рассчитывать лишь на похвальные или критические отзывы друзей и коллег. Коммерциализация обеих сфер искусства также проходит по-разному: официальное искусство располагает организованной государством системой закупок и продажи, в то время как неофициальное искусство вынуждено надеяться на милость частного покупателя на открытом рынке.

Связанное с экзистенциальным вопросом "быть или не быть" представление о "раздвоенном" искусстве сохраняется и по сей день, в результате чего многие современные наблюдатели воспринимают советское искусство последних десятилетий как разделенное надвое социокультурное пространство, которое, в свою очередь, членится на различные, исторически укоренившиеся, сосуществующие друг с другом художественные направления. Представление о последовательно сменяющих друг друга фазах развития искусства отступает на задний план. Распространенный феномен спонтанного восприятия советского искусства как современного, объясняется, во-первых,

138

фронтальной культурно-политической постановкой вопроса, а во-вторых, ненадежностью и неполной проработкой исторических данных. При этом знание как раз исторических условий развития советского художественного творчества послевоенного времени очень существенно для их адекватной оценки, а также для оценки конкретных произведений.

Культурно-политический и художественный контекст советского послевоенного искусства: от сталинизма к перестройке

Сегодня мы являемся свидетелями завершения начавшейся в пятидесятые годы эпохи модификации культуры и искусства сталинизма. Эту эпоху упадка сталинской доктрины искусства и возникновения и развития неофициального неконформистского искусства можно условно разделить на несколько периодов. Начало первого из них было ознаменовано в середине пятидесятых годов первыми культурно-политическими последствиями смерти Сталина (март 1953 г.), конец - выставкой "Тридцать лет МОСХа", а также связанной с ней маленькой выставкой неконформистских художников в декабре 1962 г, вошедшей в историю как "скандал в Манеже". Это событие, повлекшее за собой большую, затронувшую и другие области культуры кампанию против каких бы то ни было отступлений от идеологической нормы, было использовано консервативными политиками для того, чтобы приостановить модификацию господствующего канона и реактивировать соответствующие контрольные механизмы, которые в момент первой эйфории отступили было на второй план. Союзам, связанным с партией и государством, этот шаг казался необходимым, т.к. уже тогда чувствовалось, что каждое идеологическое послабление могло привести к разрушению построенного при Сталине культурно-политического бастиона. Такого рода ограничительные действия не были запланированы надолго ни при Маленкове, ни тем более при Хрущеве, т.к. после смерти Сталина даже официальное искусство воспринимало либеральную культурную

139

политику как некое знамение. Однако когда художники, не ограничиваясь простой модификацией официального канона (то есть его освобождения от рецидивов ждановского времени с 1946 г. по 1952-1953 гг.), принялись сознательно игнорировать центральные содержательно-идеологические и эстетические принципы социалистического реализма, это вызвало гнев консервативных хранителей чаши Грааля. Так постепенно возникала поляризация в среде художников. Этот процесс после середины пятидесятых годов проходил различные промежуточные стадии и завершился для первых двух поколений художников, начало творческой активности которых пришлось на вторую половину сороковых годов, самое позднее, в конце шестидесятых.

Начатая в конце 1962 г. - начале 1963 г. кампания против формалистского (т.е. не ориентирующегося на идеологический канон) искусства, а также против идеологических отклонений открывает новую фазу в развитии советского послевоенного искусства. Эта фаза характеризуется новыми культурно-политическими и эстетическими моментами. Одним из последствий событий Пражской весны стало новое усиление государственного контроля: любая форма неконформистского поведения, в особенности, образование неформальных групп теперь снова запрещались или душились в зародыше службами безопасности. Советское искусство разделилось в это время на официальное и неофициальное; в каждой из этих сфер господствовали собственные эстетические и идеологические нормы. Официальное искусство по-прежнему не обнаруживало никакого развития, а в неофициальном искусстве усилился процесс творческого поиска, начавшийся уже в конце пятидесятых годов и проявлявшийся в различных попытках модифицировать передаваемый из поколения в поколение канон. Эта фаза развития альтернативного искусства находит свое завершение примерно в конце шестидесятых - начале семидесятых годов.

Следующая за ней третья фаза длилась примерно с начала семидесятых годов до 1985-1987 гг. Она проходила под характерным для брежневской эры девизом "Спокойствие - это главный долг гражданина". Самым примечательным выражением этого принципа яви-

140

лось непреклонное исключение из общественной жизни (путем ареста, ссылки или насильственной высылки из страны) диссидентов и борцов за гражданские права. В сфере искусства наблюдается еще большее расхождение полюсов конформистского и неконформистского искусства; с начала шестидесятых годов всякий выход на публику становится невозможным для неофициальных

художников (часть которых, впрочем, была готова пойти на какие-то компромиссы). Следствием этого явилась скрытая конфронтация обеих групп, которая продолжалась до второй половины семидесятых годов.

Кроме того, для этой фазы характерна быстрая реакция органов безопасности на попытки сопротивления режиму - быстрая выдача разрешений на выезд людям искусства, допуск ограниченных, контролируемых частичных публикаций и т.д. Такая полусердечная, полудоверительная культурно-политическая атмосфера продлилась до 1986 года и не повлекла за собой радикальных изменений в политике культуры и искусства.

Притязания на известность, высказанные некоторыми художниками и проигнорированные управлявшими культурой учреждениями во время хрущевской оттепели, в семидесятые-восемидесятые годы несколько заглохли на общем фоне законности, спокойствия и порядка.

Степень творческой свободы, определявшая поведение людей искусства, впоследствии стала служить косвенным критерием оценки интеллектуальной атмосферы того времени. Некоторые художники, воспринимая "спокойствие" и "отсутствие движения" в области творчества как невыносимый застой, как задержку индивидуального развития и инициативы, как тупик, - провоцировали конфронтацию. Одной из таких провокаций стала предпринятая группой Глезера и Рабина попытка провести, несмотря на неодобрение властей, выставку неконформистского искусства на пустыре одного из новых, окраинных районов Москвы. Эта выставка была жестоко подавлена с помощью бульдозеров и брандсбойтов. Наступившее отрезвление в среде художников заставило многих из них удовлетвориться несколько странным "полуофициальным" статусом или снова на долгие годы "лечь на дно", или же покинуть страну в надежде на "светлое

141

будущее" на Западе. Сотни художников эмигрировали. Другие, которые не столь зависели от внешних обстоятельств, довольствовались своей неприкосновенной внутренней свободой и создавали произведения, которые сегодня получили запоздалое признание (к таким художникам относятся Краснопевцев, Яковлев, Сидур, Соостер, Штейнберг, Шварцман, Свешников, Вейсберг, Зверев и другие). Многие зарабатывали на жизнь с помощью книжных иллюстраций, заказов от официальных художественных мастерских или продаж своих произведений иностранцам.

Альтернативное искусство: от отказа от старых норм к поиску новых

В чем же заключалось различие основных нормативно-эстетических принципов "подпольного" альтернативного искусства в шестидесятые (вторая фаза) и семидесятые-восемидесятые (третья фаза) годы? Выше нами уже было отмечено отсутствие искусствоведческой критики, которая сопровождала бы развитие этого искусства. Развившееся прежде всего в шестидесятые годы многообразие стилей определялось одновременно многими признаками: в процессе поиска и нахождения себя игнорировались не только нормы общественного канона, но и делалось все возможное, чтобы избежать любых ассоциаций с ним. Это новое, проявившееся во время первой фазы развития искусства качество, которое мы обозначим как "отход от нормы", последовало за модификацией и непрямой оппозицией по отношению к официальному канону. Поиски собственного мира и адекватного ему индивидуального стиля получали у художников различное выражение; переход от диктуемого извне искусства к искусству, несущему на себе отпечаток индивидуальности, был возможен:

а) путем интенсивного экспериментирования с формой и материалом, которые должны были приобретать в глазах зрителя собственную ценность и тем самым придавать дополнительную ценность произведению в целом;

142

б) путем изучения, анализа и дальнейшего развития всех тех направлений искусства (от авангарда десятих-двадцатых годов до самого современного западноевропейского искусства), которые в результате начавшейся при Сталине культурной изоляции в течение многих десятилетий были скрыты от советского культурного сознания. Для многих художников процесс их индивидуального творческого развития состоял именно в проверке функциональности этих направлений в приложении к собственной интенции.

Поиски новых путей в искусстве стали реакцией на воспринимаемую как сложную и "ненормальную", но не интерпретируемую ни эмоционально, ни интеллектуально советскую действительность и существование человека в ней. Интеллектуальная и эмоциональная бедность, а также навязываемый извне идеологический контроль общественной жизни являлись отправной точкой для новой, индивидуально обоснованной экспрессии формы у одних и для подчеркнутой поведенческой медитативности, а также для выбора игровых конструктивистских элементов у других. Усилия художников были направлены на то, чтобы вернуть искусству функциональность и оживить общую культурную атмосферу. В этом смысле можно сказать, что они возвращались к утраченным традициям; они были реалистичны, хотя и иначе, чем то предписывал официальный канон, они сознательно конструировали свои произведения, не желая "отображать" действительность, предпочитали

гротескные или сюрреалистические композиции; они ни в коем случае не хотели, чтобы их произведения идентифицировали с общеупотребительными интерпретациями действительности и лежащими в их основе тенденциями. Официальное искусство считалось идеологически стереотипным, избыточным по содержанию и эстетически неинтересным. Необычное альтернативное искусство, напротив, казалось свежим, вызывало любопытство и, благодаря невыполнению установленных норм, производило впечатление косвенной провокации. Кроме того, любое отклонение от норм было в то время своеобразным актом мужества, жестом неприятия официальной власти. Поэтому многие художники чувствовали себя авангардистами.

143

Обобщая вышесказанное, можно заметить, что характерное для искусства шестидесятых богатство форм было результатом свободного экспериментирования, примерки на себя новых, дотоле неизвестных эстетических норм, а также поиска самоопределяющейся модели искусства. Не мешая процессу решения оставшихся открытыми проблем в области гласности в искусстве, искусство семидесятых-восьмидесятых годов привносит в ситуацию изменения, позволяющие нам говорить об образовании в последние пятнадцать лет собственной системы художественных норм. Так как эта система норм имеет совсем другой характер и несколько иную направленность, чем канон шестидесятых, имеет смысл выделить определяемое ею искусство в отдельный период, несмотря на то, что в нем четко прослеживаются тенденции шестидесятых годов.

Неофициальное искусство семидесятых и восьмидесятых годов уже не пытается сознательно игнорировать официальные нормы искусства, используя отдельные явления и символы повседневной действительности как формы художественного отторжения. Художники, которым удалось избежать открытой культурно-политической конфронтации, теперь выражают свой протест против духовной атмосферы в стране с помощью откровенной интерпретации советской действительности. Не имея ни малейшей надежды на то, чтобы их произведения получили доступ к публике, эти художники, тем не менее, руководствовались иным пониманием функции искусства в социокультурном пространстве, чем художники шестидесятых годов, всячески пытавшиеся избежать критического изображения идеологических и эстетических основ политической системы. Страх суда и репрессий слишком глубоко сидел в представителях поколения шестидесятых годов, хорошо помнивших сталинские времена. Одним из наиболее ярких художественных направлений семидесятых-восьмидесятых годов, содержащих непосредственный анализ типичных советских проявлений сознания (который производился лишь в узком кругу надежных друзей) был так называемый соц-арт (Комар и Меламид, Соков, Булатов и др.). Цитирование определявших советские будни знаков и символов из тридцатых годов разоблачало связанные с ними мифы как основные элементы "нормального" соз-

нания. Образующие эти мифы стереотипы, ставшие неинформативными в результате своей чрезмерной распространенности на протяжении многих лет, воспроизводятся в искусстве соц-арта таким образом (менее, более, необычно раскрашенными и т.д.), что они снова начинают функционировать как знаки и приобретают новое значение. Художники полагали, что в процессе оживления использованных знаков особенно четко вырисовывается их иррациональный характер, за счет чего может быть достигнута дистанция по отношению к этим знакам и выражено их неприятие.

Отражением советского повседневного сознания занимается в семидесятые годы и так называемый концептуализм (Кабаков, Пригов и др.), который, однако, не ограничивается задачами соц-арта, но ставит под сомнение все виды традиционного искусства. На практике это выражается в попытках найти и опробовать подходящие возможности реализации тщательно подготовленного заранее концепта. Отказ от интуитивных, эмоциональных моментов творчества в пользу рационального планирования, синкретического построения образа квази-искусства в сочетании со сведенным до минимума использованием знаков и символов, начиная со второй половины семидесятых годов, становится для концептуалистов основной предпосылкой создания искусства. В основу этого художественного движения заложено стремление не рассматривать произведение искусства как единственный в своем роде законченный объект в контексте традиционных эстетических ценностей, но симулировать ситуации, в которых могут быть собраны элементарные впечатления о пространстве, времени или материальности вещей и т.д. Такого рода впечатления должны стать общей предпосылкой для нового, сенсублизованного отношения к искусству и осознанного восприятия мира.

Так постепенно возникает поляризация и внутри неофициального искусства, которое теперь четко отличается от беспорядочного сосуществования различных направлений искусства шестидесятых годов, имевшего своего единственного противника в лице официального искусства.

145

Тенденция, заданная в семидесятые годы соц-артом и концептуализмом, усиливается в восьмидесятые годы в результате возникновения все новых направлений. Отчасти их можно рассматривать как негативную реакцию на канон неофициального искусства шестидесятых и семидесятых годов, отчасти

- как попытки установить связь с традиционными, конструктивистскими, импрессионистскими, экспрессионистскими, фотореалистическими и др. тенденциями русского и западного происхождения. Несмотря на то, что развитие этих направлений влекло за собой возникновение все новых, исключая друг друга концепций, до 1987 года оно не оказывало существенного влияния на общий процесс развития советского искусства - причиной тому было отсутствие гласности и вынужденная изоляция художников в их "подвальной" или "чердачной" культурной нише. Тем не менее, специфический характер новых направлений дополняет художественное многообразие шестидесятых годов и как бы выводит искусство в иное измерение. В то время как наблюдавшаяся в шестидесятые годы пестрота стилей обуславливалась отходом от официальной нормы и поиском новых форм выражения, не выходящих, однако, за рамки классического представления об искусстве, в искусстве семидесятых-восьмидесятых годов происходит переосмысление всех передаваемых из поколения в поколение художественных ценностей, знаков и символов. Динамика развития этого искусства определяется не столько потребностью художников в новой, необычной интерпретации явлений действительности, сколько их желанием проанализировать, а затем отринуть традиционные символы, методы и стили (Брускин, Захаров). В своих произведениях они подвергают сомнению ценность и функциональность существующего репертуара знаков и символов. Предпринимаемые ими попытки обновления искусства опираются на идею об относительности всякого художественного габитуса, пусть даже и своего собственного.

В целом для искусства семидесятых-восьмидесятых годов характерна трансформация новых направлений, многообразие которых, несмотря на совершенно иную специфику, вызывает у зрителя 1987-1990 гг. ассоциации с культурной ситуацией шестидесятых. Оконча-

146

тельное смешение всех стилей произошло в эпоху новой гласности после 1987 года, когда запрещенное до тех пор искусство получило доступ к общественности. Потрясенный отличием открывшегося ему нового искусства от официального, непосвященный наблюдатель оказывается не в состоянии различить интенции и концепции отдельных художников. С этой задачей не справляются также искусствоведение и критика, которые, как во времена черно-белой живописи, начинают оперировать грубыми моделями.

Если все направления искусства, развивавшиеся в Советском Союзе с конца пятидесятых годов, стали салонными приблизительно в одно и то же время, то осознание различий между отдельными художниками и типами искусства внутри противостоящих друг другу сфер традиционного и инновативного искусства происходило лишь постепенно.

Специфическим аспектом сегодняшней концепции искусства является отход от диахронного его восприятия в пользу синхронного: искусство видится теперь не как последовательный исторический процесс, но как некая совокупность исторических явлений в их одновременности. Одно остается бесспорным: несмотря на беспорядочность развития, несмотря на постановку под вопрос и частичную переоценку традиционной иерархии норм мы и в 1990 году не можем говорить о какой-либо новой иерархизации внутри проходящего в Советском Союзе художественного процесса. Многие художники, которые уже в шестидесятые-семидесятые годы нашли свой собственный стиль и, по идее, давно должны были бы занять свое место в новой иерархии ценностей, прекратили свое развитие, став жертвами коммерциализации искусства. Как только их искусство становилось однозначно идентифицируемым фирменным знаком (а ведь покупатели нуждаются в доступных и быстро различимых названиях изделий), они начинали, цитируя самих себя, выпускать массовую продукцию, которая и делала их известными среди коллекционеров. На место художественного поиска приходит зарабатывание денег с помощью продукта "искусство", выбирающего теперь все более адекватные средства выражения. Оживленная выставочная деятельность несколько заслоняет эту черту искусства во второй

147

половине восьмидесятых годов. Таким образом, художники, которые поначалу считали себя честнее, лучше, правдивее, более авангардными и т.д., чем приверженцы официального канона, сегодня сами провоцируют кризис искусства. Многие, однако, до сих пор этого не осознали и сами себя вводят в заблуждение. Их закат можно предугадать уже в тот момент, когда они находятся на вершине своего творческого развития.

Молодые художники, которые вступили на поприще неофициального искусства в начале восьмидесятых годов или уже после 1987 года, выступали против самодовольства новоявленных "великих" мастеров, отвергали их искусство вместе с искусством всех предыдущих столетий и пытались приобрести соответствующий имидж путем отрицания, поиска себя или запланированных провокаций. Отчасти эти попытки им удалось, хотя и им не всегда удавалось избежать губительного влияния западного рынка с его искушенными галеристами. Характерный для советского общества скрытый цинизм по отношению ко всему и вся, выражается у многих молодых художников в

стремлении подладиться под запросы рынка и в той легкости, с какой они порой отказываются от серьезных занятий искусством и его проблемами. Быстротечность жизни мешает многим художникам в процессе трудной работы приобщиться к искусству прошлого или осознать собственную художественную индивидуальность. Гласность повлекла за собой стремительное развитие сферы искусства, надорвала стабильные иерархии, но пока не создала никаких новых норм. Конкуренция среди художников еще не развита настолько, чтобы пробудить в них интерес к конструктивной полемике. Участники текущего процесса пока еще не понимают, что только творческое соревнование и борьба за первенство в искусстве являются основными предпосылками его развития. Процесс развития современного советского искусства, судя по всему, переживает период застоя. В данный момент он определяется исключительно законами рынка, ориентированного на моду. Общая ситуация напоминает лабиринт, в котором плутают некие смутные личности, изображая из себя королей. Пока искусствоведческая критика, пожимая плечами, наблюдает за происходящим со стороны

148

или порождает новые мифы с помощью доморощенных теорий, а то и вообще не замечает вокруг никого, кроме себя, художники могут ловить рыбку в мутной воде или нежиться в сиянии полученной валюты. Между тем, многие художники и критики чувствуют необходимость исторической оптимизации творческого развития последних десятилетий на фоне русских национальных, а также западноевропейских и американских традиций. Однако эта работа пока еще не проведена. На уровне искусствоведения сейчас, в первую очередь, трудятся создатели мифов, стремящиеся использовать историю искусств в своих собственных интересах, пока ее не начали исследовать по-научному. Печатается по: *Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die inoffizielle Kunst zwischen Verweigerung und Selbstfindung*. В изд.: *Kopfbahnhof 2. Almanack: Das falsche Dasein. Sowjetische Kultur im Umbruch. Leipzig 1990, с. 88-91.*

Перевод Сергея Ромашко

149

К вопросу об эволюции искусства и художественной жизни в период перестройки (1985-1991 гг.)

Предварительные замечания

Процессы развития искусства обычно описываются на основе преемственности или изменения имеющихся в наличии или создаваемых заново художественных приемов. Поэтому стало традицией рассматривать произведения изобразительного искусства в рамках специфически организованной системы эстетических норм. Исследователи сознательно фиксируют свое внимание на анализе эстетических, формально определяемых принципов организации произведения искусства, рассматривая их вне связи с другими функциями искусства, такими как социальная, психологическая или общекультурная.

Несмотря на имманентные принципы конституирования и развития, искусство всегда остается вовлеченным в общекультурные процессы, в систему социальных и политических отношений. Поэтому искусство как форма культуры взаимодействует с достаточно широким спектром культурных явлений и представляет собой - подобно им - прямую или косвенную реакцию на общие социальные или индивидуальные экзистенциальные параметры человека.

Скрытые или явные взаимосвязи между искусством и общественной ситуацией проявляются прежде всего в содержательно-идеологической и эмоциональной функции искусства. Это положение верно и в том случае, если эта функция сознательно или бессознательно отрицается.

Если с учетом обозначенных проблем задаться вопросом, какие моменты определяли развитие искусства на разных исторических этапах (например, до, во время и после Октябрьской революции, в период перестройки и т.д.), то можно сформулировать следующие тезисы:

151

- В периоды повышенной социально-политической активности (или же сознательно управляемой стагнации, как в брежневское время) сознательно мобилируются не столько имманентные искусству (в узком смысле) элементы, сколько выходящие за его пределы и релевантные с точки зрения идеологии; их можно интерпретировать как компенсацию основных социально-политических дефицитов (потребностей). В таких ситуациях обостряется рефлексия социокультурных обстоятельств и выявляется взаимосвязь между социально-психическим состоянием отдельных групп населения и формами художественного выражения; поэтому такие ситуации, как правило, сопровождаются социально мотивированными программами в области искусства. В качестве примера (применительно к России) можно привести программы литературных групп в период с 1800 по 1820 гг., следовавшую за Белинским литературную критику, блистающие красноречием трактаты западников и славянофилов, литературные и художественные манифесты 1895-1925 гг. с их концепциями человека и социума, дискуссии 1925-1932 гг. о функциональном назначении литературы и искусства, социально утопическую доктрину социалистического реализма, альтернативные художественные течения хрущевского и брежневского времени с их прямым и косвенным противостоянием господствующей

культуре и т.д.;

- В периоды социально-политической стабильности на первый план, напротив, выходят эстетические явления, хотя экзистенциальные и социально-политические моменты сохраняют определенное значение;

- В периоды, когда управляемый преимущественно диктаторскими методами государственно-партийный аппарат пытается придать большую динамичность процессам социально-политического развития, у искусства (как и у культуры вообще) появляется двойная ориентация: с одной стороны, оно стабилизирует идеологическую ситуацию с помощью запоминающихся приемов дидактической эстетики повторения, с другой стороны, используется как средство мобилизации экономического и социально-политического развития (правда, вопрос о власти при этом не затрагивается). В искусстве

152

доминирует консервативный настрой, проявляющийся в воспроизведении одних и тех же содержательно-идеологических принципов и их вариаций в составе прозрачных схем отображения действительности.

Иррелевантность идеологических вариаций и инноваций создает впечатление, что в периоды стабильности искусство является в большей или меньшей степени "эстетическим украшением, сопутствующим явлением жизни", компенсирующим недостатки повседневной жизни, или же понимается как инструмент индоктринации, который используется в целях социальной педагогики, ориентированной на "лучшую жизнь" в будущем. Этот эффект консолидации, находящий функциональное отражение на различных социальных уровнях, в периоды социальной динамики оказывается, напротив, исходной точкой для того, чтобы подвергнуть сомнению приевшиеся художественные формы, политические убеждения и закостеневшие структуры власти. Так, в манифестах художественных групп 1917-1919 и 1924-1925 гг. отражается ярко выраженное взаимодействие всех областей культурной, экономической и социальной практики.

Иными словами, в периоды стабильности обнаруживается склонность к l'art pour l'art либо (как в брежневское время) искусство оказывается средством идеологического воздействия. В периоды социально-политических кризисов, идеологических столкновений происходит смешение разных видов искусства (как и всех средств общественной коммуникации), следствием которого являются комбинированные формы текстов, жанров и т.д. (ср. некоторые области неконформистского искусства семидесятых и восьмидесятых годов). Во втором случае наблюдаются две тенденции: либо искусство стремится влиять на жизнь, затрагивает социальные проблемы, либо, наоборот, политика, ссылаясь на некий "глас народа", пытается вмешаться в искусство и художественный процесс (ср., прежде всего, годы после 1928-1929 или вмешательство государства и партии в неконформистское искусство после 1962 г.). Порой обе тенденции одновременно определяют положение дел в искусстве, так что возникает состояние равновесия, в котором ни одна из сфер не

153

является доминирующей. Тогда предметом обсуждения становятся все релевантные связи и зависимости, или же один из влиятельных в этой области институтов определяет характер отношений в пользу установленной им нормы. В подобной ситуации решающее значение имеет то, каким образом приводится в действие имеющийся в обществе творческий потенциал, т.е. какая из конкурирующих сторон в конечном итоге берет верх.

Что касается периода перестройки с 1985 по 1991 год, то здесь мы не можем говорить ни об одном из названных случаев в *чистом* виде, и это существенно усложняет ответ на вопрос о том, какие принципы определяют развитие российского изобразительного искусства в эту эпоху:

- Искусство не оказывает реального влияния на социально-политическую ситуацию, хотя некоторые художники и пытаются играть роль идеологов (например, Комар и Меламид, Кабаков, Булатов, Пригов и др.);

- Нарушения эстетических табу хотя и встречаются начиная с середины семидесятых годов, например, в произведениях соц-арта, однако их количество остается незначительным;

- В квази-эстетической области все же имеют место провокационные выпады против традиционного вкуса (гроб-арт, соц-арт, апт-арт);

- Отсутствуют задающие норму инстанции; нет ни союзов, ни журналов, ни определяющего основные тенденции развития искусства художественного рынка; ничего не меняет и факт наличия иностранных покупателей, которые через свои галереи переправляют произведения русского искусства состоятельным частным клиентам.

С учетом этих обстоятельств можно выдвинуть следующий общий тезис относительно искусства перестройки:

- Несмотря на то, что с лета 1986 года гласность понималась как глобальная социальная предпосылка структурного характера, позволяющая пробудить новые виды культурной деятельности, ускорить процесс социально-психологического развития общества и активизи-

ровать политическую жизнь, партия и правительство не сдали своих руководящих позиций, а искусство, литература, кино и т.д. не получили возможности влиять на политические инстанции и общество в целом. Появление свободных зон публичной художественной деятельности не помогло искусству стать равноценным партнером в диалоге, партнером, который определяет культурную ситуацию и в случае необходимости вмешивается в решение социальных и художественных проблем. Искусство скорее присутствует в общественной жизни как некий сенсационный заместитель прежнего официального искусства, с помощью которого можно - как и в других областях социальной коммуникации - "заявить протест" против практиковавшегося в течение многих десятилетий тотального контроля над культурой. Сходную функцию с 1987 года принимает на себя и мощный поток разоблачительной литературы, вскрывающей политические интриги всемогущего партаппарата начиная со времен революции; параллельно с этим нарастают сомнения в оправданности все еще существующих старых структур власти. Моральную и юридическую атаку на продолжающий свою деятельность аппарат власти предпринимает и запрещенная прежде, а теперь снятая с полков подпольная и эмигрантская литература. Независимо от этого, уже в первые годы перестройки наблюдаются значительные изменения духовной атмосферы, а также все более и более открытое отторжение становящихся все менее эффективными старых идеологических моделей. Интересно, что искусство не реагирует на образовавшийся вакуум и не ищет новых выразительных средств для отображения напряженных отношений, характеризующих переломную ситуацию. Знакомство с бывшим нонконформистским искусством позволяет зрителю осознать, насколько односторонней и убогой становится культура, когда она подвергается нейтралистскому контролю и манипуляциям и присущее ей богатство форм сменяется унифицированным единообразием. Одним из первых достижений перестройки и гласности стала возможность формирования и открытого формулирования новых взаимоотношений культуры и власти. Несмотря на поразительную устойчивость многих традиционных институтов, почти не поддаю-

щихся критическому рассмотрению норм поведения и рутинных схем действия, эти отношения наиболее явно свидетельствуют об изменениях с культурно-политической атмосфере. После ожесточенной дискуссии двадцатых годов о функциях власти и культуры, после того, как в тридцатые годы культура на долгое время стала "служанкой власти", она теперь постепенно начала отвоевывать свою автономию, превращаясь в инструмент, с помощью которого общественность могла анализировать, оценивать, контролировать и все чаще подвергать сомнению структуры власти. Правда, с этим были связаны и надежды на принципиальное изменение социальной ситуации.

При оценке изменившихся с началом перестройки отношений власти и культуры необходимо учитывать, что начатые "сверху" реформы встретили на своем пути препятствия в виде закостеневших за десятилетия структур, а также людей, лишенных внутренней свободы. Поэтому процесс преобразований в России проходил более тяжело, чем казалось вначале.

Причин этому множество и связаны они прежде всего с противоречивостью исторического развития. Характерным для этого развития стало совпадение во времени возникших в разные периоды культурных деформаций, которые повлекли за собой дефекты и мутации в общественном сознании. Решающее значение для преобразования культуры в России имело то обстоятельство, что с наступлением гласности и плюрализма произошло столкновение конкурирующих друг с другом, возникших в различные периоды советской истории, идущих как "сверху", так и "снизу" стабилизирующих и динамизирующих моментов развития. Таким образом, фактами современного общественного сознания и предметом интенсивной дискуссии в средствах массовой информации стали как феномены русской истории, которые раньше считались достоянием прошлого, так и события истории советского времени, прежде всего, болезненные, как правило, замалчиваемые или табуизированные воспоминания. История снова стала современностью и ее проблемы вступили в симбиоз с новыми, не менее насущными вопросами. Они взаимно усиливали свою важность, что делало решение всех этих проблем

еще более безотлагательным. Переработать духовно и эмоционально сложные моменты истории значило в то же время справиться со жгучими, экзистенциально важными проблемами современности и будущего. Множество оставшихся открытыми вопросов истории в сочетании с массой нерешенных современных проблем разом вытеснили существовавший ранее страх высказаться; терзавшая всю страну, утонченно разработанная и функционировавшая через союзы и другие рычаги власти диктаторская система власти демонтировалась по мере того, как нарастал объем духовных и материальных проблем в повседневной жизни.

Как же развивается в этих условиях культурная ситуация и соответствующая ей система норм? В дальнейшем предпринимается попытка дать ответ на поставленный вначале вопрос о взаимоотношениях искусства и общества применительно к периоду с 1985 по 1991 год (первая фаза: весна

1985 - весна 1987 гг., вторая: весна 1987 - 1989 гг., третья - 1989-1990 - конец 1991 гг.) с учетом специфического взаимодействия и степени разработанности художественных концепций.

Период с весны 1985 г. по весну 1987 г.

Несмотря на постепенное обогащение содержания прессы в результате более дифференцированного, а также противоречивого - в силу наличия нескольких политических позиций - информационного потока, а также резкое смещение в соотношении сил в союзах кинематографистов и писателей, в этот период не наблюдается перестроечных тенденций в союзах архитекторов, композиторов и художников. Тем не менее, становятся заметны новые проявления активности, хотя и в иной области, чем то предписывала руководящая линия: Союз архитекторов и Союз художников получили от партии и правительства задание "перестроить" Москву с художественной точки зрения, превратив ее к 2000 году в современный мировой центр. "Перестройка", понятая буквально, по-прежнему должна была выполнять определенную общественную функцию (подобно планам Сталина после Второй мировой войны), не ориенти-

157

руясь, правда, на установленные заранее художественные нормы, как это было принято раньше, начиная с первых заданий партии по агитпропу в начале двадцатых годов.

Обращает на себя внимание тот факт, что в официальной прессе речь идет не о "современных", а лишь о "новых" произведениях искусства. Однако при всех "новациях" требовалось обеспечить достижение "искусства на мировом уровне". Почти все отведенные на искусство финансовые средства были переданы на сооружение исто-рико-художественного мемориала на Поклонной горе. Тем самым функционерское лобби в Союзе художников косвенно обозначило нормативы дальнейшего развития искусства по крайней мере до конца восьмидесятых годов. Эти нормативы отразились также в пропагандистски ориентированной выставке "Сорок лет победы над фашизмом" в московском Манеже (1985 г.), "Художник и время" (октябрь-ноябрь 1987 г.), "Страна советов" (1987-1988 гг.).

И, наконец, еще два события, которые также наглядно демонстрируют характерные черты этого времени:

Выступив с утверждением, что Союз художников и так всегда шагал "в ногу со временем", будучи примером и для других областей культуры, ведущие функционеры Союза самодовольно посчитали какие-либо изменения излишними. Этим заявлением они хотели показать общественности, что перестройки в том виде, в каком она происходила в других творческих союзах, им не требуется. Тем самым заранее исключалась какая-либо самокритичная оценка прошлого советского искусства.

В 1986 году силы, сознательно стремившиеся помешать перестройке в области культуры и искусства, проявляли себя по-разному. Одним из наиболее явственных сигналов стало следующее событие: в прессе особенно положительно была отмечена культурно-политическая прозорливость сталинского идеолога Жданова. В результате совместных действий Союза художников и КГБ был призван к ответу ряд художников-нонконформистов. Как в старые времена, их подвергли инквизиторскому допросу, поставив им в вину контакты с заграницей и публикации в парижском художественном журнале "А-Я"; по стилю все это напоминало сталинские постановления 158

конца сороковых годов. Боясь репрессий, многие из этих художников прервали свои контакты с "А-Я", существенно ослабив позиции нонконформистского искусства в целом.

Господствовавшие в течение десятилетий нормы искусства, а также нормы обращения с художниками, сохранялись без каких-либо намеков на перестройку, вплоть до 1988-1989 годов. Показательны в этом отношении съезды Союза художников РСФСР (1987 г.) и Союза художников СССР (январь 1988 г.). Не оправдав возложенных на них ожиданий, эти съезды не свидетельствовали о сенсационных переменах в руководящих органах, имевших место в других творческих союзах. Причиной тому были преємственность административного аппарата Союза художников, его монополия на руководство журналами и жесткий контроль за деятельностью расположенных в центре города выставочных залов. Союз художников по-прежнему держал под контролем все узловые пункты художественной общественности и, по крайней мере до 1988 года, распоряжался отведенными на закупку произведений искусства государственными финансами в пользу господствующей клики и ее сговорчивых приспешников в Союзе. Лишь с 1988 года предприятия и колхозы были освобождены от обязанности приобретать произведения искусства в отделениях художественного фонда Союза художников СССР по заданным "сверху" ценам. Тем самым были урезаны гарантированные источники доходов Союза художников, члены которого теперь вынуждены были искать новые возможности влияния на другие, не использовавшиеся ранее (по большей части, периферийные) административные структуры.

Период с весны 1987 г. по 1989 г.

Официальная художественная общественность, остававшаяся до весны 1987 года относительно однородной, характеризовавшаяся определенными художественными нормами, которые формировались десятилетиями и допускали изменения лишь на периферии иерархически организованной сферы официально допущенного искусства, начинает дифференцироваться. Поэтому имеет смысл рас-

смагивать отдельно друг от друга *организацию художественной жизни и развитие художественных норм*. При этом выявляются две основополагающие тенденции дальнейшего развития искусства.

#### *Организация художественной жизни*

В *художественной жизни*, которая в течение многих лет определялась исключительно Союзом художников, перемены оказались направлены в основном на то, чтобы разрушить ее унифицированный характер. Поэтому в первую очередь встал вопрос о том, чтобы ограничить власть Союза (а не поставить под вопрос его существование вообще).

Целеустремленно выстроенная сталинистским аппаратом регулирующая монополия позиция Союза художников оказалась в ситуации конкуренции с другими творческими союзами и прежде всего со средствами массовой информации, которые уже начали внутреннюю "перестройку" путем отстранения от руководства соответствующих лиц, а также постепенно демонтировали ограничения на свободу публикаций. Под давлением общественности Союз художников был вынужден признать необходимость перемен. "Внешняя" критика, охарактеризовавшая застойную ситуацию в Союзе художников как порочную, почти сразу получила подкрепление "изнутри" в лице более молодых членов Союза, говоривших, как казалось на первый взгляд, лишь об изменениях в организационной структуре Союза. Однако на самом деле эти художники стремились к тому, чтобы более адекватно представлять в Союзе дифференцировавшееся за последние двадцать лет искусство. Цель их заключалась в том, чтобы дополнить классическую структуру параллельных секций живописи, скульптуры и графики более соответствовавшими духу времени смешанными секциями. В конечном итоге за этим крылась попытка достичь с помощью создания конкурирующей системы секций формально обоснованного баланса групповых интересов, чтобы со временем изолировать руководство Союза в рамках самого Союза. С учетом возрастной характеристики Союза этот путь представлялся более надежным и успешным, чем "дворцовый переворот".

Изменениям в художественной ситуации способствовал и культурно-бюрократический аппарат районной администрации города, который, следуя новой политике открытости, предоставил созданные в период так называемого застоя молодежные клубы и выставочные залы для самых различных культурных мероприятий (концертов, литературных чтений, художественных перформансов), в том числе и для показа произведений искусства, которые раньше не имели допуска к публике. Так - с привлечением больших московских парков - стала развиваться многогранная окраинная культура, которая постепенно пробивалась в центр города, становясь конкурентом прежнего официального искусства в борьбе за зрителя в центральных выставочных залах.

В заключение несколько слов о цензуре: в результате данного ей указания "не усердствовать" (которое, безусловно, явилось еще одним свидетельством искреннего желания положить начало новой социальной ситуации), цензура оказалась несколько выбита из равновесия и потому была не слишком строга. Выставком Министерства культуры в этот период также вел себя довольно сдержанно, не ограничивая искусство ни в тематическом, ни в формальном отношении, пока оно не затрагивало проблему власти как таковой (например, когда предполагалось выставить художников-эмигрантов, как во время второй выставки "Эрмитажа" в Москве осенью 1987 года). Немаловажным представляется и то обстоятельство, что аппарат контроля остался без соответствующих директив, позволявших оценивать искусство в новых условиях его публикации. Опасаясь упреков в "несоответствии духу времени" или "несовременности", этот аппарат предпочитал держаться в тени - ведь в конце концов, существовало еще и "задание" продемонстрировать советскому населению и за границе, что теперь все будет (или уже стало) иначе. Привычные, так называемые "официальные" нормы вкуса и опиравшиеся на них ограничения в новых условиях отступали на второй план. Противоречие между теми принципами, которыми прежде руководствовалась цензура, и уже давно существовавшими в "другой" (т.е. неофициальной) культуре практическими художественными нормами было снято; считалось, что этой проблемы больше не

существует. А поскольку сотрудники органов контроля теперь могли не бояться санкций "сверху" за допущенные вольности, можно было, бездействуя, демонстрировать либерализм, т.е. давать понять, что в соответствии с указаниями проводятся необходимые "преобразования". Перелом, оказавшийся для органов культуры полной неожиданностью, парализовал их, что в условиях новой ситуации пришлось весьма кстати: ведь аппарат и его чиновники были в первую очередь озабочены тем, чтобы обеспечить собственное будущее. Если бы реформы сорвались, они легко могли бы вернуться к привычному состоянию. Вскоре стало также заметно, что в Союзе художников - как и в других творческих союзах - речь шла главным образом о "спасении" собственности, которую во что бы то ни стало следовало "сохранить" для собственной выгоды.

Напускное спокойствие, ощущение того, что все перемены совершаются только для видимости, а

также бездействие инструментов контроля способствовали возникновению свободного поля деятельности, которое очень скоро (хотя лишь на короткое время) было освоено теми, кто уже давно ждал такой возможности.

Происходившие в различных социальных институтах изменения не оказывали непосредственного и однозначного влияния на культурную ситуацию. Тем не менее, уже одни только выставки, которые устраивались все чаще, пусть даже и на окраинах города, способствовали улучшению настроения в среде художников и всей художественной общественности. Речь здесь идет прежде всего о спонтанно организованных выставках художников-нонконформистов старшего поколения, представителей подпольного искусства пятидесятих-шестидесятых годов (Немухина, Сидура, Вейсберга, Зверева и т.д.), художников семидесятых (Булатова, Гороховского, Инфанте, Янкилевского, Кабакова, Штейнберга, Чуйкова, Васильева и др.) и восьмидесятых годов (Брускина, Кизевальтера, Пригова и др.). Выставки "новых диких" (таких как Копыстьянский, Виноградов, Волох и др.) и тех художников, для которых в принципе не существовало художественных табу, как и выставки "Объект" (I, 1987 г.; II, 1990 г.) на Малой Грузинской (там находился вынужденно допущенный с 1975 года, однако, по-видимому, постоянно контролировавшийся 162 цензурой выставочный зал для нонконформистов), а также литературные и художественные мероприятия "Клуба авангардистов" на Каширке дополняли ситуацию и порождали ожесточенные дискуссии среди художников и зрителей.

Первая выставка инициативной группы созданного художниками, критиками и искусствоведами клуба "Эрмитаж" в Беляево весной 1987 года, на первый взгляд, ничем не отличалась от прочих выставок. В то же время, состав организаторов и тот факт, что выставке предшествовали упорные, осложнявшиеся взаимным недоверием переговоры с отделом культуры районной администрации с самого начала придали действиям этой "группы" (в отличие от проходивших параллельно выставок, не всегда ориентированных на длительную деятельность в рамках той или иной организации) особый статус; к тому же клуб "Эрмитаж" (в отличие от Союза художников, который по-прежнему заявлял о своей приверженности социалистическому реализму) выступил за право каждого художника (независимо от его принадлежности к той или иной группе или программе) на развитие всех его творческих возможностей, и потому по праву рассматривал себя в качестве предшественника будущего "музея современного советского искусства".

Пробным камнем для проверки серьезности преобразований в области искусства стала первая большая ретроспектива, организованная "Эрмитажем" в сентябре 1987 года. Ее задача заключалась в том, чтобы восстановить во всей широте художественную жизнь последних десятилетий, поэтому на выставке были представлены не только вышедшие из "подполья" неофициальные, но и полуофициальные и официальные художники. Включены были, конечно, и продолжавшие работать художники-эмигранты, такие как Воробьев, Купер (Куперман), Мастеркова, Неизвестный, Рабин, Шелковский, Зеленин и многие другие (всего около пятнадцати). Тем самым "Эрмитаж" затронул большой вопрос о разрешенных и до сих пор запрещенных произведениях искусства. В результате договор на аренду помещения для клуба не был продлен, и эта группа продолжала существовать только на бумаге, не имея возможности предпринимать какие-либо практические действия<sup>1</sup>.

163

Большое внимание общественности вызвали также выставка "Культура праздника" (апрель 1988 г.) и посвященное К.Малевичу мероприятие "Геометрия". Апогеем демонстрации разнородности современного искусства, с одной стороны, и свидетельством бесполезности нормативных предписаний, с другой, явились выставки с характерными названиями "Лабиринт" (май-июль 1988 г.) и "Логика парадокса" (зима 1989 г.), а также выставка "Транзит", на которой были представлены исключительно работы художников-эмигрантов. Настоящим шоком для зрителя стали выставки польского художника Ю. Шайны (май 1987 г.), немца Г. Юкера (сентябрь 1988 г.), европейского авангарда (коллекция Ленца, лето 1989 г.) и др. К ним добавился ряд выставок, которые были посвящены наследию собственного, русского авангарда (Малевича в январе 1989 г., Кандинского в апреле 1989 г., Филонова в 1989 г., Поповой в 1990 г. и др.). Столь широкий поток выставок, разом продемонстрировавших зрителю все богатство возникших в различные исторические периоды форм и стилей, стал уникальным явлением в истории российского искусства.

Все названные выставки, явственно отражавшие проходивший в искусстве процесс свободного поиска новых художественных возможностей, конкурировали в первые годы гласности с выставками в честь крупных исторических дат, которые щедро субсидировались Союзом художников и Министерством культуры и были организованы в набившем оскомину традиционном стиле советских торжеств (достаточно вспомнить семидесятую годовщину Октябрьской революции, столетие Ленина в 1987 году, официальную, подвергнутую строгой цензуре немецко-советскую выставку "Война и мир" в 1987-1988 годах). Поддержанию традиций призваны были служить и проходившие в то время в Союзе художников и Академии художеств дискуссии о социалистическом реализме.

Новая, противоречивая ситуация в области искусства, сопровождалась параллельным развитием "либеральных" журналов (новые тенденции проявлялись прежде всего в "Огоньке", чуть позднее - в "Декоративном искусстве" и несколько более робко - в "Творчестве") и некоторых телевизионных программ, направленных, в противо-

164

положность другим, более консервативным средствам массовой информации, на то, чтобы разъяснять зрителю основы современного искусства. В результате на смену отрицанию, преследованию или замалчиванию произведений и направлений авангардного/современного искусства или современных тенденций в Западной Европе и США в 1987 году приходит сосуществование различных художественных направлений. Теперь все могут выдавать себя за "либералов", никому не "приходится" "нападать" на другие стили, соответственно, исчезают и обязательные нормы, за соблюдением которых следили бы органы цензуры. Бывшее "неофициальное", неконформистское искусство продолжает игнорировать прежнее "официальное" искусство и наоборот. Правда, сохраняется одно условие: "неофициалам" не разрешается претендовать на мастерские Союза художников, и большие выставочные залы, расположенные в центре города, поначалу также остаются для них закрытыми. Сходным образом обстоит дело и с возможностями публикации в продолжавших свое существование художественных журналах "Творчество", "Искусство" и "Декоративное искусство"; здесь изменения наступают лишь со второй половины 1988 года и совершаются - как и в других социальных институтах - очень постепенно.

Окинув общим взглядом охарактеризованный здесь второй период перестройки и гласности, можно заметить, что изменения, выразившиеся в появлении параллельных направлений развития искусства, составляли часть общего процесса эрозии, который стал необходимой предпосылкой совершившихся позднее глубоких преобразований в области искусства. Такими преобразованиями в период с 1989 по 1991 год стали:

1. Всё более частый, нередко публичный отказ большинства членов Союза (примерно с 1989 года) от социалистического реализма как основополагающего принципа и последовавшее за этим переформирование Союза художников в профессиональное объединение в духе профсоюза; параллельно с этим в нормативной области происходило признание творческих направлений, в большей степени ориентированных на индивидуальный стиль художника и спрос дифференцированной публики;

165

2. допуск все большего количества (и здесь снова проявляется неизбежная взаимозависимость нормативного и общественного аспектов) альтернативных выставок, сначала молодых членов Союза, а затем смешанных, представляющих как произведения членов Союза, так и художников, в Союзе не состоящих. Общий, неорганизованный "художественный быт" постепенно начинает вторгаться в запретные тематические, эстетические, организационные и др. области, которые в течение долгих лет тщательно охранялись и были доступны "далеко не каждому".

Процесс "оккупации" и "профанирования" (по мнению многих членов Союза) священных некогда художественных территорий теми, кто с начала шестидесятых годов находился в опале и не допускался к публике, в конце концов распространился и на печатные органы Союза художников, которые, поддавшись давлению "извне", открылись для нового искусства. Общее динамизирующее воздействие оказывали при этом также популярные не собственно художественные издания, такие как "Огонек", "Советская культура", "Литературная газета" и им подобные, а также работавшие на телевидении старые либералы хрущевских времен и мужественные новые либералы (журналисты, критики, режиссеры, ученые) первого периода гласности. Уже в 1989-1990 гг. журналы "Творчество", "Декоративное искусство" и "Искусство" представляли на своих страницах неисчислимое множество отечественных и зарубежных художественных направлений, искавших выхода на публику. Этот процесс в конце концов зашел так далеко, что и молодые объединения художников, которые возникли уже в восьмидесятые годы и в своих программных текстах подвергли сомнению не только творчество старых неконформистов шестидесятых и семидесятых годов, но и все искусство в целом, получили полную редакционную свободу при выпуске двух специальных номеров журнала "Искусство" (№ 10 за 1988 и 1989 год, ср. также № 1 за 1990 год, посвященный искусству семидесятых). Так был разрушен самый последний оплот Союза художников. После этого, в 1990 году, журнал "Искусство" занялся разбором управляемого Союзом художников искусства прошлого.

166

Первоначальный, скрытый замысел властей, состоявший в том, чтобы разрешить ограниченный доступ к публике представителям "другого искусства" (это выражение стало употребляться в значении термина после проведения весной 1991 года выставки "Другое искусство"; посвященной истории неконформистского искусства начиная с пятидесятых годов), а затем снова отменить все сделанные уступки, как это было во время оттепели пятидесятых и шестидесятых годов - этот замысел осуществить

все же не удалось. Лишь средства поощрения художников через организацию выставок, право закупать произведения искусства и предоставлять мастерские оставались по крайней мере до 1990 в ведении Союза художников. Во всех прочих областях его влияние значительно уменьшилось.

Нормативная система искусства

Период с 1987 по 1989 гг. характеризуется противоречивой системой норм. Противоречивым был и процесс поиска новых путей в искусстве. Ориентированные на политические сдвиги изменения в структуре учреждений, предоставление художникам время от времени свободного поля деятельности, недифференцированный вкус публики, которая в течение долгого времени не имела возможности ознакомиться с альтернативным искусством, интересы, обусловленные принадлежностью к соответствующему поколению, а также новые движения, основанные исключительно на коммерческих соображениях и стремлении к собственной выгоде, - все это способствовало, с одной стороны, застою, с другой - новым инициативам в области художественных норм.

Решающей для формирования художественной нормы после 1987 года была не столько предыстория развития (эволюционного или революционного) отдельных творческих личностей, сколько та редкая ситуация, когда всего за два-три года, то есть почти одновременно, публике стал доступен весь спектр художественных норм, выработанных как в отечественной, так и в западноевропейской и американской традиции в течение двадцатого века. Этот феномен может быть наиболее точно охарактеризован как активная одновре-

167

менная конкуренция разновременных по своему происхождению художественных нормативных систем.

Это был, безусловно, величайший вызов вкусу советских зрителей, которые к тому же испытали шок, осознав, в каком культурном гетто их держали все это время.

В искусство, ограниченное относительно жесткими и односторонними нормативными принципами, неожиданно хлынуло множество стилевых направлений и художественных миров самого различного происхождения, и все это обрушилось на российского зрителя. Следствием стала прямая и косвенная конфронтация норм и вызванная ею общая беспорядочная дискуссия о художественных нормах, способах их реализации, а также о функциональных характеристиках. Вопрос о форме и стиле в искусстве, естественно, повлек за собой и вопрос о том, на каком основании раньше запрещались те или иные направления, почему "формализм" и "абстракционизм" считались "антисоветскими", почему "неполитическое" искусство художников-неконформистов не допускали к публике и т.д. Дискуссии вызвали одобрение, возражения или непонимание публики, о чем свидетельствуют записи в книгах отзывов выставок.

В целом же ситуация была оживленной, динамичной и в некотором роде парадоксальной за счет игнорирования существовавших прежде ограничений и явно выраженных табу.

Начатая "сверху", управляемая и дозированная "революция", которая в конечном итоге была направлена на оптимизацию старой системы власти и культуры с целью ее сохранения, способствовала не только критическому пересмотру организации художественной жизни, но и всех санкционированных ранее художественных норм. Решающую роль при этом играло появление новых возможностей для творчества и идущая "снизу" инициатива отдельных художников или объединений, которые конструктивно использовали сложившуюся неоднозначную ситуацию для достижения своих целей. Этот процесс активизировался благодаря тому, что выставки произведений, долгое время пребывавших под запретом, в эйфорической атмосфере новой эпохи превращались в места осуществления синтеза искусств и центры самых разных видов свободной культурной деятельности. Неожиданный наплыв зрителей, вызванный инновациями в области культуры, еще усиливал общую эйфорию и одновременно способствовал упадку интереса к упомянутым выше всесоюзным официальным выставкам, таким как "Мы строим коммунизм", (1986 г.), "Художник и время" (октябрь-ноябрь 1987 г.), и "Страна советов" (1987-1988 гг.). Известные критики, такие как А. Каменский, также подтверждали, что эти традиционалистские выставки отличались полным отсутствием фантазии в организации экспозиции, стереотипностью и пустотой выставленных работ. По мнению Каменского, все произведения, которые подходили под определение "великого искусства", были или созданы в двадцатые-тридцатые годы, или их авторами были те же, подвергавшиеся порицанию, художники-неконформисты. Независимые критики усматривают в официальном искусстве ложный пафос и квалифицируют его как плоское, заказное, неинтересное, серое искусство, которое как формально, так и содержательно лишь повторяет то, что уже в тридцатые-сороковые годы стало официальной нормой.

Контраст между искусством, рвущимся к публике из подвалов, квартирных убежищ и чердаков, и застывшим в неподвижности искусством членов Союза художников и Академии художеств не мог не бросаться в глаза.

Этот антагонизм усиливался еще и тем, что зарубежные галереисты, наводнившие Россию в период

перестройки с тем, чтобы наблюдать новую революцию в момент ее зарождения и воспользоваться ее результатами, как правило, интересовались лишь бывшими художниками-нонконформистами, так что в результате "официальные" художники получили двойной афронт. Вообще можно сказать, что все "официальные" художники, в том числе и те, которые держались в стороне от идеологии и были с точки зрения технического мастерства неплохими профессионалами, на фоне скандальных историй с руководством союзов и директорами музеев оказались в равно невыгодной ситуации. Упреки, обращенные к инстанциям и погрязшим в махинациях функционерам от искусства, затронули и прочих представителей "официального" искусства, что

169

способствовало общей нормативной дисквалификации их работ как салонного искусства, кича и т.д. Именно противоречие между художественными нормативными системами, а также смещение различных сфер общественной художественной жизни и дополнительное смещение приоритетов в пользу интересов публики и галеристов и было подлинным результатом развития искусства на втором этапе перестройки. Насколько мы можем судить в настоящий момент, в этот период перестройка не создала нового искусства, зато породила совершенно новую художественную атмосферу, ситуацию, не поддающуюся однозначной характеристике и определяющуюся противоречивыми нормами. Однако, несмотря на общее настроение подъема, власть аппарата, отвечавшего за культуру и искусство, все еще оставалась достаточно сильной. Поэтому, не имея надежд на принципиальные преобразования в области искусства (при отсутствии необходимых средств для его поддержания), большинство художников пыталось ориентироваться на зарубежные рынки искусства. Многие из художников-нонконформистов в настоящее время постоянно проживают за пределами страны, некоторые ведут двойную жизнь между Россией и Западом. Во всяком случае, заработать себе на жизнь они, как правило, могут только за границей. Таким образом, в конце второй фазы перестройки вопрос о художественных нормах и организации художественной жизни, эволюционного или провокационного изменения норм в искусстве оказывается несущественным, хотя и нельзя утверждать, что художественное творчество при этом прекращается.

Отмена всяческих нормативных ограничений, разумеется, становится большим искушением для эпигонов, конъюнктурщиков и циников. Они пользуются обретенной свободой, чтобы создавать видимость "инновации" и пробуждать по крайней мере у наивных туристов и привыкших к серым будням соотечественников слабую иллюзию "красивой" жизни. Возникающая при этом хаотическая масса не имеющих художественной ценности поделок от искусства в условиях отсутствия профессиональной художественной критики распространяется подобно эпидемии, что ведет к высокой степени инфляции псевдоинноваций. Возникает впечатление, что художест-

170

венная жизнь в России никоим образом не может быть сопоставлена с высоким уровнем развития искусства в Западной Европе или Америке в последние десятилетия. Пестрота художественной жизни не равнозначна развитию искусства. Это положение применимо и к периоду вплоть до 1991 года.

Завершающая оценка

Социально-политический перелом, вызванный событиями перестройки (которая, правда, поначалу встретила на своем пути различные препятствия), не вызвал, насколько можно судить в настоящий момент, дифференцированной реакции в искусстве. В отличие от искусства двадцатых годов, искусство этого времени было лишено специфического позитивного или негативного контрагента, с которым оно могло соотноситься и взаимодействовать. Официальное искусство социалистического реализма уже в пятидесятые-шестидесятые годы игнорировалось как "официальными", так и "неофициальными" художниками, а в семидесятые-восемидесятые годы было осмеяно движением соц-арта (посредством использования подчеркнуто модифицированных символов и стилевых средств соцреалистического канона) сначала в узком кругу художников, а начиная с 1987-1988 гг. - и перед лицом широкой общественности. Однако, несмотря на то, что и "официальные" и "неофициальные" художники выказывали отрицательное отношение к доминировавшей в общественной жизни системе художественных норм и стремились от нее дистанцироваться, в определяемый политикой гласности период перестройки этого все же оказывалось недостаточно, чтобы стимулировать художественный поиск. При завоевании новых общественных пространств речь шла скорее о том, чтобы зритель мог удовлетворить свое любопытство по отношению к запрещенному прежде искусству, а подвергшиеся гонениям художники - получить долгожданное признание. Отсутствие профессиональной художественной критики, а также художественного рынка, который диктовал бы свои критерии отбора искусства, имело серьезные последствия для культурной ситуации, которая по-прежнему не обнаруживала

171

никакой структуры. Эта ситуация, реагировавшая на самые разные неутоленные эстетические потребности населения, напоминала собой экзотический "лабиринт", который порой оказывал

завораживающее воздействие на зарубежных галеристов. Если русских зрителей в первую очередь привлекало необычайное богатство художественных форм, служивших своего рода компенсацией "серой и монотонной действительности", то на западных покупателей действовали скорее противоречивость, многообразие и экзотичность русского искусства, оживившие пресытившийся западный рынок. И в том, и в другом случае интерес проявлялся не к формальному богатству русского искусства, а к "свежести" неожиданной для многих художественной ситуации. И для российского, и для западного зрителя современное русское искусство, вырвавшееся после 1987 г. на свободу, было "революционным", для русских - потому что за разоблачительным энтузиазмом следовало разочарование, вызванное непонятностью всякого выходящего за пределы нормы искусства, а для иностранцев - потому что им казалось, что произведения нового искусства позволяют выявить отклонения от других, уже известных стилевых направлений или их дальнейшее развитие. В действительности же русское искусство этого времени скорее представляло собой смешанное явление, которое можно объяснить как реакцию на господствовавший ранее официальный канон и отечественные и/или "западные" художественные традиции самого разного происхождения. Существенно при этом, что соответствующие "индивидуальные стили" представляли собой не результат диалога с другими художественными концепциями, но базировались в первую очередь на частичном заимствовании из "чужих направлений", которые к тому же были известны лишь поверхностно или фрагментарно. Поэтому можно сказать, что "историческая ситуация" перестройки в России не вызвала ни аналитической динамизации выработанных в условиях изоляции художественных интенций, ни поисков новых выразительных средств; новая общественная среда с ее очень различными концепциями искусства не провоцировала борьбу за стилевые направления и не навязывала жесткого канона, сопротивлению которому могло бы дать художнику возможность оттачивать

172  
формы. Тот факт, что конструктивная борьба за новые пути в искусстве не стала ответом на вызов времени, несомненно, также следует рассматривать как "русский феномен".

Отсутствие конструктивного развития норм объясняется и иными причинами:

- Поскольку искусство прежних нонконформистов игнорировалась уже на протяжении ряда лет, программная атака на них стала неактуальной; при этом, правда, возникала косвенная конфронтация норм, которая по своей природе не нуждалась в разгромных нападках;
- Серьезных, выраженных вербально или в иной художественной форме нормативных конфронтации в среде нонконформистов шестидесятых и семидесятых годов не происходило ни до перестройки, ни во время перестройки, несмотря на то, что представления этих художников об искусстве могли быть диаметрально противоположными. Причина этого отчасти заключалась в отсутствии широкой публики и свободной от контроля критики. С другой стороны, здесь сыграли свою роль и более общие культурно-политические моменты: те, кто не получил культурно-политического признания или, более того, подвергался критике, должны были вести себя тихо, чтобы избежать полного уничтожения официальным аппаратом контроля за искусством. Столкновения между нонконформистами явно ослабили бы их позиции, что означало бы разрушение защитных механизмов сложившегося в тех обстоятельствах сообщества;
- Нормативная конфронтация и концептуальная критика, имевшая место в восьмидесятые годы в среде нонконформистов, скорее носили характер комичной семейной ссоры с участием детей переходного возраста и их острота спала с наступлением периода гласности уже благодаря тому, что наиболее горячие головы вскоре устремились за рубеж. Выйдя на западный художественный рынок, они быстро начинали ориентироваться на его законы, а их изначальная конфронтация постепенно сходилась на нет. Старые конформисты, как и масса оставшихся в стране посредственностей оказались в большей или меньшей степени предоставленными сами себе и сосредоточили свои усилия на том, чтобы привлечь внимание поку-

173

пателей, прежде всего иностранных, на свое скромное по цене искусство.

В результате в 1990-1991 гг. возникла новая, парадоксальная ситуация, явственно отличавшаяся от ситуации второй фазы перестройки. Эта ситуация характеризовалась прежде всего отсутствием какой бы то ни было задающей нормы инстанции: прежние нормативные институты (Союз художников, Академия художеств, Министерство культуры, художественные журналы) в условиях открытости и художественной свободы уже не могли выполнять свою ставшую одиозной регулирующую функцию, а постепенно формирующийся в это время художественный рынок был еще слишком слаб, чтобы взять на себя эту роль. К тому же коммерциализация искусства началась с грома литавр, который весьма неблагоприятно повлиял на общую ситуацию: на московском аукционе Сотбис (состоявшемся 7 июля 1988 г.) для нескольких работ художников-нонконформистов сразу были зафиксированы рекордные цены, в результате чего в России распространилось наивное убеждение, что эти произведения отвечают общепринятой "мировой" (заграничной) художественной норме и что в будущем можно будет

подобным образом коммерциализировать русское искусство любого рода; не случайно именно с лета-осени 1988 года начинает появляться множество "частных" галерей. Одновременная уценка прежнего официального искусства довершила дело. Однако реальность выглядела иначе. Некоторые по-прежнему полагались на покровительство Союза художников и Худфонда, правда, уже не ориентируясь при этом на определенную художественную концепцию. Более сообразительные пытались объединиться с художниками, не входившими в Союз, вокруг возникающих частных галерей, прежде всего, для того, чтобы войти в контакт с западными галеристами. Сложность заключалась, однако, в том, что российские покупатели оказались неподготовленными к создавшейся ситуации, так как не располагали ни соответствующим вкусом, позволяющим оценить новый товар, ни финансовыми средствами, необходимыми для покупки на рынке, "испорченным" западными ценами. Начиная свою деятельность московские галеристы собирали прежде всего произведения моло-

174

дых (нередко провинциальных по своему происхождению) художников и предлагали их на продажу, причем продавцы, не имевшие соответствующего критического и искусствоведческого образования, заменяли эстетическую характеристику произведения или ряда произведений своего рода "мифологией возникновения". Основной упор при этом делался не на формальные критерии оценки произведения, а на обстоятельства его возникновения - шаманический жест, занявший место художественной нормы. Позднее, чтобы компенсировать "бесконтурность" искусства и привлечь внимание зрителей, выставки стали инсценировать как своего рода "спектакли": на одних вернисажах прямо на глазах публики резали и разделяли свинью или курицу, место действия других спонтанно переносили в печально известную своими политическими заключенными Бутырскую тюрьму, проводя идею о том, что несвободное когда-то искусство нонконформистов должно быть показано в пространстве, где ограничена свобода. Такие "сенсации" призваны были возместить исчезнувшее впечатление скандальности нового искусства и сделать выставку предметом обсуждения (а точнее, пересудов) в средствах массовой информации, заставить ее выделиться на фоне общего информационного потока. Независимо от начальных трудностей создания общих или принятых специалистами художественных норм для определения границ нового, находящегося в процессе становления художественного пространства и его последовательной коммерциализации, в 1990-1992 гг. были предприняты первые попытки создания хотя бы рудиментарной связанной системы галерей, которая должна была улучшить работу отдельных галерей. Художественные ярмарки, аукционы и выставки-продажи обычно проводились организациями, которые были созданы с помощью "остаточного финансирования" или "инвестиций" прежних государственных органов для систематического внедрения рыночных механизмов и располагали по крайней мере скромным административным аппаратом и помещениями. Начало этой деятельности, которая, впрочем, лишь изредка приносила желаемый результат, положил "Первый аукцион молодых московских художников", организованный в 1987 году Фондом культу-

175

ры. В последующие годы подобные аукционы (также без особого успеха) проводились Министерством культуры и отдельными критиками, располагавшими связями в государственных структурах. Ориентированы они были прежде всего на западных покупателей. Поскольку по российскому законодательству налоговые органы получали восемьдесят процентов заработка художника, а при вывозе требовалось еще и заплатить пошлину, составлявшую сто процентов стоимости произведения, многие художники отказывались работать через отечественные галереи; им было выгоднее получить приглашение за рубеж, чтобы создавать там свои произведения, не облагавшиеся в этом случае ни налогами, ни пошлинами.

В девяностые годы обозначился новый подход к созданию художественного рынка в Москве. На этот раз решено было проводить большие аукционы с участием нескольких галерей. Здесь следует упомянуть патронирование первой художественной ярмарки дирекцией Арт-мифа в октябре 1990 и в 1991 году (на первой ярмарке было представлено двадцать, на второй - около семидесяти галерей), открытие к 1991 г. приблизительно двадцати аукционных домов (в том числе Альфа-арт, Санкт-Петербург) и двух художественных бирж (Международная биржа искусств, Биржа искусств и ремесел), а также - в начале 1992 года - Ассоциации московских галерей.

Несмотря на множество инициатив, нельзя говорить о наличии в это время нормальной рыночной ситуации. Скорее мы имеем дело с намечающимися контурами медленно развивающегося и еще далекого от завершения процесса формирования этой ситуации. Причины тому следующие:

- В условиях сильной инфляции художники и галеристы предпочитают рублю доллар и по возможности ищут контакта с западными партнерами и покупателями;
- Абсурдное налоговое законодательство по-прежнему вынуждает галеристов искать способов ухода от налогов. Нарушая таким образом закон, они не могут открыто вести торговую и инвестиционную деятельность; с другой стороны, они подвергаются давлению рекета;

176

- Отсутствие зажиточного среднего класса и соответствующих жилищных условий также сдерживает развитие рынка. Искусство еще не является объектом социального престижа, хотя некоторые усматривают в нем возможность капиталовложения.

Отсутствие правовых, экономических и ментальных условий, а также развитой, последовательной системы спонсорской деятельности - таковы основные причины того, что необходимая для нормального рынка инфраструктура складывается очень медленно. Ничего не меняет и тот факт, что появившиеся в последние годы крупные предприниматели и банки все чаще выступают в роли покупателей произведений искусства. Учитывая большое число живописцев, скульпторов и графиков Союза художников, а также художников, не состоящих в Союзе, мы поймем, что эти фирмы не могут внести существенного вклада в нормализацию художественной жизни в России.

В этих условиях искусство в России, похоже, не переживает ни эволюции, ни революции. Оно напоминает корабль без рулевого, который то и дело сталкивается со смертельной опасностью. Рассматривая искусство периода перестройки (1985-1991 гг.) с точки зрения исходного положения о характере искусства в стабильных или динамических исторических условиях, можно прийти к следующему выводу:

Это искусство представляется партикулярным и лишенным ориентиров. В силу своего псевдоинновационного характера оно не способно оказывать ни динамизирующего, ни стабилизирующего влияния на общество. Оно не имеет четких контуров и этим соответствует неструктурированности и бессмысленности общественно-политической жизни. Обе области находятся в подвешенном состоянии. Примечательно поэтому, что искусство не играет конструктивной роли в стране. Вместо того чтобы вырабатывать самостоятельные художественные нормы, порождать инновации, искусство совершенно явно ориентируется на доллар. Если какие-то художники (например, такие, которые, как Илья Глазунов, пытаются в своем творчестве дать выражение русофильским тенденциям) все же

177

принимают участие в социальных процессах, они по-своему активно содействуют повсеместно наблюдаемой идеологической политизации общества.

Но что бы ни делали художники, они, без сомнения, продолжают зависеть от рынка, который, в свою очередь, ориентируется на экономическое процветание и развитый художественный вкус - причем обе последние предпосылки в настоящий момент лишь начинают формироваться.

Общая социальная проблематика, проявляющаяся в экономическом, политическом и духовном кризисе, не особенно отражается в произведениях изобразительного искусства, которое находится в противоречивых, напряженных отношениях с возникшим в России благодаря перестройке и гласности посткоммунистическим обществом. Оставляя без внимания психические и духовные проблемы своих соотечественников, художники ищут возможностей быстрого обогащения.

В заключение нашего обзора ситуации в области искусства между 1985 и 1991 годами можно обобщенно заметить следующее: диффузное многообразие художественной жизни и художественной нормы, по-видимому, является наиболее адекватным выражением состояния общества в целом.

Печатается по: *Zur Frage der Evolution der Kunst und des Kunst-betriebs wahren der Perestrojka (1985 bis 1991)*. В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken über die russische Kultur. Bochum 1995, с. 679-702.*

Перевод Сергея Ромашко

<sup>1</sup> В дальнейшем "Эрмитаж" был переименован в "Центр культуры и искусства при Советском комитете защиты мира" (сегодня эта организация называется "Центр русского искусства"). Деятельность этих организаций не оставила заметных следов, их значение фактически ограничилось организацией ретроспективы "Эрмитаж".

178

Анатолий Зверев: Жизнь как искусство - искусство как жизнь

*К художникам вообще считаю нужным относиться с уважением [...] Наиболее интересные живописцы - разумеется, те, которые могут более других остановить взор на своих полотнах и не утомяют "ненужностью" своих "затей", как в технике, так и своей тематике: Ван Гог, Рембрандт, Рубенс, мой учитель - Леонардо да-Винчи [...]*

(А. Зверев, Автобиография. - В кн.: Анатолий Зверев. Живопись, Графика. М., 1989)

Знатоки с самого начала единогласно утверждали: Зверев - прирожденный художник. Ему не требовалось никакого художественного образования, его быстрый глаз ухватывал все, что его рука должна была включить в картину. Жизнь и искусство представлялись единством - впечатление, в основе которого, несомненно, высокое искусство экспрессии, абсолютное владение возможностями искусства как средства воплощения работы человеческого сознания. Поэтому совершенно не удивительно, что Зверев при первой попытке получить наставления в области художественного мастерства бросил это занятие, а во время второй попытки был исключен из художественной школы за

непослушание и невыполнение канонических заданий по рисунку и живописи. Тем не менее, Пикассо во время своего визита в Москву в пятидесятые годы передавал привет Звереву как "одному из величайших русских рисовальщиков", а старейшина искусства Роберт Фальк утверждал: "Каждый взмах его кисти - сокровище. Художники такого масштаба рождаются раз в столетие".

Если оставить в стороне самые первые годы его жизни, когда он просил родственников рисовать ему лошадок или пытался у себя дома копировать лубочные картинки, то можно сказать, что уже в возрасте четырех-пяти лет он обращает на себя внимание. Он изображает московские улицы, а также создает свой "шедевр", портрет Сталина, за который получает первую премию. В 1947 году он поте-

179

ряд работу истопника в доме пионеров, потому что японские посетители, которые случайно обратили на него внимание, захотели приобрести его работы. После того, как Зверев долгое время работал подсобным рабочим, нередко простым маляром, он, наконец, по-настоящему был "открыт". Это произошло в конце сороковых годов, когда Александр Румнев, актер Камерного театра, гулял в Сокольниках и обратил внимание на рабочих, подновлявших и украшавших детские площадки. Вскоре к ним присоединился и бледный, изможденный Зверев, в слишком широком для него овчинном тулупе и, что особенно обращало на себя внимание, в разных сапогах. "Он принес ведра - с белилами и киноварью - и обычный кухонный веник. Подойдя к щиту, он окунул веник сначала в одно ведро, потом в другое и с небрежным артистизмом стал водить им по фанере. Через несколько минут все вокруг полыхало, лучилось, слепило. На площадке не осталось ни одного незаписанного пространства. Из каких-то неведомых мест прилетели причудливые, похожие на петухов птицы, поражавшие непривычной для тех лет дерзостью палитры" (Дудинский И. Открывая художника. - Огонек, 1987, № 33, с. 24). Эти изображения относятся к числу его наиболее ранних произведений, и сегодня за ними охотятся коллекционеры.

Не меньшей редкостью являются "ранние рисунки" Зверева - наброски зверей, людей и пейзажей. Он демонстрирует мастерское владение пером, карандашом и кистью и не уступает в своей гениальности рисовальной технике Пикассо. Вершиной такого рода "моментальных снимков", характеризующих какую-либо ситуацию, являются зверевские иллюстрации к "Золотому ослу" Апулея, сделанные во второй половине пятидесятых годов.

Характерная способность Зверева создавать картины пронзительной насыщенности и свежести в любой жизненной ситуации и с помощью имеющихся под руками средств часто отмечалась и проявляется почти во всех его произведениях. Так, один из американских

;; >>'

журналистов сообщал со всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1957 году в Москве: "Наши [т.е. американские художники -К.А.] рассчитывали ошеломить русских потоком "агрессивных" абстракций. Сняли пенки с самых авангардных течений и всей этой 180

эклектикой надеялись нокаутировать социалистический реализм. Живописный конвейер вертелся без перерыва. Не успев "прикончить" один холст, хватили следующий. Русские растерялись. Такие темпы оказались для них неожиданностью. Воспитанникам академистов ничего не оставалось, как доказывать правоту словами. Спорили энергично. Нас обвиняли в уходе от социальных проблем. Мы возражали: сначала научитесь свободно обращаться с материалом! Это продолжалось до тех пор, пока в студии не появился странноватый парень с двумя ведрами краски, которые он позаимствовал у зазевавшихся маляров, и с намотанной на палку тряпкой для мытья пола. Раскатав холст, насколько позволяло помещение, он выплеснул на него оба ведра, вскочил в середину сине-зеленой лужи и отчаянно заработал шваброй. Все не заняло и десяти секунд. Мы замерли от восхищения. У наших ног распростерся огромный женский портрет, исполненный виртуозно, изысканно, с тонким пониманием. Парень подмигнул кому-то из остолбеневших американцев, хлопнул его перепачканной ладонью ниже спины и сказал: "Хватит живописью заниматься, давай рисовать научу!" Обладатель безукоризненной техники вовсе не был столь наивен, как казался на первый взгляд. Он быстро раскусил, что наши, в сущности, валяли дурака перед "русскими медведями", и мастерски сбил с них спесь" (Дудинский, цит. соч.). - Работы Зверева были отмечены на фестивале молодежи в 1957 году первым призом (см. Зотова Т. Судьба художника Анатолия Зверева. - Московские новости, 1987, № 31, с. 11).

По крайней мере с этого времени Зверев был признан специалистами и в своей стране. На протяжении многих лет его поддерживал и собирал Костаки; его произведения входят в число первых, приобретенных западноевропейскими и американскими музеями. Фальк восторженно замечал: "Как умеет он, не видев ни одного экспрессиониста, свободно пользоваться их открытиями! И при этом оставаться реалистом, предметником! [...] О, ему не грозит ересь формализма, слишком он психолог. А экспрессионистская манера... Это всего лишь наиболее подходящая форма самовыражения его необузданной натуры". Однако это понимание личности и искусства Зверева еще не означало соответствующего публичного признания.

181

Вплоть до первых лет перестройки существование санкционированных норм и ограничительных идеологических принципов советской официальной доктрины определяло тот факт, что до начала восьмидесятых годов произведения Зверева можно было увидеть лишь в частных коллекциях. Впервые достаточно большое число его картин вместе с работами его ученика Казарина было показано в мае 1987 года в Москве. Первая персональная выставка была организована Советским фондом культуры в марте 1989 года; незадолго до того было объявлено, что его произведения не подлежат вывозу за рубеж. Тем самым ценность произведений Зверева получила официальное признание, и появилась надежда, что когда-нибудь будет предпринята попытка собрать, упорядочить и со временем сделать доступной широкой публике его рассеянные по миру произведения. Такого рода работа представляется тем более необходимой, если вспомнить, что Зверев был "бездомным", кочевал по Москве, живя то там, то тут, как правило без кистей, красок и бумаги, и за ничтожную плату (нередко просто за "горючее") создавал работы, оставляя их там, куда завела судьба.

Жизнь Зверева и его искусство, а также его отношение к искусству свидетельствуют о большой внутренней независимости, из-за которой некоторые готовы были считать его самым свободным - во всех отношениях - жителем Москвы. Однако насколько счастлив или несчастлив он был в глубине души, мы не знаем. Внешний хаос его жизни, одной из причин которого нередко был он сам, позволяет угадывать очертания некоей очень тонкой внутренней организации, которая поразительно точно совпадает с его добротой и любовью ко многим его друзьям. Из-за этого и окружающий его хаос предстает в новом свете.

Необычный образ жизни и творчества Зверева свидетельствует, что на первом месте в его жизни были художественная спонтанность и непосредственность выражения всего его эмоционального потенциала. Эта основная ориентация делала жизнь и искусство для Зверева в равной мере интересными. Она проецировала картины на его зрителей. В результате нередко возникала "новая жизнь". Поэтому Зотова с полным правом утверждает, характеризуя образ жизни 182

и деятельности Зверева, что он "работал, как дышал" (цит. соч.). Костаки по этому же поводу припоминает, что художник любил то-ворить, что для него "анархия - мать порядка" (каталог галереи Миро и Шпицман, Лондон, 1986, с. 4), причем это положение вполне можно истолковать и в том смысле, что анархия и порядок нуждаются друг в друге. Как бы мы ни трактовали это или сходные высказывания Зверева, из них следуют два обстоятельства, важные для его искусства. 1) Искусство и жизнь являются для Зверева не двумя разными, а неразрывно связанными, переходящими друг в друга областями бытия. Произведение искусства должно содержать так много от экспрессивной спонтанности своего автора, что произведение начинает казаться тождественным его автору. В идеальном случае его непосредственность приводит к тому, что произведение как "посредник" в общении с автором и вовсе исчезает для зрителя. 2) Поэтому произведение искусства - хотя это и несовместимо с его конечной целью - должно быть организовано таким образом, чтобы своей необычайной структурой выделяться среди других, производя впечатление интересного и свежего и создавая тем самым предпосылки для своего "спонтанного" воздействия. "Дисциплинирование хаоса формой", о котором говорит Завалишин (буклет-каталог выставки фонда культуры, МТО "Галерея", Москва, март 1989 г., с. 4), является непосредственной основой художественного послания и воздействия Зверева, в большей степени, чем некая определенная "картина" или "интерпретация" мира. Тем не менее, похоже, что Фальк был прав, говоря о том, что Зверев производил глубокое впечатление как "мыслитель и философ" (Дудинский, цит. соч.). Зверев не стремился выразить своим искусством законченную картину мира, он лишь повсюду видел "мир" и пытался найти для него подходящее выражение. Этим же, по-видимому, объясняется и то, что он беспрестанно рисовал или создавал живописные произведения, его наследие необозримо и рассеяно по всему миру.

Эстетическая структура произведений Зверева, с одной стороны, теснейшим образом связана с условиями, в которых он их создавал, а с другой, определялась и техническим процессом, благодаря которому появлялись на свет картины. Процесс творчества, принци-

183

ально зависимый от ситуации и настроения, снова и снова являет новые, неожиданные формы, даже если ему свойственны - как это следует из воспоминаний Костаки - определенные константы: "Зверев рисовал много и везде: в метро, в поезде, в трамвае. Он брал с собой блокнот для зарисовок даже в кино, чтобы рисовать, пока не начнется кино. Его известные походы в зоопарк, во время которых он во множестве блокнотов рисовал зверей и птиц, безусловно, составляют часть его наивысших достижений. [...] Каждое животное, каждую птицу он запечатлевал по шесть-восемь раз с разных точек. Анатолий рисовал животных, окуная кончики пальцев в тушь, при этом он пользовался обеими руками. Быстрые движения его пальцев, казалось, заставляли двигаться на бумаге оленей, газелей и других животных, появившихся на бумаге. Рисуя акварелью, Зверев пользовался [...] только одной большой кистью. Рисуя гуашью, он споласкивал кисть в большом количестве воды. Но самым интересным было то, что Зверев и для живописи маслом пользовался одной-единственной большой кистью, никогда не

используя скипидар или другие растворители для ее очистки.

Выдавив краски на палитру, он просто брал с палитры те краски, которые были ему нужны, причем по очереди; при этом он постоянно поворачивал кисть и наносил краски на холст. Так что краски на палитре оставались чистыми - он их не смешивал. Я спросил Зверева, как ему это удается. "Очень просто, - ответил он, - в большой кисти много волоса, гораздо больше, чем в нескольких среднего размера, вместе взятых. Но надо знать, как обходиться одной-единственной кистью. Начать надо краешком кисти, используя только несколько волосков, и осторожно взять нужную краску. Ее надо распределить по холсту, на места, важные для композиции. Пока наносишь эти пятна на холст, почти вся краска сходит с кисти, и она становится практически сухой. Потом я поворачиваю кисть и набираю краску теми волосками, которые еще довольно чистые, и переносу краску, куда мне нужно. Следующую краску можно набирать той стороной кисти, которая использовалась до того. Хотя эта сторона почти сухая, она придает чистой краске другой нюанс. Тогда я нахожу на холсте место, где можно использовать этот оттенок. 184

Так моя кисть превращается в палитру, на которой краски смешиваются спонтанно, создавая спектр тонких цветовых сочетаний. Если пользоваться этой техникой, то очень важен порядок использования красок. В такой спонтанной живописи можно работать одной-единственной кистью". Зверев говорил: "Представьте себе солдата, у которого вместо пулемета множество винтовок, которые он постоянно должен заряжать"".

Описанная живописная техника, при которой кисть, а отчасти и поверхность бумаги или холста становилась палитрой, косвенно проясняет особенности цветовой композиции Зверева, которая характеризуется многократным наложением цветовых слоев друг на друга как на микро- так и на макроструктурном уровне, способом соположения красок и специфическим мазком. Кроме того, окончательный облик картины зависит и от других компонентов, выходящих за пределы сочетания цветов и способа их нанесения на поверхность картины. Дополнительные нюансы в общем спектре работы с цветом были обусловлены использованием кроющих красок при живописи маслом и гуашью и прозрачных - при работе акварелью.

Очень широкие возможности вариации в сочетании красок, а также часто спонтанно и порой до некоторой степени произвольно используемая техника, которая нередко комбинируется с применением туши, песка и других субстанций, чрезвычайно затрудняют детальную систематизацию.

Опираясь на описание методики Зверева, предложенное Костаки, а также на многочисленные наблюдения других лиц и видеозаписи, можно установить, что Зверев, как правило, исходил из определенного зрительного образа, концепта, а не создавал - как могло бы показаться - некий цветовой хаос, чтобы потом придать ему структурированность. Это, однако, не исключает того, что Зверев при свойственном ему свободном обращении с формами и красками постоянно порождал также множество случайных структур, которые он затем либо принимал в оригинальном виде в качестве входящих в общую концепцию картины составляющих, либо продолжал работу над ними до тех пор, пока не удавалось согласовать их с картиной в целом. Похоже, что собственный концепт его картин наиболее ясно

185

определяется по общей, грубой структуре колорита и контура, в то время как немногие прошедшие рациональное осмысление микроструктуры, как и совокупность работающих на создание целостной структуры картин принципов (в смысле взаимодействия составляющих элементов) выполняли функцию экспрессивного воплощения художественной интенции прежде всего на эмоциональном уровне.

Структура картины нередко характеризуется тем, что передний план и фон как таковые в фигуративных, предметных изображениях нейтрализуются за счет того, что они пересекаются, и ни передний план, ни фон не являются доминирующими. Поэтому по готовой работе чаще всего нельзя определить, рождены ли контуры изображения колоритом, или же колорит является производной контура изображения. В случае подобного обоюдного сближения традиционных составляющих живописного изображения (передний план/фон, цвет/изображение) возникает эффект намеренно искусственной материальности изображения, в значительной степени обусловленной глубоко вошедшим в изображение, не поддающимся структурному выделению признаком воздушности или прозрачности.

Если же перед нами сочетание совершенно глухих цветовых плоскостей и незакрашенных поверхностей, или же между абстрактными структурами и фигуративными элементами существует равновесие, то чаще всего в этих случаях возникает множество дополнительных, с трудом поддающихся описанию эффектов. Исключение составляют те портреты и автопортреты, в которых по большей части соблюдается классический принцип соотношения изображения и фона, хотя этот принцип в конечном итоге не играет решающей роли в структуре картин. Основным в портретах является -независимо от того, процарапаны ли они на фоне цветowego фейерверка, созданы ли прямо

выдавливанием краски из тюбика или соположением цветowych пятен - отражение характерных внешних или психических черт изображаемой личности. В других случаях портреты покрыты множеством прозрачных, широких цветowych пятен, своего рода цветовой вуалью, которая в конечном итоге - в сочетании с самим портретным изображением - определяет зрительскую реакцию. Впрочем, возможно и обратное, когда цвет грун-

186

та или бумаги является не просто фоном, но и прорывается сквозь изображение, получая тем самым статус сознательно используемой краски.

Какие бы приемы структурирования картины при этом ни использовались, взаимодействие колорита и контура изображения, растворение или сгущение структур, их расчленение и объединение сами по себе представляют бесконечно изменяющуюся игру и помогают выявить те аспекты действительности, которые находятся за пределами живописи, пользующейся традиционными приемами отображения. Было бы ошибкой полагать, что такая творческая личность, как Зверев, могла удовлетвориться лишь деятельностью в области изобразительного искусства. Он оставил нам множество историй, анекдотов, афоризмов; известны и его стихотворения - все это в свойственной ему языковой манере. Зверев писал и романы. Поверх одной из его последних картин, созданных за день до смерти, написано стихотворение, являющееся органичной орнаментальной частью картины, как и его по большей части искусно вписанные в изображение инициалы АЗ и год. - Устные и письменные высказывания Зверева представляют собой еще один важный аспект его творчества, которому, к сожалению, до сих пор не уделялось достаточного внимания.

Впервые опубликовано в изд.: *Zverev-Katalog. Munchen, 1989, с. 13-17. Anatolij Timofeewitsch Zverev, 1931-1986. Перепечатка: Gemalde, Aquarelle, Zeichnungen. Bietigheim: "Galerie Bayer", [1993], с. 29-35. Печатается по доп. и испр. варианту: Anatolij Zverev: Das Leben als Kunst - Die Kunst als Leben. В кн.: Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken uber die russische Kultur. Bochum 1995, с. 547-553.*

Перевод Сергея Ромашко

187

Эрнст Неизвестный как художник и бунтарь: Искусство как провокация и призвание

Эрнст Неизвестный принадлежит к числу молодых советских художников послевоенного времени, которые получили образование еще в традициях сталинского искусства, призванного прославлять сталинистскую идею государства. В то же время Неизвестный является одним из тех немногих художников, которые смогли противостоять искушению, связанному обычно с ролью подобных "придворных живописцев". В один из наиболее драматических моментов послевоенной истории русского искусства, на выставке в Манеже в декабре 1962 года, он совершенно ясно высказался за то, что каждый художник должен обладать правом на выражение своей художественной индивидуальности. Тем самым он выступил и против нивелированного партийного искусства социалистического реализма, создававшегося по заказу властей. Он пошел на риск прямой конфронтации со структурами власти коммунистической партии и стоявшим на страже идейной чистоты советского искусства руководством Академии художеств и Союза художников, которые чутко реагировали на отклонения от социалистического реализма в общественной сфере и с помощью соответствующих печатных органов оберегали каноническую доктрину творчества. Субъективная художественная позиция была допустима лишь в личной сфере. В чем же состояли эти нормы творчества и методика образования, выработанные в сталинское время и существовавшие в то время в общественной жизни?

Неизвестный прошел очень строгий курс профессионального обучения всем формам искусства. Этот курс заключался в интенсивном изучении истории искусства от античности до реализма девятнадцатого века, особое внимание при этом уделялось монументальному искусству. Такова была общая практическая и эстетическая основа. Большое значение придавалось соединению монументальности с героическим оптимизмом. Эта уже сама по себе однознач-

189

ная изобразительная тенденция должна была дополнительно усиливаться за счет стилистических средств, таким образом, чтобы выражение желательных социальных норм поведения находило оптимальную в педагогическом отношении доходчивую форму. Этим объясняются набившие оскомину произведения соцреализма, изображающие рабочих, крестьян, художников, спортсменов или передовые предприятия и т.д., в том числе, и у Неизвестного. Как же следует представлять себе развитие Неизвестного как личности и художника: продемонстрировал ли он, что не является придворным художником, или же отрекся от искусства, которому был обучен?

В замкнутой системе художественных норм и соответствующих контрольных органов, созданной для обеспечения строгого соблюдения и исполнения заданных эстетических и содержательных нормативов, не существует реальной возможности выхода за пределы этого канона, во всяком случае,

полного выхода за его пределы. Можно только вести против канона "диверсионную работу", подрывая его там, где он как в тематическом, так и в эстетическом плане соблюдается менее строго, чем в центральной официозной части. Другая возможность заключается в том, чтобы вообще игнорировать канон. Однако уходя в сферу частной деятельности, художник отказывается от важного аспекта искусства, а именно - публичного восприятия и обсуждения своих произведений. В то же время тот, кто не соблюдает официально утвержденный канон, слишком далеко от него отклоняется или даже выступает против него, прямо или косвенно отдает себя во власть "ветра истории": он покидает "гнездо" спасительного коллектива. Более того: он провоцирует ответные действия ревнителей чистоты художественного канона и должен быть готов к открытому конфликту, осуждению и, возможно, судьбе изгоя.

Эрнст Неизвестный в конце концов решился на этот рискованный путь. Сначала тайком, потом открыто. Этому решительному шагу способствовали два обстоятельства, которыми, собственно, могли бы воспользоваться и другие, но большинство их не заметило или по малодушию не использовало.

Таким образом, принятое Неизвест-

190

ным решение отступить от канона в то время явилось бесспорным проявлением его мужества и независимости.

По своему характеру Неизвестный - борец за безусловное выражение своей индивидуальности. Это, по-видимому, и есть наиболее важное обстоятельство, толкнувшее его на путь бунтаря.

Другое обстоятельство связано с изменениями, начавшимися после смерти Сталина, и растущей возможностью игнорировать обязательный сталинский художественный канон в некоторых областях или, по крайней мере, частично его избегать. Развитие ставшей возможной в пределах заданной художественной нормы эрозии прошло у Неизвестного несколько этапов: сначала он был вынужден подрядиться "рабом", как это тогда называлось, к мэтрам сталинского искусства, Вучетичу, Томскому, Кербелю, выполняя черновую скульпторскую работу, чтобы заработать себе на жизнь. Для своих собственных произведений он в то время брал темы, внешне вполне канонические, например, "война", однако трактовал их не так, как это полагалось в духе социалистического реализма - в случае войны - "патриотично" и вдохновляя на новые победы - а в прямо противоположном ключе, то есть "пацифистски".

Не позднее этого времени Неизвестный находит свой художественный облик и вырабатывает основополагающие элементы своего искусства более позднего времени. Сознал он - и в этом одно из важнейших оснований его художественной самостоятельности - и основную функцию искусства в ситуации того времени: задача искусства не в том, чтобы предлагать социально-педагогические иллюстрации определенных тем, а в том, чтобы давать им субъективную художественную интерпретацию и поднимать вопросы для диалога со зрителем. Тем самым Неизвестный отбрасывал представление о том, что роль искусства заключается в идеологическом обслуживании определенной социальной концепции, и открывал для искусства возможность критического исследования стереотипов общественного сознания.

Несмотря на известные эстетические и идеологические послабления в области литературы и искусства после антисталинского закрытого доклада Хрущева на XX партсъезде в 1956 году, официальный

191

канон продолжал свое существование, пусть даже в несколько модифицированном виде. Открытый разрыв с канонам был бы явным сигналом ослушания, с неизбежностью ведущим - как это красноречиво показало дело Пастернака в 1958 году - к нападкам или прямому осуждению со стороны хранителей "чистоты учения" и лицемеров-оппортунистов.

Однако вхождение Неизвестного в искусство сопровождалось еще одним обстоятельством. Ни сегодня, ни тогда Неизвестный не был всего лишь художником, стремящимся к самовыражению через свои оказывающие провокативное воздействие скульптуры. Он всегда был еще и оратором, который нуждался в возможности громко, публично высказаться, в том, чтобы развивать свои художественные и социальные концепции или атаковать чужую точку зрения в ходе дискуссии. Стержневым моментом этих высказываний было обсуждение сущности искусства. Функция искусства, по его мнению, не могла быть сведена ни к чистому искусству, ни к выражаемой с его помощью "идеологии". Его подлинное назначение Неизвестный видел в его общем культурном статусе в рамках соответствующего социального контекста. Эта позиция поясняет, почему Неизвестный и как личность, и как художник постоянно находился в гуще жизни и общественных событий и был вынужден, так сказать, на собственной шкуре испытывать все проблемы этой жизни и общественного устройства. В конечном итоге Неизвестный рассматривал искусство как социокультурный инструмент формирования сознания. Таким образом, и личность Неизвестного, и его искусство с самого начала имели многосторонний характер. А в культурно-замкнутом, провинциальном и инфантильном обществе, каким советское общество оставалось по крайней мере до середины шестидесятых годов, было

неизбежно очень быстрое превращение такой художественной личности, как Неизвестный, в центральную фигуру, связанную с самыми различными, сформировавшимися в конце пятидесятых годов социальными группами. Неизвестный стал рупором этих групп в среде художников и ученых, и эта его позиция в значительной степени предопределила дальнейшие события, а именно то, что и сам Неиз-

192

вестный, и его искусство стали точками кристаллизации открытого культурно-политического конфликта.

Кульминацией этого конфликта стало публичное столкновение Неизвестного с Хрущевым в декабре 1962 года на выставке в Манеже, во время которого Неизвестный отстаивал право художника самостоятельно определять\* что является искусством, а что нет. Сенсационность этой проходившей на повышенных тонах и получившей всемирную известность перепалки заключалась в том, что искусство Неизвестного - как и некоторых других участников выставки в Манеже - воспринималось как явная провокация и что именно Неизвестный отважился на открытый бунт и риск превращения в "мученика от искусства".

Идеологическая кампания в средствах массовой информации, длившаяся полгода после этого столкновения и коснувшаяся всех отступников в изобразительном искусстве, литературе, кино и даже в музыке, ясно показывает, какое значение имело выступление Неизвестного, дискуссия и последовавшее за ней осуждение его искусства как опасного для государства псевдоискусства. С этого момента Неизвестный становится для московских художников тайным культурно-политическим лидером альтернативного искусства, за которым признается способность мощно выражать свои представления в искусстве и заключать их в рамки новой культурной концепции. Хотя Неизвестный в последующие годы, несмотря на столкновение с Хрущевым, так и не стал мучеником от искусства и продолжал время от времени получать официальные заказы (правда, до 1969 года чаще всего анонимно), противостояние его искусства официальному канону продолжалось. С 1962 по 1969 год он, когда не было других возможностей, мог поддерживать свое существование с помощью иллюстраций к Данте и Достоевскому. Напряжение, в котором он постоянно находился из-за того, что его стремление к творческой самореализации наталкивалось на давление извне, привело в конце концов к тому, что в 1976 году он решил на эмиграцию.

Независимо от этого, миф, легенда о Неизвестном продолжали свое существование, и когда после 1986-1987 годов стало ясно, что

193

ни один из живущих в стране скульпторов не в состоянии создать достойный памятник победе над фашизмом, как и воплотить идею монумента против сталинизма, вспомнили о бывлом "лидере художественной оппозиции". С ним был установлен контакт и он получил приглашение представить проекты подобных монументов; вспомнили при этом и о созданном Неизвестным в 1960 году проекте монумента победы, идея которого была использована Вучетичем в сталинградском мемориале. Затем последовала борьба за возможность реализации спроектированного Неизвестным памятника жертвам репрессий в Воркуте. Так состоялось "возвращение" Неизвестного и его официализация, иного рода, чем в прошлом, когда он получал заказы для работы в Артеке (1966 г.), в Ашхабаде (1974-1975 гг.) и в Московском институте электронной техники в Зеленограде (1974 г.).

Как же выглядит искусство этого представителя культурной политики и философии культуры? В чем заключаются его характерные черты, его индивидуальность и его общее значение?

Внешнее обилие тематических, формальных и стилистических элементов искусства Неизвестного можно, по крайней мере, в несколько огрубленном виде, упорядочить таким образом, что возникает достаточно четкий художественный силуэт, в конечном счете обусловленный представлением Неизвестного о художнике как посреднике и точке пересечения эмоционального и рационального, художнике как пророке, несущем весть, благодаря которой в разобщенности можно прийти к общности, а в раздробленности сознания найти возможность синтеза. Попытка Неизвестного создать художественную модель мира, совокупности человеческого бытия обнаруживает в его творчестве после ранних скульптур на военную тему, еще явно связанных с традицией классической скульптуры, две тенденции. Одна из них выражается в размывании изображаемых человеческих фигур в результате опущения и деформации частей тела, или просто частичной схематизации изображения. Из-за этого прежде всего возникают явные диспропорции, которые, в свою очередь, порождают очевидное нарушение баланса статики и динамики, являющегося основным принципом классической скульптуры, в пользу динамического принципа. Следующим принципом этой тенден-

194

ции является, в частности, дальнейшее усиление динамики изображения с помощью специфической обработки скульптурной поверхности, образующей ритмическую фактуру - как в кубизме, но без геометризацию. Наконец, с этой тенденцией связано и то, что благодаря измененным пропорциям

фигуративных элементов и символов совокупность художественных форм превращается в универсальную знаковую систему, язык.

Поскольку при использовании такого метода трансформации нередко возникают формы, вызывающие ассоциации с другими, знакомыми направлениями в искусстве, возникает повод говорить - как это порой и происходит в художественной критике - об эклектичном смешении различных стилей и форм. Тем не менее, необходимо также учитывать их место в контексте всего творчества Неизвестного, ведь по своей внутренней функции они как раз и образуют наиболее существенную основу второй из двух основных тенденций стиля Неизвестного.

Эта вторая тенденция характеризуется прежде всего стремлением Неизвестного нейтрализовать просматривающийся в первой тенденции анализ путем объединения вновь возникших знаков и выхода на более высокий уровень композиционного синтеза. Это положение звучит, конечно, очень абстрактно, однако его можно наглядно продемонстрировать на множестве ставших возможными благодаря обоим подходам пересечениям голов, рук, глаз, пальцев, на наложениях и вхождениях друг в друга самых разных частей тела, символов, подобных кресту, целых фигур или присоединенных к ним или растущих из них голов. При этом не имеет значения, построены ли скульптурные композиции на принципе редукции или как аккумуляция различных пространственных элементов. Важно для Неизвестного то, что эта знаковая система нового типа позволяет построить множественное соотношение содержательных и эстетических ассоциаций, так что связанная с обозначенными темами интерпретация реальности проблематизируется заново.

Индивидуальность художественного стиля Неизвестного заключается, в связи с этим, прежде всего в двух моментах: во-первых, как уже упоминалось, в сдвиге баланса статики и динамики в пользу ак-

195  
центрирования особенно драматического движения изнутри наружу и, во-вторых, в возрождении формальной динамичности поверхностной структуры с целью достижения углубленной экспрессии выражения.

Сочетание этих двух моментов в приложении к излюбленным темам Неизвестного, таким как "жизнь и смерть", "кентавр", "Орфей", "гигантомахия", "апокалипсис", "пляска смерти" и др., создает впечатление, что не только "жизнь и смерть", "борьба" и тому подобное, но и "хаос и культура", "рождение и смерть" и т.п. представляют собой взрывные, не контролируемые человеком катаклизмы, практически не поддающиеся рациональной интерпретации. Это своеобразие искусства Неизвестного, как и его понимание человеческого бытия, характерно и для его графики.

С учетом подобных стилевых и интерпретационных тенденций следует понимать, наконец, и глобальную идею Неизвестного - дать в спроектированном им "Древе жизни" обобщающее изображение в качестве коллективного произведения искусства и культурного сознания всей разнородной массы человеческой культуры и человеческого подсознания, насколько оно поддается выражению в какой-либо форме. Эта завораживающая, всеохватывающая идея, которая до сих пор существует лишь в описаниях и рисунках (реализовать ее пока не удастся из-за недостатка финансов, а также, возможно, из-за незавершенности человеческой культуры) показывает, что обе господствовавшие в шестидесятые годы стилевые тенденции творчества Неизвестного находят в этом проекте возможность имманентного синтеза и выхода на новый уровень, который, однако, в свою очередь соотносится с идеей полной интеграции мировой культуры в архаическом символе "мирового дерева".

Печатается по: *Ernst Neizvestnyj als Kunstler und Rebell. Die Kunst als Provokation und Mission*. В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken tiber die russische Kultur. Bochum 1995, с. 539-545.*

Перевод Сергея Ромашко

196

Владимир Немухин: искусство - видение, видение - жизнь

Владимир Немухин как человек и художник является одним из немногих представителей московской культурной жизни, которые в последние десятилетия оказали заметное влияние на неконформистское искусство, а также на культурную атмосферу в целом. Именно его тихой, незаметной, казалось бы, на фоне шумной общественной жизни, но в то же время упорной, хотя и осторожной, деятельности Москва обязана тем, что, несмотря на свое противостояние как официальной, так и неофициальной точке зрения в искусстве, многие художники все же смогли выжить, продолжая работать и развиваясь таким образом, чтобы найти в конце концов точки соприкосновения с западноевропейским и американским искусством и культурой. Высокое признание, которым Немухин пользовался как художник, а также его личная скромность и неизменная честность по отношению к коллегам делали его идеальной кандидатурой на роль посредника между различными культурнополитическими фронтами и поколениями весьма непохожих друг на друга художников.

Немухин как личность

В настоящее время мы располагаем достаточно скудными биографическими сведениями о Немухине и не можем рассчитывать на то, что сам художник или кто-либо из его друзей помогут нам их расширить.

Немухин почти никогда не рассказывает о своем развитии, сообщая лишь внешнюю и к тому же в основном касающуюся других лиц информацию. "Автобиография" и творческое "кредо"<sup>1</sup> художника носят столь же криптический характер, как и его произведения. Узнать что-либо о нем можно лишь окольными путями, выпрашивая и анализируя, пытаюсь истолковать каждую отдельную деталь, чтобы, как в мозаике, сложить из отдельных камешков более

197

полную картину. В течение десятков лет он был неизменным подспорьем для своих друзей, однако и они едва ли по-настоящему его знают.

Что нам известно о Немухине?

С начала сороковых годов Немухин посещал различные художественные учебные заведения. Среди его преподавателей были такие, как Соколов, бывший ассистент Малевича, и Кузнецов, с которым Немухина на протяжении многих лет связывала крепкая дружба. Оба они входили в число самых уважаемых преподавателей бывшего Строгановского училища, переименованного сразу после революции, но неофициально продолжавшего сохранять свое прежнее громкое имя. Закончившие этот институт могли сказать, что нигде в другом месте не практиковалось более строгого и интенсивного обучения всем художественным направлениям. На первое место при этом ставилось владение техникой художественного мастерства и претворение в жизнь официального канона, от степени же доверительности личных отношений между преподавателем и учеником зависело наличие или отсутствие для последних возможности индивидуально развивать и углублять посредством знаний и опыта свои творческие способности таким образом, чтобы свести до минимума продиктованную нормами социалистического реализма творческую индоктринацию. Немухину в этом отношении повезло: у него достаточно рано появилась возможность ознакомиться со строжайше запрещенными в сталинские времена направлениями в искусстве (такими как кубо-футуризм и прочие авангардистские течения) и творчеством отдельных художников (Кандинского и др.). Во время своей работы дизайнером и оформителем интерьеров в 1952-1956 гг. Немухин получил возможность частично опробовать и воплотить на практике приобретенный им во время учебы художественный опыт. Тем не менее, эта работа являлась для него скорее средством заработка, чем возможностью творческой самореализации. В конце пятидесятых годов, когда (после XX съезда партии в 1956 г.)

провозглашенная Хрущевым либерализация в различных

198

областях социальной и политической жизни повлекла за собой некоторую разрядку культурнополитической ситуации и молодые художники начали осторожные поиски собственного, свободного от идеологических влияний и не выработанного в ходе выполнения работ на заказ стиля, Немухин сблизился с так называемым лианозовским кружком<sup>2</sup> вокруг Кропивницкого, Рабина и др. Здесь же он познакомился и с живущей ныне во Франции художницей Лидией Мастерковой, которая на долгие годы стала его подругой. Лианозовский кружок представлял собой группу друзей, собиравшихся достаточно регулярно, хотя и в разном составе. Здесь практиковался определенный тип реализма, над которым, однако, не довлело никакое художественное кредо. Правильнее было бы сказать, что члены кружка игнорировали официальную норму несколько видоизмененного, но по-прежнему предписанного общественности социалистического реализма; каждый рисовал так, как умел и как хотел, открывая для себя индивидуальный художественный мир. Здесь художники чувствовали себя в безопасности и могли без страха порицаний или преследования открыто спорить об искусстве. Происходившие обычно по выходным встречи часто сопровождалась поэтическими чтениями, в которых принимали участие молодые поэты из числа друзей. Немухину и здесь повезло: он оказался свидетелем и участником зарождавшегося процесса культурного самопознания, из атмосферы которого возникло впоследствии так называемое неконформистское искусство, ставшее ядром неформальной культуры.

Очень характерным для Немухина является то обстоятельство, что он, в отличие от многих его современников, не использовал звездные часы своей биографии и естественно возникшие дружеские связи, а также продиктованные эпохой обстоятельства, в которые он оказался втянутым, для того, чтобы создать впоследствии миф о своем творческом развитии. Он не называет себя последователем Малевича и не сообщает ни о каком особенном переживании, определившем его последующее становление. Так же, как в отношениях с друзьями, чьим спутником он всегда был и остается, он и здесь чувствует себя простым современником, который пыта-

199

ется творчески выразить себя, не желая при этом, чтобы его путали с другими.

Несмотря на эту подчеркнута сдержанную позицию Немухина, среди неофициальных советских

художников-нонконформистов не найдется другого, кто бы на протяжении более тридцати лет поддерживал дружеские связи с таким количеством своих коллег. Многим из них он бескорыстно помогал в течение долгих лет, участь некоторых ему удалось существенно облегчить своей моральной и материальной поддержкой - стоит вспомнить хотя бы таких художников, как Яковлев, Красноперцев, Свешников и Зверев, художников, которые, как и Янкилевский, Рабин, Плавинский, Сидур, Штейнберг и др., не просто входили в круг его знакомых и друзей, но которые своим искусством и своей мужественной гражданской позицией добились того, что московское неформальное искусство "шестидесятых годов", несмотря на постоянное давление осуществлявших культурную цензуру учреждений, стало известным во всем мире.

Несмотря на то, что Немухин никогда не признавал важности своей личности и своей "исторической роли", все необычайно его ценили как художника и деятеля в области культурной политики. Он не был, разумеется, политиком в полном смысле этого слова, одним из тех, кто управлял культурой или исполнял директивы, передавая их "сверху вниз". Политическая роль, взятая на себя Немухиным, была в высшей степени необычна для советской ситуации того времени. Сам он никогда не стремился к этой роли, ни посредством прохождения инстанций, ни путем какой-либо другой добровольной деятельности. Все произошло по воле случая и без его непосредственного участия. Немухин, который в студенческие годы держался в стороне от общественной жизни, а впоследствии стал одним из основателей нонконформистского искусства шестидесятых годов, этот далекий от политики Немухин в сентябре 1974 года внезапно попадает в поистине взрывоопасную ситуацию, во время которой ему поручается центральная и активная роль в области культурной политики. Событием, о котором здесь идет речь, явилась нашумевшая в свое время так называемая "бульдозерная выставка" в московском районе Беляево. Группа художников во главе с О. Ра-

200

бином и коллекционером А. Глезером, к которой принадлежал и Немухин, решила после многих лет изоляции открыть себе доступ к общественности путем проведения свободной от цензуры выставки на открытом воздухе среди недавно отстроенных жилых домов. По приказу властей эта выставка была жестоко разогнана с помощью поливальных машин и бульдозеров. Впоследствии, в ответ на протесты мировой общественности и негодование самих художников, официальная сторона все же сдала свои позиции. На роль посредника между враждебно настроенными по отношению друг к другу партиями был выбран Немухин. С 1976 по 1987 год на его долю выпала задача добиваться, нередко в ходе борьбы, компромиссов между осуществлявшими контроль учреждениями (такими как Союз художников, Союз графиков, Министерство культуры, КГБ) и не состоявшими ни в каких объединениях художниками. Целью этих компромиссов было избегать конфронтации и добиваться устройства выставок, которые, как некий вентиль, должны были помогать набравшимся к тому времени уверенности в себе нонконформистам выпустить накопившийся пар.

Таким образом, Немухин невольно попал в центр общественного внимания и оказался вынужден играть открытую по отношению к внешнему миру, сомнительную с точки зрения культурной политики, но во всяком случае конструктивную роль. Несмотря на то, что Немухин неоднократно подвергался порицанию за допущенные им компромиссы, он с течением лет стал пользоваться уважением не только со стороны властей, но и со стороны художников, стремившихся получить хотя бы минимальное признание общественности. Анализируя тогдашнюю ситуацию с позиций современности, можно сказать, что Немухин блестяще справился с возложенной на него задачей, в чем ему помогли как поддерживаемые им обширные связи, так и собственная лояльность по отношению ко всем сторонам возможных конфликтов. Он сумел смягчить безобидный, казалось бы, в иной, более нормальной политической ситуации, спор о возможности общественного признания различных эстетических норм, являющихся выражением индивидуальных эмоциональных и идеологических убеждений художников.

Тем самым он открыл путь,

201

которым начиная с 1987 года и до сих пор упорно продолжают следовать представители московского мира искусств.

Окидывая взглядом личное и общественное становление Немухина, об этом незаметном, скромном и в то же время влиятельном во многих отношениях человеке можно сказать следующее: Немухин никогда не старался приблизиться к правящим в области политики или искусства кругам, на протяжении десятилетий выступавшим хранителями официальной идеологии и санкционированных эстетических норм, а наоборот старался воспротивиться иерархически структурированному аппарату власти. Он был вхож в различные компании и дружен с разными художниками, которых, как и его самого, отличали простота поведения и честность. Компромиссы он на любом этапе своего развития предпочитал бессмысленным конфликтам и разрушению.

Немухин как художник

Эстетику немухинского творчества можно исследовать двояко: с одной стороны, на основе

предложенной им некоторое время назад формулировки собственного творческого кредо, с другой стороны, посредством анализа его произведений, обширного наследия, являющегося достоянием публики начиная с пятидесятых годов. Рассмотрим сначала его кредо, в котором, как мы сможем убедиться, не учитывается ни роль учителей, ни существенные с социокультурной точки зрения моменты не прямых соприкосновений художника с официально канонизированными нормами в искусстве, ни его творческие опыты в области формирующегося в конце пятидесятых годов нонконформистского искусства. Таким образом, кредо Немухина следует толковать как попытку осознать сугубо индивидуальные и актуальные для него в настоящий момент творческие законы. Будучи сформулированным с помощью своеобразного языка образов и символов, его кредо требует определенного интерпретативного разъяснения.

202

Если я правильно понимаю, Немухин считает, что в центре его искусства стоит человек, причем человек, взятый не как социальная или экономическая единица - такое понимание человека имеет место в некоторых других художественных доктринах, например, в социалистическом реализме - а как духовное и душевное явление (явление, а не существо!). Он исходит из того, что человеческая фантазия, способная создавать духовные видения, является единственной предпосылкой, позволяющей человеку подниматься над всем земным. Прямую противоположность такому пониманию искусства представляет собой, в числе прочих, аргументирующая с точностью до наоборот материалистическая трактовка.

Такие явления, как небо, снег или горизонт существуют для Немухина в искусстве не как явления сами по себе, а как цветовые видения, которые, со своей стороны, вызывают видения духовно-душевные. Подобным же образом ведет себя и поверхность, которая, по его мнению, не служит выражением пространства, а лишь порождает видение пространства.

Таким образом, можно сказать, что живопись является для Немухина попыткой представить действительность в целом как трансцендентальность и свет в частности - как духовность. Человек в этом процессе познания становится, с одной стороны, самой существенной предпосылкой для многократной трансформации различных знаков, с другой же - узловой точкой, в которой окончательно сходятся все нити познания. Учитывая, что Немухина в конечном итоге интересует познание посредством художественных методов и художественных изображений трансцендентальности и духовности как онтологических категорий, становится понятно, что он хотел бы постичь не человеческую сущность, а человека как феномен бытия.

Наряду со столь общими идеями, кредо Немухина содержит и другие, более непосредственно ориентированные на эстетику его творчества высказывания. Оно свидетельствует о том, что

1. Немухин в самом деле в какой-то степени ощущает свою принадлежность традиции Малевича и Кандинского, хотя и избирает другие, весьма индивидуальные пути выражения формальной,

203

эстетической, а также содержательной стороны своего творчества, его идеологической основы

2. Немухин не мог иметь абсолютно ничего общего с эстетической и идеологической нормой социалистического реализма и в царивших в то время в Советском Союзе культурно-политических условиях неизбежно должен был считаться нонконформистом. В этом контексте становится еще более очевидной творческая и человеческая величина Немухина, выступавшего в качестве посредника и тем самым поддерживавшего искусство, не соответствовавшее его собственному кредо.

Рассмотрим теперь, насколько сформулированные Немухиным в его кредо принципы подтверждаются его произведениями и как соотносится его кредо с развитием его творчества.

После фигурного периода середины пятидесятых годов, включавшего в себя и некоторые сюрреалистические элементы (гипертрофированные, искаженные, мутировавшие фигуры), и абстрактно-экспрессионистского периода конца пятидесятых Немухин в начале и середине шестидесятых годов находит свой собственный стиль. Этот стиль внешне характеризуется взаимодействием фигурных элементов с цветовыми и конструктивными поверхностями, составляющими основу иногда очень динамично построенных и тем не менее гармоничных композиций. Глубина картины, достигнутая посредством перспективных конструкций, редуцируется за счет ее уплотнения до плоскости и (согласно сформулированному в кредо принципу) присутствует в картине лишь как иллюзия пространства. Таким образом, якобы присутствующая, чрезвычайно упрощенная пространственность предстает в виде плоскости, вступающей в контакт со структурой поверхности. Существенной особенностью этой трансформации начальной и конечной структур является использование цвета, не украшающего, а смазывающего контуры и тем самым делающего возможным само это преодоление границ. Таким образом достигается новая несущая образ доминанта, занимающая место ожидаемой пространственности: она состоит из игры структур, плоскостей и представляет собой игровое эстетическое явление, открывающее доступ к духовно-потустороннему, к эмоционально непро-

204

нищаемому, к экзистенциальным состояниям. Неоднозначный ритм фигуративных и конструктивных элементов композиции поддерживает эту тенденцию и вступает во взаимодействие с индивидуальным душевным состоянием зрителя. Таким образом, искусство представляет для Немухина постоянную попытку пересечения границ в двух направлениях: с одной стороны, как средство познания мира художником, и с другой - в момент восприятия таких произведений - как преодоление зрителем границ его собственного мировосприятия. Созерцание произведений искусства представляет собой внутренний, очень индивидуальный акт диалогической коммуникации.

Всё вышесказанное распространяется на общие основы немухинского творчества и может, как мне кажется, быть отнесено и к его пластикам, которые находят свои формальные истоки в рельефных переходах от картины к скульптуре. Здесь также является существенным тот факт, что пластики Немухина, хотя и изображают конкретные предметы, однако, также как и его картины, подразумевают при этом иной, особый духовно-душевный мир, "видения этого мира". Таким образом, представленные скульптурами узнаваемые предметы являются не целью изображения как "отображения", а лишь средством воплощения эмпирически непознаваемых "миров". В этом смысле художественные "миры" Немухина являются не только продуктом фантазии художника, но и стимулом для пробуждения фантазии зрителя.

Впервые опубликовано в изд.: (Hg. K. u J. Bar-Gera) *Wladimir Nemuchin. Koln 1990, с. 21-26.*

Печатается по доп. и испр. варианту: *Vladimir Nemuchin: Kunst als Vision - Vision ah Leben.* В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken tiber die russische Kultur. Bochum 1995, с. 559-566.*

Перевод Наталии Маргулис

205

<sup>1</sup> Кредо

*Небо - это видение двадцати оттенков.*

*Синее - это видение духовное.*

*Снег - это видение двадцати оттенков.*

*Белое - видение духовное.*

*Видение белого и черного,*

*Красного и зеленого, желтого и синего - видение духовное - живопись.*

*Плоскость есть видение пространства.*

*Горизонт - линия духовного видения, а земля - всего того, что на ней произрастает и движется.*

*Луна и Солнце - свет духовный.*

*Человек - сюжет видения.*

*Видение не слышит.*

*Видение не слышит.*

*Видение духовное - фантазия.*

*Видение духовного - церковь.*

<sup>2</sup> Cp. Lianosovo. *Gedichte und Bilder aus Moskau.* Herausgegeben und ubersetzt von G. Hirt und S. Wonders. Munchen 1992.

206

Олег Прокофьев: от повествования о мире к астральному пространству

Олег Прокофьев родился в 1928 году в Париже и провел там свои первые детские годы. В 1936 году он вместе со своими родителями вернулся в Москву. Здесь он учился с 1944 по 1947 год в Академии художеств. С 1949 по 1952 год он занимался в классе Роберта Фалька, воспитавшего целое поколение молодых художников. Делал он это совсем не в духе социалистического реализма, носившего в те годы особенно доктринерский культурно-политический характер. Основу образования у Фалька составляло не воплощение - в разных формах - господствовавшего коммунистического мировоззрения, а основательное развитие технических навыков, а также введение в принципиальные проблемы искусства вообще, в соотношение света и цвета, цвета и пространства и т.п. С 1953 по 1955 год Олег Прокофьев занимается искусствоведческими исследованиями в области древнего и средневекового искусства Индии, результаты которых были изложены в изданных в 1964 и 1967 годах публикациях. Параллельно с этим он увлекается пейзажной живописью.

Что особенного в этой биографии? На первый взгляд - почти ничего, и все же она отличается от биографий очень многих русских художников того времени, которые не эмигрировали, подобно Прокофьеву (в 1971 году), остались до перестройки жить в Москве и лишь в последние годы постепенно вышли из отшельничества неофициального художника в общественную жизнь Восточной Европы и Запада.

Первые годы жизни, когда начинает складываться личность, Прокофьев провел в Париже, живом городе открытой культуры, в то время как в Советском Союзе в результате централизованной репрессивной политики крепла власть партokratической тупости, которая не нуждалась в художниках, обладающих творческой индивидуальностью. В этом смысле возвращение родителей Прокофьева в 1936 году в Советский Союз трудно понять. Однако из многих

207

биографий известно, что несмотря на деградацию многих областей культуры из-за их подчинения идеологии и несмотря на политические репрессии продолжали существовать интеллектуальные ниши, дававшие возможность для неформальных встреч друзей, знакомых - главным образом, художников, музыкантов и кинорежиссеров, писателей и ученых - получивших образование еще в дореволюционное время; они видели своими глазами взлет авангарда и культурные события двадцатых годов. Они пытались, пусть в малом пространстве личной жизни, сохранить элементы былой культурной атмосферы на протяжении тридцатых-пятидесятых годов. В эти тяжелые годы они все считали эту попытку культурной самоорганизации единственной возможностью интеллектуального развития в реально переживаемом противостоянии официальному миру политики и идеологии.

Эта специфическая атмосфера живой интеллектуальности была одним из основных элементов жизненного опыта юного Олега Прокофьева. Она создавала фон художественного образования, полученного им при поддержке и под защитой учителей, которые тоже по большей части начинали свою деятельность в "золотые двадцатые годы" и для которых, что было обычно для того времени, существовало разделение на свободный от цензуры личный мир и общественную жизнь, где господствовала идеология. Это объясняет, почему Прокофьев в первые годы после смерти Сталина, когда сохранял свою силу сталинистский художественный канон, не стал, подобно коллегам, профессиональным участником художественной жизни, а работал историком искусства в области, которая была достаточно далека от идеологического контроля. Занятия искусством и "профессиональная" работа искусствоведа были для Прокофьева убежищами, позволявшими, главным образом, в "личной" сфере, избегать необходимости платить дань всему, что было связано с выходом в общественную жизнь. Лишь дважды, в 1958 и 1964 годах, то есть еще во время неуверенных попыток хрущевской либерализации, у Прокофьева появилась возможность участвовать в выставках вместе с другими молодыми художниками. Позднее, главным образом после скандала в Манеже в декабре 1962 года, ставшая было менее

208

жесткой выставочная политика снова изменилась, и Прокофьеву пришлось во второй раз уйти в подполье, из которого его путь лежал в эмиграцию, в Англию. Немаловажную роль в решении покинуть родину сыграла внезапная смерть его первой жены, Камиллы Грей, а также более благоприятные перспективы образования для его детей в Англии.

Параллельно с этим сознательным освобождением от художественной жизни московского неофициального искусства через эмиграцию на Запад идет процесс, который можно обозначить, с одной стороны, как внутреннюю художественную эмиграцию, а с другой стороны - как обретение художником самого себя. Этот процесс самообретения не был выставлен на показ общественности, он был для Прокофьева интенсивным и последовательным поиском присущего ему одному, узнаваемого стиля, а также мира, который он стремился выразить с помощью этого стиля.

Первому этапу этого пути можно было бы дать заглавие "В начале было слово". В России Прокофьев создавал фигуративные работы, рисуя пейзажи или обращаясь к классическим сюжетам, рассказывая истории или их фрагменты или же воссоздавая определенную атмосферу события. В то время он примыкал в своих картинах к общим европейским традициям, правда, делая это с некоторым индивидуальным акцентом. Его искусство незаметно переходило в историю искусства. Конечно, это было одновременно и отходом от традиции, от окружавшей его в родной стране общепринятой нормы. Он избегал "социальной полезности", которой требовала советская культурная система: его искусство не обличало и не воспитывало в духе канонического социалистического реализма. Тем самым его искусство оказывалось за пределами канона, было нон-конформистским. Оно игнорировало канон и потому не могло стать частью общественной жизни.

Второй шаг в процессе развития Прокофьева представлял собой - в отличие от многих его коллег, которые в конце пятидесятых - начале шестидесятых прошли фазу абстрактного экспрессионизма - попытку постепенно редуцировать предметность, вытесняя ее тонко разработанным колоритом.

Картина за счет этого становилась более

209

"плоской", впечатление объемности исчезало, а место иллюзорного пространства занимало художественное, способное вырабатывать и не только "пространственные" измерения. Тем самым искусство уже не было средством создания иллюзии натурального пространства, так называемое новое

пространство служило манифестацией искусства как искусства, указывая само на себя, а не на действительность, известную по повседневному жизненному опыту. Такая смена в интерпретации "пространственности" и неизбежно следующая из нее трансформация традиционно ориентированных на предметность изобразительных знаковых систем не является чем-то необычным для художников двадцатого века. С одной стороны, она была связана с потребностью представить "мир" в картине более сложно и тем самым в более разнообразных формах, с другой стороны, она обуславливалась неверием в действительную познаваемость "мира". В случае Прокофьева к этому добавлялось растущее недоверие к "повествуемой реальности" социалистического реализма. К тому же его картины с их бесконечным множеством цветовых нюансов серого и синего должны были заставить зрителя отбросить свои привычные представления о мире. Изобразительные структуры и цвета должны были не только - как это нередко бывает в таких условиях - заместить достаточно знакомую предметную реальность новым родом символов, то есть *вроде бы* ясных содержательных элементов, но и освободить зрителя от знаковости уже знакомых представлений и открыть простор для нового познания.

Поиск своего собственного художественного языка последовательно привел Прокофьева к его композициям из линий. Так называемые "бессодержательные, свободные от всякой предметной соотнесенности картины" были в развитии Прокофьева как художника одной из основополагающих предпосылок этого результата.

Следующий этап на пути к линейным композициям представляют его так называемые конструктивистские скульптуры из дерева. Они появились после поездки в США. Это своеобразные трехмерные конструкции из дерева, передающие ощущение пространств Северной Америки (а возможно и России) и соотносящиеся в своих подчеркнутых вертикалях с архитектурой Нового Света. Структура этих

210

скульптур с подчеркнутыми контурами, составленных из досок, реек, болванок и планок, окрашенных преимущественно в красный и синий цвета, была намечена уже в сознательно схематически прорисованном контуре его последних картин и потребности вывести эти контурные линии за пределы стеснявшей их картинной рамы; первым шагом при этом был отказ от картины в пользу рельефа. Так называемые конструктивистские скульптуры конца семидесятых годов подчеркивают в первую очередь четко дифференцированную структурированность скульптуры. Этот признак позволял рассматривать ее со всех сторон, так что в сравнении с картиной ее вариативность значительно возрастала. Строгость построения этих скульптур компенсировалась вариативностью возможностей ее рассмотрения. Но и в этом случае Прокофьева волновала не новая содержательность, а прежде всего возможности свободного сочетания пластических форм.

Эти формы были для Прокофьева промежуточными на пути к линейным композициям, теперь, в ретроспекции это видно совершенно ясно. Они являются синтезом его предыдущих художественных форм, поскольку существуют два вида этих композиций: 1) фигуративные, то есть предметные, и в этом смысле примыкающие к предметности его ранней живописи, и 2) беспредметные структуры, определенным образом дополняющие первый вид композиций. Конечно, есть и промежуточные варианты, которые не удастся с определенностью отнести к одному из этих видов.

Однако, предметные линейные композиции должны создавать лишь внешний эффект подлинного изображения, то, что в примитивном выражении называют подражанием реальности. В своей схематичности они подчеркивают игровой момент, движение, зачастую и ритм движения. В первую очередь они показывают не столько тело, сколько определенные свойства, возможности и особенности изображаемого объекта: внимание сосредоточено на специфической неповторимости сочетания явлений, характеризующей данный момент. Второй тип композиций явственно отличается от первого. Они являются в разных смыслах "беспредметными", хотя сами и представляют собой предметы.

211

Их особенность заключается в том, что они - подобно композициям первого типа - по большей части выражают движение или подвижность, но в то же время - как и классическая скульптура - покой. Они представляют собой взаимодействие динамики и статики. Линии ведут, в зависимости от того, за движением какой из них следует зритель, в одну или другую сторону, но постоянно возвращаются к избранной исходной точке. Тем самым каждая точка на линиях композиций одновременно представляет собой начало и конец, являясь в этом смысле вечной, бесконечной, то есть без начала и без конца. Пространство, образуемое линейной композицией, - это тело, напоминающее игру, которая в любой момент может быть начата и в любой момент окончена. А в качестве произведения искусства это тело является скульптурой, которая замкнута на себе, несмотря на массу и на ограничивающее ее пространство. В этом смысле линейные композиции не только астральны. Поскольку они подвешиваются по возможности свободно и, как кажется, ничем не ограничены, они производят впечатление "чистой игры пространственных форм": они открывают простор как интуиции, так и

мысли. В противоположность идеологизированному искусству любого рода они не суживают восприятия и ничего не предписывают...

Путь, пройденный Прокофьевым, начиная от его первых живописных опытов, в редукции изображаемых предметов, путь, лежавший через рельефы и скульптуры со строго продуманной конструкцией, нашел на данный момент завершение в его линейных композициях.

Печатается по: *Oleg Prokofiev: Von der erzalten Welt zum astralen Raum*. В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheo-retisches Nachdenken tiber die russische Kultur. Bochum 1995, c. 567-571.*

Перевод Сергея Ромашко

212

По поводу монографии о Вадиме Сидуре (1977 г.)

Замысел книги о Сидуре восходит ко времени моей научной поездки в Прагу в 1969 г. У одного из друзей увидел я тогда фотографии скульптур Сидура, которые должны были стать основой большой выставки его работ. То, что я увидел, представляло русское искусство, о существовании которого я даже не подозревал и никак не ожидал увидеть. Должен сказать, что я вынужден был в корне пересмотреть свои взгляды на развитие современного искусства в России. Позднее, когда я более основательно познакомился с творчеством Сидура и других художников его поколения, мне стало совершенно ясно, что Сидуру принадлежит значительное место в современном европейском искусстве. В творческом развитии Сидура особенно наглядно проявились специфические черты, свойственные как возникновению "модерна" в начале нашего века, так и "второй волне современного русского искусства" конца пятидесятих годов. Здесь прежде всего сыграли роль сходные предпосылки: тогда - полемика с реализмом уходящего XIX в., а в пятидесятые-шестиде-сятые годы - постепенное развитие и окончательное преодоление определенной разновидности тогдашнего реализма, а именно реализма специфически советско-русского с его социально-педагогической ориентацией. Сидур участвовал в этом процессе как одиночка и в особых условиях. Время и социальная общественная среда, в которых он рос, отличались значительной культурной замкнутостью, да и позднее он почти не имел возможности получать систематическую информацию о новых тенденциях как в русском, так и в западном европейском и внеевропейском искусстве. Гораздо интенсивнее Сидур мог изучать окружающую его жизнь, включавшую в себя как войну, так и суровые мирные будни страны, повседневные проблемы которой несравненно тяжелей, чем где бы то ни было в Европе. Юношеское воодушевление, связанное с войной, инвалидность, смерть родителей, утрата иллюзий и в то же время счастливый брак - вот тот жизненный опыт, который привел его к зрелости и развитию собственного стиля. Все более усугубляется его глубокая

213

озабоченность проблемами современного человека, моральным состоянием человечества и его способностью физически выжить. Он анализировал и толковал эти проблемы, откликаясь на них своим искусством, участвуя как художник в развитии современного сознания. Предлагаемая книга дает представление об этом уже более чем двадцатилетнем процессе. Поскольку все творчество Сидура рассматривается здесь как целое, хронологический принцип при описании его работ в значительной мере нарушается. Это до какой-то степени соответствует размещению произведений в мастерской Сидура и внутренним связям его мировосприятия. [...]

Печатается по изд.: *Karl Eimermacher. Vadim Sidur. Skulpturen. Grafik. Konstanz 1978, c. 9.*

Перевод Марка Харитоновна

214

Вадим Сидур. Правда, ничего, кроме правды...

*В.В. Иванову и В.Н. Топорову*

Если в нормальных условиях ход культурного развития регистрируется и анализируется лишь учеными-специалистами, оставаясь незаметным для более широкого круга общественности, то во времена переломные бывает иначе. Перемены переживаются сознательно, становятся предметом обсуждения, причем литература и искусство играют в этом процессе активную роль и иногда за очень короткий срок происходит их бурное развитие. Такого рода "революции" ставят под вопрос существующий порядок вещей и в то же время подвергают анализу собственные позиции. Прорыв в будущее с его критикой старого и саморефлексией нового представляет собой постоянную игру в вопросы и ответы, в процессе которой вырабатываются основы нового самосознания, а вместе с ними принципы "нового искусства".

Именно такова была ситуация в России, когда Вадим Сидур заканчивал свое обучение скульптуре. Это были времена, когда общественные учреждения находились под руководством "стариков", а программы как в системе образования, так и в искусстве определялись нормами, которые были выработаны в конце двадцатых годов и особенно догматически применялись в период между 1946 и 1952 годами ("ждановская эра"). Но это были и времена, когда открыто стали заявлять, что жесткие

нормы в искусстве, касающиеся как его содержания, так и изобразительных средств, ограничивают художественную выразительность искусства, а значит, и его "воспитательное" воздействие, так как искусство лишь тогда сможет играть более активную роль в обществе, когда оно овладеет новыми темами и признает новые выразительные средства, более "открытые", чем до сих пор. С самого начала своего творческого развития в середине пятидесятых годов Сидур пытается - как в жизни, так и в искусстве - идти своим собственным путем, лежащим в стороне от

215

проторенных, ведущих к верному успеху дорог. Предпосылки для этого с 1956 года (XX съезд партии) и в особенности с начала шестидесятых годов были благоприятны. Духовный вакуум, который Сидур почувствовал вокруг себя во второй половине пятидесятых годов, возник в России еще в тридцатые-сороковые годы как следствие ее самоограничения и изоляции. Одновременно с постепенным наполнением этого вакуума новой культурной информацией Сидур пытался осознать окружающую жизнь во всем ее разнообразии и осмыслить собственный военный опыт. Он понял, что проблемы его сограждан - это также проблемы всего остального мира, а "вечные темы" любви, жизни и смерти, войны занимали и занимают художников во все времена человеческой истории. Способность отвлекаться от злободневных деталей и сосредоточиваться на глобальных связях воспитывалась в нем в процессе критического усвоения искусства древних культур Египта, Греции и Мексики одновременно с "первой волной русского модерна", о которой в современной России получили представление лишь с конца пятидесятых годов, главным образом, по открыткам с репродукциями. Видимо, страшные впечатления войны, широта интересов и готовность учиться всему новому определили то обстоятельство, что Сидур никогда не растрчивался на мелочную и бесплодную оппозицию по отношению к другим художественным направлениям и не "застрял", как многие другие его современники, на чисто русской проблематике. В рамках данных ему возможностей культурного развития он включился в процесс, результатом которого является современная русская культурная дифференциация в России. Возвысившись над якобы индивидуальными проблемами до общечеловеческого и постоянно выявляя общечеловеческое в темах современности, таких как последствия войны, социальные эксперименты, проблемы дальнейшего существования человечества, Сидур ввел в сферу искусства многие вопросы, которые в России в течение долгого времени по сути не обсуждались. Эта тематическая широта обусловила его связь не только со своим временем, но и с дискуссиями более широкого значения.

Эта заслуга Сидура как представителя "второй волны русского модерна" не может быть преуменьшена критическими высказывани-

216

ями о современном русском искусстве, с которыми в последние годы выступали некоторые западные наблюдатели. Исходя зачастую из ложных предпосылок, они измеряют и оценивают некоторые новые явления неадекватными мерками. Это становится особенно ясным при сравнении характера восприятия современного русского искусства в Западной и Восточной Европе. Западные критики судят о произведениях "второй волны русского модерна" по критериям, ориентированным на тенденции европейского художественного рынка. На передний план выдвигаются при этом характер использования формальных изобразительных средств и оценка с точки зрения коммерческой стоимости, в то время как содержательной выразительностью произведения нередко пренебрегается. Многие работы "второй волны русского модерна" с точки зрения формы и содержания непонятны тем, кто ориентируется исключительно на западно-европейские тенденции и моду и клеит привычные ярлыки, не говоря уже о толкованиях, которые требуют основательных знаний развития русского искусства последних двадцати лет. Таким образом, можно сделать вывод, что западные критики обычно склонны к слишком поспешным обобщениям, основанным лишь на некоторых частных, чисто формальных критериях. Для Восточной Европы, где развитие искусства включено в гораздо более широкую систему общественно-политических взаимосвязей, необходимо применять другие мерки. Сходство культурно-политической ситуации в России и остальной Восточной Европе явно не случайно и определило тот факт, что произведения Сидура были восприняты в Чехословакии, Польше, а также Югославии и с формальной, и с содержательной точек зрения. Его фигуративные работы и их проблематика были поняты на фоне догматического социалистического реализма как "новый реализм". В этом контексте они внезапно стали выполнять двоякую задачу: с одной стороны, косвенно ставить под сомнение "благодный мир" социалистического реализма, с другой стороны, дополнять этот мир в качестве его принципиального противовеса. Различие между западными и восточными оценками современного русского искусства связано, таким образом, с разным пониманием задач художественного творчества; под одними и теми

217

же словами понимаются подчас совершенно разные вещи. Если говорить о сущности работ Сидура, то станет ясно, что формально-эстетические эксперименты у него мотивированы содержанием и

постановкой проблемы, причем "новое" или "иное" видение должно усиливать эмоциональную выразительность.

Другой вопрос, который по незнанию часто упускают и с которым также связана оригинальность достижений Сидура - это несравнимые с западными условия творчества, процесс духовного и художественного развития страны, в котором он принимал участие. При сравнительно скудной информации о широком спектре современного западно-европейского искусства, не говоря о неизвестном ему искусстве Восточной Европы, он должен был без всякой помощи извне, сам, изнутри художественно осмысливать окружающую его общественную реальность. К этому надо добавить, что его, как представителя поколения, ищущего новых путей в искусстве, не поддерживали официальными заказами, а его работа не обсуждалась в русской прессе. В высшей степени не подверженный влиянию современных художественных течений, не слыша оценок критики, предоставленный в большей или меньшей степени сам себе, Сидур упорно экспериментировал со всеми важнейшими материалами и средствами искусства, чтобы найти самого себя, выработать в творчестве собственный формальный язык, который, по его мнению, лучше всего мог бы отвечать запросам времени. Не следует недооценивать психологических и художественных проблем такой ситуации, когда ни общественное признание, ни критика не поощряли Сидура двигаться в том или ином направлении и он, если не считать многих доброжелательных и готовых признательно похлопать его по плечу друзей, оказывался обязанным всем лишь самому себе, своей самокритичности и внутренней дисциплине. Более чем удивительно, что Сидур в этих условиях создал стиль на первый взгляд "личный", но представляющий собой в действительности значительный вклад в альтернативу "официальному" искусству. Несмотря на значительность творчества Вадима Сидура, которое сегодня предстает перед нами во всей своей широте и привлекает все большее внимание за рубежом его страны (см. обширную биб-

218  
лиографию в приложении), художник еще не занимает того места, которого он заслуживает. Это связано с некоторыми другими аспектами его положения. Работы Сидура, ставшие известными на Западе лишь примерно с 1970 года, не сразу обратили на себя внимание художественных критиков и издателей. Если последние по традиции предпочитают придерживаться надежных в коммерческом отношении классиков, то у критиков (до недавних пор) не пользовалось особым вниманием "фигуративное" искусство. Как русская, так и западноевропейская критика шестидесятых годов обращала недостаточное внимание на творчество Сидура, т.к. ее в этот момент занимали другие проблемы. Однако в этот же период он приобретал все возрастающее признание постоянно увеличивающейся зрительской аудитории, которую не удовлетворяло современное искусство и которая видела в творчестве Сидура отражение своих проблем. Таким образом, оплаченное многолетним творческим одиночеством нежелание Сидура следовать ни господствовавшему тогда в России социально-педагогическому реализму, ни абстрактному искусству, заслужило в конце концов уважение как в его собственной стране, так и в странах, чью многообразную проблематику он знал лишь фрагментарно. "Несовременный" в течение долгого времени, он в конечном счете оказался чрезвычайно современным, поскольку с одной стороны усвоил опыт, связанный с проблемами социалистического реализма, а с другой избежал односторонности беспредметного искусства. Он пошел средним путем, который дал ему возможность заново осмыслить те социальные и человеческие проблемы, которые долго оставались в забвении, и в то же время взамен отвлеченного содержания абстрактного искусства вновь выдвинуть на первый план этические вопросы. Все это, интерес к тому, чем долго пренебрегали, усиленное внимание к тому, что он считал актуальным, в обобщенной художественной форме привело к синтезу, который не могла не заметить, пусть и запоздалая, критика. Энергия и выдержка Сидура в период этого "общественного молчания" были вознаграждены. В эти немые годы общественному резонансу вокруг его "несовременного" творчества способствовала заинтересованная в нем неофициальная общественность из числа его близких друзей:

219  
ученых, писателей, музыкантов, артистов и т.д. Основная часть его работ по-прежнему находится в виде моделей в его подвальной мастерской на Комсомольском проспекте 5. Из тех его немногих работ, которые выполнены в натуре, большая часть стоит в виде памятников на различных русских кладбищах. Однако и некоторые другие скульптуры в последние годы стали достоянием широкой общественности: 1. "Памятник погибшим от насилия" (98-100:1965, установлен в г. Касселе в 1974 г. в порядке гражданской инициативы), 2. "Голова Альберта Эйнштейна" (103:1967, установлен в 1976 г. в Институте им. Ферми под Чикаго, США), 3. "Структура" (71-73: 1970, установлена в 1976 г. перед Институтом морфологии человека в Москве), 4. "Женщина и сталь" (119:1976, установлена на сталепрокатном заводе "Фридр. Густав Тайс", Хаген, ФРГ в 1977 году).

II

Как художник Вадим Сидур исходит из того, что важнейшая задача искусства - оказывать воздействие. Он хочет вернуть искусству эту способность, основываясь на представлении о роли искусства в жизни

общества как партнера в диалоге. В ходе такого диалога должны не только сообщаться определенные сведения, но и решаться вопросы. Однако в середине пятидесятых годов такая попытка означала косвенный, не выражаемый публично отказ от доминировавших в ту пору "монологичных" взглядов на искусство, согласно которым задачей искусства было прежде всего сообщать зрителю определенные знания, высказывать истины. Простой, наглядный характер изображения придавал этим высказываниям желаемую однозначность. Если искусство "диалогическое" предполагает некий спор зрителя с произведением, в процессе которого постепенно возникает понимание (причем зритель сам вырабатывает свои взгляды), то согласно "монологическим" представлениям на первый план выдвигается сообщение прямой и цельной информации. Такой "монолог", ориентированный на малообразованного массового зрителя двадцатых-тридцатых годов, лишь наглядно иллюстрирующий истины, уже сформу-

220

лированные в прессе, все более отталкивал Сидура от подобных установок в искусстве и заставлял его искать другие средства выражения. Решающим для этого неизбежного процесса было его растущее беспокойство, связанное с долголетней неразрешенностью основных и коренных проблем духовной жизни страны, которые не обсуждались и не изображались в искусстве. Его целью было заново обосновать связь между искусством и обществом и оживить их нарушенную, но необходимую взаимозависимость. Это означало прежде всего потребность заменить чем-то новым насквозь ритуализированный мир, который в искусстве того времени подменял правду и полноту жизни поверхностной грандиозной декорацией. Распространившемуся тогда пониманию пустоты такого рода искусства в политической области соответствовало сделанное Хрущевым на XX съезде партии признание того, что сама последовательность исторического процесса была нарушена сталинизмом и что необходимо вернуться к забытым традициям двадцатых годов ("ленинским нормам"). Однако сама необходимость по-новому обосновать связь между искусством и обществом, "вернуться к старым традициям", в стране, где поколебленное сталинизмом доверие ко всякой информации заставляло даже к правдивым сообщениям относиться как к ненадежным, могло привести лишь к стремлению в корне пересмотреть само понятие *правды*. Эта проблема нашла выражение в литературно-критических дискуссиях "о правде и искренности", когда предлагалось различать большую "правду" (которая была "верна в тенденции") и "малую правду" (которая "тоже верна", "верна сама по себе"). В литературе и искусстве этот процесс выразился в отказе от всеобъемлющих и все объясняющих философских систем в пользу субъективного опыта художника. Характерно, что для Сидура именно личный жизненный опыт (война, ранение, инфаркт, знакомство с искусством ждановской поры, смерть родителей и т.д.) послужил исходным пунктом для формулировки, выработки и истолкования проблем своего непосредственного окружения - и более обобщенно - всей общечеловеческой проблематики, поспособствовав одновременно развитию его собственной индивидуальности. Вместо ориентации на воображаемое лучшее будущее, когда все современные проблемы

221

перестанут существовать или преобразятся в идеальном обществе - позиция, которая более или менее смазывала непреодоленные трудности прошлого - последней и решающей инстанцией вновь становится индивидуальность художника. Для искусства, которое исходит из индивидуального и непосредственного исторического опыта отдельной личности, которое не определяется системой глобальной (а по сути "мифической") интерпретации мира и хода общественного развития, в центре внимания уже не будет стоять так называемая "объективная истина". Такое искусство не будет довольствоваться ограниченной сферой художественного опыта, оно предпочтет непрерывно осмысливать мир и проблемы своего собственного познания с помощью всех выразительных средств, которые имеются у него в распоряжении. Ставить под вопрос - вот что будет нормой повседневной практической деятельности такого искусства. Естественной предпосылкой для этого является постоянный экспериментальный поиск новых средств изображения и художественного воздействия на зрителя. Такое искусство не только косвенно включает в себя критику, но и направлено против всякой самодовольной уверенности. Оно ставит вопросы и ставит под вопрос. Искусство должно помочь выработать новый взгляд на жизнь, честно и правдиво изображать мир, заполняя пустоту преимущественно декоративного отражения жизни принципиально новым содержанием. *Жизнь* снова должна вступить в свои права.

Самостоятельный путь Сидура в искусстве должен был, таким образом, начаться с отказа от почти утерявшего свою действенность искусства, в духе которого он сам получил художественное образование. Не отдавая заведомого предпочтения какому-либо определенному стилю и не соблазняясь "трюками", он избрал художественные пути, следуя которыми он мог апеллировать как к разуму, так и к чувствам, что лучше всего отвечало его тогдашним устремлениям. Содержательность фигуративного изображения должна была соединиться с семантически интерпретированной эмоциональностью форм и композиционных решений. Еще связанный корнями с традициями, в которых он получил

художественное образование, Сидур, учитывая тогдашнюю обстановку в искусстве и возможности эстети-

222

ческого восприятия потенциальных зрителей, пошел на расширение традиционного тематического канона и модификацию существующих способов выражения.

Хотя тому, кто не знает искусства сороковых-пятидесятых годов или имеет о нем лишь отрывочные сведения, трудно проследить за переменами в нем, эти перемены имеют весьма примечательные черты. Их характер особенно заметен при самом грубом сравнении традиционного и нового в творчестве Сидура того времени. Новое особенно ясно видно в замене ожидаемой нормы чем-то другим, лишь внешне похожим. Он изображает не официально заслуженных героев труда и войны или знаменитостей, а простых, окружающих нас в повседневной жизни людей: "Люди" (136:1957), "Чистильщица" (121:1955), "Слепые" (140:1957), "Голова мужчины" (142:1958), "Отец Горшков" (фрагмент "Семьи Горшков", 141:1957), "Джаз" ("Саксофонист" (154:1958), "Контрабасист" (153:1958), "Ударник" (152:1958), на верхней полке - "Флейтисты" (151:1958)), "Из одного корня" (158:1960), "Женщина с отбойным молотком" (104:1957) и т.д. Это - "субъективное" восприятие "нормальной неофициальной" жизни. Эта "тоже реальность" и выглядит "собственно жизнью". Она складывается из внешне несвязанной неразберихи явлений, лишь противопоставление "официальной жизни" придает ей единство. Изображение мира, который прежде оставался незамеченным, породило вариант былой "всеобщей реальности", противопоставивший себя этой реальности. Это было началом создания нового дифференцированного "мира", который в процессе своего развития привел впоследствии к косвенному разрушению "официального".

Столь же наглядное своеобразие появилось у Сидура и в области формы. Неуклюжая дутая монументальность прежних героев заменяется в его творчестве обтекаемыми формами тела и мягкими чертами лица ("Чистильщица" (121), "Женщина с отбойным молотком" (104:1957), "Люди", (136:1957)). Немного также осталось и от бывшего обилия деталей, сценичности и повествовательности изображения. "Чистильщицу" (121), уже вырванную из некоей (ожидаемой) завершенной сцены можно рассматривать как переход к дальнейшей локализации формы. Вместо целых фигур возникают "головы";

223

"Люди" (136), "Слепые" (140), "Отец Горшков" (141) цитируются лишь метонимически; индивидуальность личности полностью выражена их головами. Самое главное в жизни показано не как "типическое", увиденное с точки зрения земного наблюдателя. Это позволило спустить само произведение искусства с пьедестала на землю и включить его в жизнь.

Специфичность этих новых скульптур Сидура в том, что при всех модификациях они не выходят за рамки "нормального реализма" (будь то даже социально-педагогического, социалистического), хотя в "Голове мужчины", "Отце Горшков", "Джазе" и "Флейтистах" уже есть черты, сознательно связанные с другой традицией. В "Голове мужчины" (142) по сравнению с "Людьми" (136) черты лица абстрагированы до симметрично стилизованных глаз и носа (ср. также лицо мальчика в "Из одного корня" (158), а также "Хула-хуп" (163)). Стилизация здесь еще связана с натурой, геометризация же "Джаза", "Флейтистов" и "Отца Горшков" уже связана с абстрагированной формой. В "Саксофонисте" схематизированное упрощение добавляет еще одну "метаморфозу" - туловище музыканта сливается с инструментом, передавая характер музыки. С чисто формальной точки зрения трансформации (сегментация элементарных частей целого) и их комбинации в рамках широко понятого реализма достигают здесь того предела, за которым уже возможен прорыв формы. Можно считать, что отмеченные нами черты пластики ранних работ Сидура предвещали коренное переосмысление усвоенной ранее изобразительной системы. Здесь уже можно найти черты, получившие развитие на следующем этапе творчества Сидура (1961/ 1962-1969/1971 гг.). Это относится прежде всего к построению работ. Если для "реалистической системы" одним из основных требований наряду с детальностью изображения является их "правдоподобность", то в работах Сидура это требование постепенно отходит на задний план. Его скульптуры отчасти "реалистичны" постольку, поскольку они внешне напоминают "реальные" предметы, лица и т.д. Но гораздо важнее формальные признаки, выделяющие художественную "условность", "сделанность" работы, позволяющей говорить о попытке интерпретации темы, сюжета. Сказанное можно

224

хорошо проиллюстрировать на примере "Людей" (136), "Из одного корня" (158) и "Пулеметчика" (159:1960). Условность проявляется не только в трактовке поверхности, но и в сознательном соединении фрагментов двух голов. То же можно сказать и о взаимосвязи солдата и его оружия ("Пулеметчик") или о взаимопереплетении симметричных и ассиметричных или оставленных неразработанными лица детей и родителей в "Из одного корня". Выразительность скульптуры возникает в результате взаимодействия двух способов информации, когда можно говорить о чтении

между строк и сравнивать интерпретацию формальных признаков с фигуративной интерпретацией, каждая из которых несет в себе свою информацию.

В принципе подобным же образом возникает и передается выразительность реалистической скульптуры, от которой отталкивается Сидур. Но есть существенная разница: если там выразительность более или менее однозначная, то скульптуры Сидура открыты и допускают различные интерпретации. Например, не так важно, какого рода метаморфоза или переход изображен в единении пулеметчика со своим оружием. Повелевает ли человек машиной или машина человеком? Является ли пулеметчик частью анонимного и уже неконтролируемого механизма под названием "война" или он может нести личную ответственность? Эти замечания имеют целью не интерпретацию скульптуры, они лишь указывают на возможность и многозначность интерпретации работ Сидура, основанной на формальной структуре, на открытости процесса познания у зрителя. Скульптуры вызывают вопросы, ответить на которые должен сам зритель в процессе своего рода взаимодействия со скульптурой. Обнаружив, что обращение к формальной условности значительно отчуждает внешний реализм и вновь делает возможной его интерпретацию (а это одна из важнейших предпосылок диалогичного искусства), Сидур на этом этапе своего развития занят преимущественно свободным моделированием самых различных сюжетов и одновременно изучением скульптур, которые он тогда мог увидеть в музеях Москвы: прежде всего, искусства ранней античности, древнеегипетского и древнемексиканского; современное же западно-европейское искусство оставалось вне поля его зрения.

225

В пластике древних культур его в то время привлекала формальная простота, умение концентрироваться на главном. Опыт, полученный здесь, как и в практической работе с материалом, отверстиями, акцентами (гипертрофией), массой, пространственными решениями (выпуклости или пустоты), поверхностями и т.д., стал основой для специфического формального языка его искусства, который получил полное развитие лишь в шестидесятые годы.

III

Самым важным и решающим на следующих этапах было для Сидура, таким образом, овладение новым содержанием, а также целенаправленное введение формальных принципов. Последовательное, лишенное внешних эффектов переосмысление традиционных принципов реалистического искусства вело и к внутренней перестройке. Попытка Сидура выработать новый язык знаков, который позволил бы ему выстроить собственный мир и одновременно реагировать на него, была частью более широкого, но тогда еще не осознанного стремления к созданию в России альтернативного искусства и культуры. Сидур осуществлял этот процесс в шестидесятые годы, всесторонне развивая опыт, который он уже выработал к концу пятидесятих годов в некоторых из своих скульптур. Благодаря рано достигнутому своеобразию, он не был подвержен влияниям, которые испытали другие более молодые художники в ходе постепенного знакомства с современным западноевропейским искусством и возрождения русского авангарда десятих-двадцатых годов. Для него сведения об этом искусстве были скорее импульсом, который как и в споре с "древним" искусством способствовал скрытому диалогу и помогал быстрее, чем можно было ожидать, развивать собственные замыслы.

Насколько сильно изменился всего за несколько лет он, художник-монументалист, еще недавно восхищавшийся героическими фанфарами и квадригами петербургского ампира, стало ясно в полном объеме ему самому после тяжелого инфаркта, перенесенного в 1961

226

году. Пережитый приступ заставил его подвести первый итог своему творчеству и, как показало дальнейшее, послужил важным толчком для развития его искусства. Хотя характерные для него сюжеты появлялись и дальше, (ср. "Хула-хуп" (163:1962), "Голова молодого человека" (1:1964), "Праздник" (68:1965)), одновременно расширялся круг его тем, связанных теперь с коренными вопросами жизни и смерти. Инфаркт вызвал появление тем, ассоциирующихся с войной и ее последствиями ("смертью"), с одной стороны (например, "Инвалид" (165:1962), "Раненый" (169:1963), "Лопнувшая" (201:1964), "Человек с оторванной челюстью" (222:1965), "Несение креста" (251:1966)), и сюжетов, связанных с "началом жизни", с другой ("Связи" (171:1963), "Женское начало" (223:1965, 224:1965, 225:1965, 228:1965, 229:1965, 232:1965 и т.д.), "Отец и сын" (198:1964), "Памятник погибшим от любви" (221:1965), "Голова юной девушки" (236:1965), "Беременная" (227:1965), "Бэби-бум" (253:1966), "Кесарево сечение" (268:1967), "Материнство" (284:1968), "Неразделенная любовь" (294, 53:1968)).

Наряду с этим возникают крупные памятники ("Треблинка" (254:1966), "Бабий Яр" (256:1966), "Памятник погибшим детям" (289:1968), "Памятник погибшим от насилия" (220:1965), "Памятник погибшим от любви" (221:1965) и т.д.), надгробные памятники, (напр., академику Варге (286:1968), академику Тамму (296:1969) и т.д.), такие скульптуры, как "Святое семейство" (195:1964), "Голова Эйнштейна" (260:1967), "Носорог" (178:1963), "Операция на сердце" (252:1966), "После экспериментов" (283:1968) и т.д. Разнообразие тематики и проблем, как и выбор материала, кажутся

ничем не ограниченными и представляют своего рода взрыв творческой фантазии Сидура. При всей внешней гетерогенности можно, однако, выявить относительно ясные линии тематического развития и их перекрещения. Вслед таким темам как "Девушка на пляже" (57:1956), "Любовники" (50:1956) или раннему осмыслению классического сюжета "Леда и лебедь" (41:1955) последовали (не менее классические) серии "любовников" (напр. 51:1956, 77:1956), "сидящих" (76:1956, 79:1956, 96:1956, 101:1957, 110:1957, 114:1957, 164:1962, 172:1963, 176:1963 и т.д.) и "торсов" (напр. 188:1963, 226, 230, 231:1965) и, нако-

227

нец, циклы "Женское начало" (см. выше), "Она и Он" (257:1966) и т.д. То же относится и к линии, начатой "вне цикла" серией голов ("Люди", "Отец Горшков" и др.), продолженной "Головой молодого человека" (193:1964), а затем перешедшей в цикл "Головы современников" ("Голова современника" (205:1964), "Ученый" (215:1965), "Голова А. Эйнштейна" (260:1967), "Портрет академика В. Гинзбурга" (263:1967) и др.).

Переход от серий к циклам характерен для творчества Сидура в шестидесятые-семидесятые годы. Связанная с похожим на прозрение проникновением в определенный, четко очерченный круг проблем форма циклов предоставила Сидуру возможности, соответствующие процессу развития его собственного сознания в это время. В отличие от серий, развитие которых линейно и которые обычно следуют во времени одна за другой, циклы стали для Сидура своеобразной пространственной структурой, замкнутой в определенном кругу проблем, но открытой с точки зрения способов интерпретации. В этом смысле циклы допускают не ограниченное заранее число вариантов, которые образуют единство, независимо от количества и времени возникновения. Сидур мог в любое время вернуться все к тому же ядру цикла и интерпретировать его по-новому. При этом внутри цикла находила выражение трансформация, происходившая в течение долгого времени, что давало представление, с одной стороны, о незамкнутой вариативности в интерпретации определенного круга проблем, с другой - о достигнутом Сидуром уровне сознания.

Благодаря своей внутренней структурной открытости, такой цикл не только допускает, как в пятидесятые годы, простое соседство наблюдений и интерпретаций, но и очерчивает некоторые внешние рамки, в пределах которых самостоятельные и самоценные частности, благодаря их связи с определенным кругом проблем, опять оказываются сплавленными в новое единство. При выборе цикла главной была, однако, не задача с помощью такого формального упорядочивания придать более высокий структурный уровень многообразию идей. Гораздо более тесно выбор цикла был связан со специфической структурой сознания Сидура, с тем, как он оценивал возможности художественного освоения мира. Это может подтвер-

228

дить толкование понятий "осознание" и "познание", основанное на развитии его циклов: "осознание" в шестидесятые годы означает для него "процесс", "освоение всех возможных способов видения и интерпретации"; "познание", "познаваемость" мира - результат процесса осознания, относительный и зависящий от характера его посредничества.

Цикл, таким образом, является как с формальной, так и с функциональной точки зрения аналогом взгляда Сидура на мир.

Подобно тому, как можно говорить о переключке отдельных скульптур внутри цикла, можно проследить и взаимосвязь отдельных циклов друг с другом. Соотношение между циклами усиливает проблематику каждого из них, выражая комплексную взаимосвязь проблем. Работы, которые позволяют говорить о дифференциации внутри цикла, одновременно относятся к другим работам как элементарные частицы комплексного единства. Дальнейшее развитие Сидура в шестидесятые годы характеризуется тенденцией вводить отдельные работы в общее единство.

Дифференциацию внутри цикла и возникновение связей с другими циклами можно наблюдать на примере "Женского начала" (см. выше). Скульптуры этого цикла, которые как будто можно рассматривать лишь как формы, почти все имеют собственное название (напр. "Мадонна с младенцем" (272:1968), "Девушка с пышным бюстом" (225:1965), "Ева" (277:1968), "После войны" (224:1965), "Лолита" (232:1965), "Ева со змием" (273:1968)). Формальная структура отдельных скульптур прежде всего конкретизирована их названием: "Ева", "Лолита", и т.д. Название цикла "Женское начало", напротив, указывает на их сущность, "женское". Если рассматривать скульптуры как неразделимое единство, то это свойство ("женское") абстрактно выражается определенным ансамблем форм; если выделить отдельные формы этого единства и рассматривать их в связи с другими так же изолированными формами, то они выглядят символами женских признаков и т.д. Из взаимопереплетения (отчасти персонализированной) конкретизации и абстракции, а также из символики изолированных форм и их конфигураций возникает смена различных перспектив рассмотрения.

229

Из новых вариантов внутри цикла возникает не большее число признаков "женского", но новая цепь

связей. Опосредованные рационально и эмоционально содержания слов "Ева", "Мадонна с младенцем", "Ева со змием", "Лолита", а также "После войны" и безымянные формы взаимно влияют друг друга и в целом выражают собственно женское начало. В этой форме цикл, основанный одновременно на принципах дифференциации и интеграции, делает возможной многостороннюю конкретизацию комплексной абстракции, не упрощая сложности ее постижения.

Но поскольку конкретизация форм никогда не является вынужденной, открытость их интерпретации допускает широкие толкования. Можно, в частности, указать на признаки их сходства со скульптурами вне цикла. Так, округлости, полости, сломы, композиционные линии, определяющие взаимосвязь внутреннего и внешнего пространства, (напр., в "Женском начале") отчасти связаны с микро- и макроструктурными признаками скульптур, содержание которых развилось в другом направлении (ср. "Она и Он" (257:1966), "Мадонна с младенцем" (272:1968), "Семья" (259:1967), "Бэби-бум" (253:1966), "Голова юной девушки" (236:1965) и т.д.).

Наряду с формальным и содержательным сходством принципов, объединение в циклы облегчается и сходством некоторым мотивов. Мотив, таким образом, выступает как связующее звено при сопоставлении различной проблематики. Так, "Играющий на балалайке" (199:1964), тематически продолживший "Музыкантов" пятидесятых годов, благодаря сходству своей головы с головами "Инвалидов", ("Инвалид" (165:1962), "Заговор инвалидов" (196:1964)) не только связывается с военным циклом, но и входит в круг оппозиций по ряду признаков, которые создают основу для выявления определенной проблематики. Они помогают ставить вопросы, на которые зритель, рассматривающий скульптуры, должен ответить сам. Если "музыка", например, указывает на "мир", а "головы" на "войну" ("мир" - "война"), то с "войной" связывается также и признак "прошлое", из чего не прямо возникает ассоциация "современность".

230

Оппозиции

прошлое - современность война - мир,

связанные с общими ассоциациями смерть - жизнь,

благодаря тому факту, что "Играющий на балалайке" - это "инвалид после войны", отчасти вновь устраняется в пользу комплексного узла семантических признаков:

война, последствия войны в жизни прошлое вторгается в настоящее, возможность смерти в современной жизни и т.д. Подобный механизм конфронтации и интеграции есть и в "Носороге" (178:1963), который обладает не только признаками зверя-танка, в "Лопнувшей" (201:1964), которая кажется также беременной, в скульптуре "После войны" (167:1962). Это видно и в скульптурах "Праздник" (216:1965), "Кесарево сечение" (268:1967) или "Операция на сердце" (252:1966), где заметны взаимосвязи с "войной" и "христианством", а также со скульптурой "После экспериментов" (283: 1968) из цикла "Препараты". Дальнейшие взаимопересечения существуют между циклом "Игры с головами" (рисунок) и скульптурами типа "Памятника современному состоянию" (161:1962), отдельными скульптурами из группы "Бабий Яр" (256:1966) и прежде всего - "Концлагерем" (255:1967). Таким образом, взаимопереплетение мотивов исключает возможную замкнутость отдельных скульптур и циклов, создавая новый, более высокий уровень взаимосвязи.

Речь при этом идет, однако, не только о попытке формальной дифференциации и интеграции, которая делает возможной переструктурирование целого, но и об интерпретации различных проблемных комплексов. Возможностям разнообразной интерпретации определенных формальных элементов отдельной скульптуры соответствуют интерпретации циклов. Это позволяет, например, рассматривать скульптуры "Пулеметчик" (159:1960), "Узник" (179:1963), "Памятник погибшим от бомб" (217:1965), "Памятник погибшим от насилия" (220:1965), "Несение креста" (из цикла "После войны"

231

(251:1966)), понятые как "эксперименты человечества", в связи с как будто изолированными скульптурами "Операция на сердце" (252: 1966) и "После экспериментов" (283:1968), (понятыми как "медицинские опыты") и поставить их в параллель со стремлением к "окончательному решению" этнических вопросов, результаты которых впечатляюще изображены в "Концлагере" (255:1966), "Треблин-ке" (254:1966), "Бабьем Яре" (256:1966) и т.д.

IV

Описанным выше механизмам дифференциации и интеграции соответствуют работы, не входящие в цикл. Вместе с изложенным опытом они сыграли важную роль в выработке языка знаков искусства Сидура (= эстетический компонент). Одновременно, однако, они способствовали и дальнейшей разработке его художественной модели мира (= идеологический компонент).

Если не учитывать этих взаимосвязей, мы не увидим ничего, кроме разнообразия противоположностей, вариаций или даже "отсутствия стиля" (Х. Зеemann). Широкая шкала разнообразных художественных "приемов" в самом деле может привести к таким утверждениям. Бросается в глаза разнообразие материалов и обработки поверхностей. Сравним "Людей" (136:1957), "Бабий Яр" (256: 1966), "Портрет

жены" (292:1969) или фактуру поверхности "Чистильщицы" (121:1957) и первые скульптуры более позднего цикла "Гроб-Арт" (1970). В этой связи можно указать на разнообразную стилизацию голов в "Летающих тарелках" (155, 156:1959), "Хула-хупе" (163:1962), "Голове современника" (205:1964), "Левин Матвее" (313:1971), "Голове юной девушки" (236:1965), см. также "не-голову" "Пулеметчика" (159:1960). Столь же разнообразны и формы внешнего и внутреннего пространства скульптур, ср. "Флейтисты" (151: 1958), "Торсы" (188:1963, 226:1965, 230:1965, 231:1965) и "Женское начало" (223-229, 232-234:1965, 272-278:1968). То же самое можно сказать и о решении различных сюжетов вне циклов ("Отец с сыном" (198:1964, 317:1972)), ср. "связи" в скульптурах "Пулеметчик"

232

(159:1960), "Связи" (171:1963), "Памятник погибшим от любви" (221: 1965), "Женщина и сталь" (370:начало семидесятых годов) или "Пророки", "Летающая тарелка" (155:1959, 301:1969, 303:1969, 307:1971) и т.д.

Выявить здесь упорядоченность не так просто. Трудность состоит отчасти в том, что уже многие "ранние" произведения представляют собой вершины в развитии (ср., например, "Пулеметчик"). Но принципы их организации последовательно оформились уже позднее и, вероятно, лишь тогда вполне осознаны были самим Сидуром (ср. "Памятник погибшим от любви", "Женщина и сталь").

Одновременно в период между высшими достижениями и позднее появлялись скульптуры, которые с точки зрения систематизации можно рассматривать как промежуточные ступени или как боковые линии.

Как уже указывалось, скульптуры шестидесятых годов очень разнообразны: от стилизации почти чистой формы ("Торсы" и т.п.) до конкретизации абстрактных форм ("Женское начало"). Отсечение ненужного (в фигуре, в деталях), служившее в период до 1961 года преодолению традиционного реализма, во втором большом периоде теряет свое значение. Стало необходимым взаимопроникновение различных приемов, так как упрощение (редукция), придававшее прежде значимость скульптурам, в изменившихся условиях шестидесятых годов, могло, если бы ограничиться только им, сделать скульптуры "незначительными". Если это упрощение вначале было приобретением, то теперь оно было скорее потерей, которую нужно было компенсировать с помощью других художественных средств.

Намеченное здесь соотношение приемов достаточно сложно, поскольку оценка вызванных упрощением перемен в структурном решении скульптур зависит от системы, в которую они включены. Так, отказ от реалистических деталей, приведший к крайнему упрощению скульптур, можно рассматривать двояко: во-первых, как ослабление внешних характерных реалистических признаков и во-вторых, как усиление других признаков, которые из-за отказа от привычных реалистических норм подчеркивают новизну скульптуры. Упрощение внешнего решения, таким образом, связано с повышением уровня структурной сложности.

233

Такое противопоставление, однако, может усилить воздействие произведения только если отталкиваться от определенной нормативной системы, а именно от социально-педагогического реализма. После того, как в шестидесятые годы подчеркивание такого отличия от принятой системы стало терять значение для Сидура, упрощение (редукция) больше чем прежде должно было дополняться другими приемами: (композиция, выбор материала и т.д.). Структура возникала как бы сама собой. В противном случае воздействие скульптуры было бы слишком упрощенным.

Вынужденное, мотивированное необходимостью для искусства оказывать воздействие, изменение в художественной системе начала шестидесятых годов соответствовало, однако, и намерению самого Сидура не ограничиваться лишь "видимой жизнью", но с помощью более сложных художественных средств интерпретировать отношения в мире.

Если в пятидесятые годы достаточно было с помощью редукции создавать "простые" скульптуры, которые в некоторых случаях демонстрировались только с одной лицевой стороны, оставляя зрителю лишь ту возможность интерпретации, которая создавалась переменной точкой зрения и игрой света и тени, то разнообразная, независимо от сторон, обработка скульптуры в шестидесятые годы давала возможность наблюдать многофазовую интерпретацию одного и того же явления. Обходя скульптуру, зритель мог теперь отдельно интерпретировать разные ее аспекты, а затем обобщать их, в то время как некоторые скульптуры пятидесятых годов из-за односторонности перспектив допускали только соседство отдельных частей серии (ср. "Тролль сидящий" (137:1957), "Тролль лежащий" (138: 1957), "Сидящая", "Лежащая" и т.д.).

Как меняется язык знаков у Сидура на протяжении шестидесятых годов, можно сравнительно просто продемонстрировать, анализируя формальную структуру и функциональное назначение наружных и внутренних пространств в его изображениях голов и сравнивая их с такими ранними скульптурами, как "Голова мужчины" (142:1958), "Саксофонист" (154:1958) или "Флейтисты" (8:1958) из "Джаза". С точки зрения формальных средств развитие идет от максимального упрощения (редукции) головы

("Голова мужчины"

234

(142:1958)) или фрагментарно обработанной поверхности головы ("Люди" (136:1957)) в направлении все большей дифференциации и стилизации (1. "Голова молодого человека" (193:1964); 2. "Голова современника" (205:1964); 3. "Портрет А. Эйнштейна" (260:1967); 5. "Портрет академика В. Гинзбурга" (263:1967)). Наряду с этим, благодаря определенным структурам, каждый раз все больше и больше становятся "значимыми" наружные поверхности головы со всех сторон, включая и заднюю сторону скульптур, а также и внутреннее пространство. В то время как "Люди" (136:1957) или "Голова мужчины" (9:1958) допускают нюансы толкований лишь благодаря игре света и тени для движущегося перед этими скульптурами зрителя, а задняя сторона остается со смысловой точки зрения irrelevantной, у "Головы Эйнштейна" (260:1967) не только много глаз спереди, сзади, сбоку и разные лица (спереди, сзади) - ее формы выражают эйнштейновскую мысль, его образ мира, вызывая одновременно ассоциации с последствиями трудов этого человека. Наряду с пространственным решением головы взаимопереход контуров (ср., в частности, резкие края в противоположность мягким линиям "Женского начала") также демонстрирует ряд признаков, которые следует рассматривать не как случайные, а как намеренные, играющие, как и все в этой скульптуре, свою роль. Редукция, стилизация, рациональный и эмоциональный момент и многое другое получает в этой скульптуре разное значение в зависимости от точек зрения; их потенциальная переменчивая игра создает силовое поле значений, едва ли обозримых во всей целостности.

На первый взгляд, более простой с точки зрения пространственного членения представляется "Голова Гинзбурга" (263:1967), но с точки зрения богатства значений она сравнима с "Головой Эйнштейна". Хотя в "Гинзбурге" не подчеркивается "формальная открытость и разнообразие", имплицитно они выражены: закрытая, даже замкнутая от внешнего пространства, эта голова выражает абсолютную отключенность. "Внутреннее" здесь за решеткой, глядяваясь сквозь которую, мы видим лишь пустоту. Глаза перемещены вовнутрь и, кажется, заменяют мозг. Возникает впечатление, что субъективное разглядывание мира (через решетку лица) важнее, чем раздумье о

235

самом мире (скульптура не случайно называется также "Человек, заключенный в своей голове"). Эта разновидность "пустоты" коренным образом отличается от приема редукции реалистических деталей; она имеет особое значение, связанное с общей структурой произведения. Нечто подобное можно видеть и в структурах "Женского начала": все пространства потенциально значимы.

Тот факт, что формы, пространства и т.д. скульптур шестидесятых годов обрели некоторые новые функции, показывает дальнейшее сравнение ранних "Музыкантов" из цикла "Джаз" ("Флейтисты" (151:1958) и др.) и "Эйнштейна" (260:1967). В "Музыкантах" отношение между исполнителями, инструментами, музыкой определены стилизованными "жестами", а полости и разломы этих скульптур призваны как можно более наглядно выделить специфику этих "жестов". Напротив, в "Эйнштейне" полости и фигуративность форм (их вес, компактность или легкость) в своих взаимосвязях друг с другом имеют цель уже не только взаимно выделить друг друга, они образуют значимую саму по себе пространственную структуру. То есть, "формы", которые вначале выполняли лишь задачу стилизации, ориентируются теперь почти исключительно на намеренное высказывание. При этом с течением времени произошло переосмысление приема в значимую форму, сдвиг в сторону большей ценности композиционных частей. Если первоначально на передний план выдвигалось "фигуративное содержание", то теперь все большее значение приобретает выбор форм, материал и поверхность, связанные значимостью приема. Причем здесь - в отличие от содержания, прямо выраженного через фигуративность - разум (= рациональная плоскость) уже не претендует на преобладающее значение. Отныне художественное использование взаимосвязей между ассоциативно семантизированными формами и формализованным содержанием становится одним из важнейших принципов художественного знакового языка Сидура.

Все то, что мы продемонстрировали на примере "Головы Эйнштейна", составляет лишь один аспект художественной поэтики Сидура. Разработка внутреннего и внешнего пространства имеет несколько иной характер, когда от отдельных скульптур (голов) мы пе-

236

реходим к многочастным композициям, где фигура находится в каком-то соотношении с определенным предметом (напр., "женщина" и "ванна", "человек" и "бомба" и т.д.). В отличие от отдельных "голов", в скульптурах, состоящих из нескольких частей, играют роль "пространства", которые возникают лишь из композиционного объединения двух или более в какой-то мере замкнутых единств (ср. напр. "После войны" (162:1962), "Мать с дочкой" (173:1963), "Отец с сыном" (198:1964), "Праздник" (216:1965) и т.д.). Сравнив их структурную организацию с организацией фигур и фигурных групп первой фазы ("Люди", "Музыканты"), мы ясно увидим, что в шестидесятые годы наряду со все более тонкой модификацией происходит и осознанное движение в области композиции, ведущее,

прежде всего, к более впечатляющему перемещению различных структурных плоскостей. Приемы композиции, лежащие в основе структурно компактных скульптур, выработаны были, впрочем, уже во второй половине пятидесятых годов, но сознательно разработаны Сидуром лишь в течение шестидесятых годов.

Исходным пунктом здесь также можно считать более или менее реалистические изображения. Сам процесс состоял из двух этапов:

1. "Естественная ситуация" разлагалась на составные части и была представлена лишь метонимически, то есть изображалась не вся ситуация, а лишь какая-то ее часть (ра р о о о): "Слепые музыканты" (59:1956) превратились в "Слепых" (140:1957), представляющих собой три составленные вместе головы, подобным же образом "головы" Горшков стоят за "Семьей Горшков" (141:1957).
2. Внешнее соседство сведенных к фрагментам "голов" в дальнейшем процессе компенсируется определенным внутренним композиционным переключением. В скульптуре "Люди" (136:1957) использовалась естественная форма материала, то есть плоскости строительного камня (речь идет о камнях из частично разобранной церковной ограды, которая находится против мастерской Сидура по Комсомольскому проспекту). Хотя плоскости между головами отчасти выполняют задачу "отделить" "лица" друг от друга и - в связи с дальнейшим процессом - подчеркнуть их относительную индивидуальность, более тесное расположение обеих голов (в отличие от

237

группы "Слепые" (140:1957) или "Семьи Горшков" (141: 1957)) одновременно выражает их внутреннюю близость. Таким образом, внешняя оторванность и редукция компенсируются внутренней близостью и переключением. В скульптуре "Из одного корня" (158:1960) эта проблема решена противоположным способом: редукция (то есть неполная обработка материала) компенсируется действительной взаимосвязью всех членов семьи, но если в скульптуре "Из одного корня" исходный материал, ствол дерева, "естественным образом" определял внутренние и внешние переплетения, то в "Пулеметчике" сознательно применен искусственный прием; об этом свидетельствует характер стилизации. Имеет смысл рассматривать "Пулеметчика" как исходный пункт для дальнейших, все более усложняющихся переключений. Результатом этого развития стали скульптуры, построение которых (для разных зрителей по-разному) представляет собой динамизированную комплексную структуру. На этом пути были и промежуточные ступени, где "опробовались" поначалу элементарные переключения.

Для дальнейшего развития к более сложным пересечениям на разных уровнях для скульптурных композиций, состоящих из нескольких частей, важным было соотношение между расположением фигур и теми пространствами, которые были образованы ими самими или которые их ограничивали. Здесь вопрос о соотношениях внешнего и внутреннего пространства стоит несколько иначе, чем в "головах". Ведь внешнее пространство уже не образуется здесь поверхностями, а возникает - как внутреннее пространство, благодаря форме - из соотношения фигур и предметов; кажется, что поверхность отдельных скульптур (то есть их пространственная дифференцированность) отступает на задний план перед важными пространствами, образуемыми взаиморасположением фигур; можно сравнить, например, рудиментарные головы, руки и т.д. ("Отец с сыном" (198:1964), "Заговор инвалидов" (196:1964), "Памятник погибшим от любви" (221:1965), "Треблинка" (254:1966), "Памятник погибшим детям" (289:1968), "Памятник Е. Варге" (279:1968), "Снятие с креста" (280:1968), "Похороны" (214:1965)). Очевидно, дело обстоит несколько по-другому в скульптурах "Операция на сердце"

238

(252:1966), "После экспериментов" (283:1968). Прежде чем осуществить такую редукцию в решении поверхностей в середине шестидесятых годов, в начале шестидесятых годов были использованы пластические и содержательные возможности внутрифигурного упрощения ("После войны" (167:1962), "Святое семейство" (195: 1964)) и грубое членение поверхности групповых композиций (например, "Праздник" (216:1965)). В дальнейшем становится ясным, что связанная с содержанием проблема пространства обусловлена также характером и функцией перспективы. Если в "Святом семействе" или "Празднике" ограниченная для зрителя перспектива (пластическая выразительность проявляется главным образом при взгляде спереди) явно связана с разграниченностью внутреннего и внешнего, а расположение фигур еще традиционно, то благодаря возможности кругового обзора в "Моющей ногу" (250:1966), "Женщине в ванне" (249:1966) и "Памятнике погибшим от бомб" (217: 1965) пространственные соотношения смещаются. На передний план выдвигаются связанные с перспективой аспекты, фигуры и предметы незаметно переходят одно в другое (ванна, бомба, таз). Соотношение фигур и предметов характеризуется все большей стилизацией. В "Связях" (171:1963) и "Заговоре инвалидов" (196:1964) эта тенденция находит дальнейшее продолжение. Дифференциация фигур редуцируется еще больше, сломы и полости, как и окружающее скульптуру пространство приобретают еще больший вес. Особое положение фигур относительно друг друга, а также относительно предметов

несет в себе и определенную рациональную информацию, которая дополняется вторым слоем значений, ассоциативно возникающих в эмоциональной сфере, благодаря характеру решения поверхностей (гладкость, контуры, полости и т.д.).

С точки зрения тематики в "Связях" (171:1963) можно говорить о "соприкосновении" голов как о "рациональных" связях, рук - как о "тактильных", грудей - как о "внутренних" (духовных), половых органов - как об "инстинктивных" связях; эти разнообразные связи открываются зрителю только при взгляде сбоку, с других сторон они "закрыты" гладкими, нерасчлененными "спинами". Горизонтально направленные округлые формы, отражающие "связи", как и образо-

239

ванные ими открытые и замкнутые, производящие большое пластическое впечатление отверстия, вызывают активные чувственные ассоциации. Пустые места или отверстия между ногами слева и справа, хотя и указывают на положение ходьбы или стояния, благодаря своим "жестким" контурам (модификация округленных прикосновений), лишней раз оттеняют характер внутренних связей. Несмотря на кажущуюся простоту, скульптура игрой своих форм, открывающихся зрителю с разных точек зрения, выражает также и то содержание, которое Сидур обозначил вторым названием этой работы - "Нежность". "Внутренние связи", как и "Нежность", проявляются соответственно положению зрителя в ощущении движения обеих фигур; в то же время можно с полным правом говорить и о таких признаках этой скульптуры как "покой", "уравновешенность" (при взгляде спереди), а также "полная силы динамика" (при взгляде сбоку), а в целом об "уравновешенно-динамичном покое".

В "Заговоре инвалидов" (196:1964) также сознательно использовано соотношение внутреннего пространства, образованного напряженными и в то же время застывшими позами инвалидов, в котором "замкнуты" эти три фигуры. Благодаря оппозиции "мы" - "другие" не только косвенно заполнено "оставшееся пустым внешнее пространство" вокруг скульптуры, но сама "пустота", возникшая в результате определенного расположения фигур, может быть, - по крайней мере, в тенденции - истолкована как символ "непричастного тайне". Но если в "Заговоре инвалидов" можно говорить лишь о возможности символа, то внутреннее пространство, образованное фигурами в "Памятнике погибшим детям" (289:1968), явно стилизовано под христианский символ (крест, возможно "Христос на кресте"; ср. 166 из цикла "Олимпийские игры" (1972)) и соотносится с обозначениями "смерть", "печаль", "воспоминания" и т.д.

Иного рода переkreщения происходят в скульптурах "Операция на сердце" (252:1966), "Кесарево сечение" (268:1967) и особенно "Треблинка" (254:1966). Соотношение внешнего, внутреннего, а также окружающего пространства здесь гораздо более иррелевантно возникшему значению. Вместо соотношения между частично выявленным и конкретизированным пространством (как в "Заговоре

240

инвалидов" (196:1964)), форма переkreщений приобретает здесь характер подлинного взаимопроникновения и переплетения тел; кроме этого многообразие перспектив усложняет характер высказывания и усиливает значение креста (христианского), образованного самими телами. В "Операции на сердце" (252) и "Кесаревом сечении" (268) с крестом связаны значения "жизнь" и "смерть", в то время как в "Треблинке" крестообразное взаиморасположение мертвых тел выражает соотношение "смерть" - "жизнь" иначе: признак "смерть", выраженный, в частности, "свешивающимися книзу телами", компенсируется компактностью расположения тел, "вздымающихся все выше и выше" (с обозначениями "жизнь", "в жизнь", "среди жизни").

Эта динамика движения вниз и вверх, наряду с экспрессивностью темы и формы, обычно оказывает на зрителя мощное и неоднозначное воздействие, потрясая его и помогая осознать трагизм Треб-линки как духовно-этическую проблему нашего века.

Из сказанного о построении перечисленных скульптур шестидесятых годов видно, как много здесь - в отличие от ранних работ - определяется пространственными членениями и использованием всех возможностей перспективы, как на место ранних, менее многозначных скульптур приходят работы, которые, благодаря осознанному совмещению различных приемов, позволяют выразить многослойное содержание. Той редукции, упрощения, стилизации, как и простейших переkreщений, которые использовались еще в "Семье горшков" (141:1957), "Людях" (136:1957) или "Пулеметчике" (159: 1960), уже недостаточно.

Вершины этого развития - скульптуры "Памятник современному состоянию" (161:1962), "Памятник погибшим от насилия" (220: 1965), "Памятник погибшим от любви" (221:1965), а также "Женщина и сталь" (370), созданная в 1977 году, но восходящая к традиции шестидесятых годов.

Особенность этих скульптур лучше всего видна в структуре их иерархического построения. Как она выглядит, например, в "Памятнике погибшим от насилия" (220:1965)? Доминанта, обусловленная всеми плоскостями и их взаимодействием, может быть названа с

241

уверенностью: она возникает из напряженного положения тел, сомкнутости мощно устремленных

вверх рук и перетекания одной вертикально стоящей фигуры в работе "Женщина и сталь" (370: 1977). Стальная пластина и женщина, естественно связанные в нижней части скульптуры, насильно соединены в ее верхней части. Мощное кольцо, образованное "сталью и женщиной", подчеркивает различный характер этих элементов и их связей вверху и внизу скульптуры, так что отношение между ними можно охарактеризовать как единство, возникающее из напряжения противоположностей. Это впечатление усугубляется характером форм: женские обладают чертами жесткости стали, и наоборот, сталь в своем напряженном переходе в фигуру женщины приобретает признаки "женского". Эти черты взаимоперехода еще более подчеркивают уже возникшее из неосознанных ассоциаций впечатление близости обоих начал. В то же время жесткость стали противопоставлена мягкости женского тела. Такое разделение признаков по полюсам "сталь" и "женщина", их противоположность в одном и близость в другом, антагонизм и гармония, напряжение и разрядка, сила и бессилие и т.д. - все это образует нечто вроде весов, на разных чашах которых - "мощь" и "слабость". Это становится особенно ясным, если смотреть на скульптуру сбоку: симметричность замкнутой дуги, образованной стальной пружиной и женщиной, здесь наиболее сильна. Кроме того, напряжение, создаваемое сцеплением стали и женщины, особенно сильно выраженное напряжением внешней поверхности, благодаря образованному ею замкнутому кольцу, компенсируется с этой точки зрения напряжением другого рода, возникающим в почти пустом внутреннем пространстве. Относительно ясное различие "слабости" ("пассивности") внутренней поверхности и "силы" ("активности") внешней поверхности показывает зрителю, который с разных точек зрения по-разному воспринимает скульптуру, существование других доминант в ее иерархической структуре. Тем самым он не только выделяет все время разные аспекты этих напряженных отношений, но и получает возможность по-разному их интерпретировать: прямо спереди сила и активность женского начала доминируют над "поко-

242

ренной сталью", с противоположной стороны скульптуры - соотношение обратное.

Возникающая благодаря кольцевой форме неразрывная взаимосвязь разнообразных и отчасти даже противоречивых признаков, при перемене точек зрения дает возможность множественной переакцентировки признаков внутри динамической структуры.

Еще сильнее, чем в упомянутых скульптурах, многослойность строения и взаимопереплетения художественных приемов и смыслов проявляется в таких работах как "Памятник погибшим от любви" (221:1965) и "Памятник современному состоянию" (161:1962). Здесь можно отметить не только характерные признаки, на которых основан художественный язык Сидура в шестидесятые годы; множество форм, линий, конфигураций, пространственных решений, связей, возникающих в движении фигур, образуют большее, чем в других скульптурах, число признаков и создают возможность новых высказываний. Предпосылкой для этого является взаимодействие, спор между зрителем и скульптурой. Но именно к этому Сидур пришел с самого начала. Его работы предполагают не просто зрителя, а равноправного партнера в диалоге: они не являются иллюстрацией мира или определенной идеологии, его скульптуры выражают самостоятельность личности, обсуждающей мир и идеологии; как выражение перманентно рефлектирующего сознания они предполагают наличие критического наблюдателя, который сам ищет познания.

Характеру художественного языка Сидура и специфике механизмов его развития соответствует его способ интерпретировать и направлять. Главную роль при этом играют анализ и синтез, дифференциация и интеграция. На них основана структура детали, построение отдельных структур, развитие циклов, взаимоотношение между циклами и взаимосвязь внутри все более широкого тематического и формально-изобразительного комплекса. Для шестидесятых годов характерна, в связи с этим, все возрастающая дифференциация, с одной стороны, и все усиливающаяся интеграция, с другой. Эта интеграция не достигла, однако, той степени завершенности, чтобы из нее можно было бы вывести новый смысл мира, жизни, историчес-

243

кого развития, т.е. тотальной интерпретации бытия. Для развития Сидура в шестидесятые годы более характерна незамкнутость модели мира, стремление более полно, чем прежде, постичь современность и в процессе ее интерпретации выработать свою точку зрения. Осмысление современности через осмысление прошлого (см. большие памятники, тему войны) составляет неотъемлемую часть этих устремлений.

V

Переход Сидура от наблюдения и простого узнавания мира на первом этапе развития к обсуждению проблем современности и прошлого с начала шестидесятых годов заведомо был чреват далеко идущими последствиями. Расширение Сидуром ограниченной сферы своего собственного опыта, в частности, "Библиейскими темами" - подобно тому, как он через редукцию фигур перешел к более абстрактным, менее привязанным ко времени формам и более обобщенным высказываниям - было лишь вопросом времени. Он обратился к общечеловеческой проблематике этой темы и использовал ее для

более углубленного обсуждения современных проблем.

Это расширение тем и мотивов приобрело, однако, принципиальный характер в тот момент, когда Сидур в скульптурах "Женское начало" (1965-1968), "Памятник погибшим от насилия" (220: 1965), "Бабий Яр" (256:1966), "Треблинка" (254:1966), "Портрет А. Эйнштейна" (260:1967), и др. достиг первой вершины в своем творчестве. Символ креста, использованный уже в скульптурах "Несение креста" (251:1966), "Операция на сердце" (252:1966), "Кесарево сечение" (268:1967) дополняется, начиная с 1968 года, другими сюжетами как из Ветхого, так и из Нового завета: "Мадонна с младенцем" (272:1968) (речь идет о модификации раннего тематического круга "Мать и дитя" - "Беременная" и т.д.), "Ева" (277:1968), "Ева со змием" (273:1968), "Снятие с креста" (280:1968) и др. В 1969 году последовал ряд голов Христа (291:1969, 300:1969, 302:1969, 303:1969, 305:1970, 306:1970, 314:1971 и т.д.) и "Пророки" (298:1969, 301:1969,

244

307:1971 и т.д.), к ним в 1971 году примыкают "Левий Матвей" (313), а в 1972 году - "Адам" (322), "Ева" (323) и т.д.

Подобное же развитие происходит в это время и в других тематических областях. Если "Памятник современному состоянию" (161:1962), "Бабий Яр" (256:1966) и "Треблинка" (254:1966) еще были привязаны к конкретной исторической ситуации и вместе с "Нике после третьей мировой войны" (264:1967) или "После экспериментов" (283:1968) представляли собой первое обобщение проблем современности, то с 1969 года возрастает число работ, посвященных глобальным вопросам человеческого существования: "Мутации" (301:1969), "Гроб-Арт" (307:1971, 340:1972, 352:1975, 353:1975, 354:1975, 355:1975), графические циклы "Олимпийские игры" (1972), "Мутации" (I, 11:1969 и последующие годы) и т.д.

Аналогичен характер обобщения проблематики, идущей от работ "Женское начало", "Мать и дитя", "Беременная". Обозначившаяся в этих скульптурах тематическая тенденция, которую можно озаглавить как "плодоносность", "продолжение рода", "рождение", "жизнь" и т.д., представлена как абстракция в скульптурах "Материнство" (284:1968, ср. также 35:1955) и "Структура" (жизни) (330:1972, 331:1972, 332:1972, 333:1972 и т.д.). Подобные же сдвиги в тенденциях творчества Сидура произошли и в других областях. Если начинал Сидур с терракоты, гипса, цемента и природного камня и лишь затем перешел к дереву ("Женское начало", "Бабий Яр" (256:1966)) - причем он всегда использовал лишь один материал - то с 1969 года он обратился к пластике жести ("Лик" (302:1969), "Распятие" (291:1970)) или комбинации различных предметов, как обработанных, так и необработанных (гвозди, напильники, цепи, зубные протезы, ключи и т.п.). Две скульптуры "Пророк" ((299:1969) и (298:1969)) обязаны своим появлением объединению двух и более самостоятельных скульптур (ср. способ "картина в картине" в живописи, или "роман в романе" и "драма в драме" в литературе). И если в "Левин Матвее" (313:1971), "Адаме" (322:1972), "Еве" (323:1972), "Моисее" (320:1972)) применена новая "чистая" техника (гипсовое литье в глиняную форму), то в скульптурах "Гроб-Арта" (340:1972, 252:1975, 353:1975, 354:1975, 355:1975) применение материалов и их комби-

245

нации ничем не ограничены: возможно все. И даже кажущийся "хаос" ("Современное распятие" (356:1975)) выглядит как потенциальная "скульптура".

То, что такая интерпретация не исключена, лучше всего видно на фотографии (120), в центре композиции которой находится сам Сидур в окружении некоторых из своих "Пророков", причем (по принципу взаимопереноса признаков внутри замкнутой системы) сам мастер и в беспорядке лежащие перед ним "руки", приобретают пророческий характер (ср. в этой связи также соотношение между "Головой молодого человека" и хаосом на заднем плане в 193).

Сдвиги в области тематики и появление новых скульптур, основанных на принципе коллажа, совпали с новым пониманием "цикла" с 1968-1969 годов. Если первоначально цикл рассматривался как замкнутая по проблематике, с точки же зрения варьированности интерпретаций "открытая" категория, внутри которой ни анализ, ни синтез проблем не имеет окончательного разрешения, то циклы "101" (1971) и "Мутации" (I, 11:1969) представляют собой два новые типа: они завершены по интерпретации, по количеству и последовательности отдельных частей. Кроме этого, они имеют и новый функциональный характер. Цикл "101" (первоначально он должен был называться "Сто одна гравюра на библейские темы") представляет собой первый итог внутреннего творческого развития и демонстрирует не только внушительную ретроспективу тем и форм произведений шестидесятых годов, но и новую самоинтерпретацию, возникающую из последовательности линогравюр: столь различное на первый взгляд оказывается глубоко единым. "Мутации" (1969), однако, развиваются в другом направлении. Хотя этот цикл также завершен, его отличает от цикла "101" большая сложность и более явная концентрация на одном-единственном, сравнительно легко обозримом комплексе проблем. К тому же "Мутации" (1969) при сопоставлении со следующим, как прежде, "открытым" циклом "Мутаций" (1971-1972 и т.д.) можно задним числом рассматривать как своего рода программу, которая

позднее конкретизировалась и, следовательно, интерпретировалась с помощью, новой серии вариантов. Что касается новых функций, то теперь можно сказать: если

246

"101" в известном смысле ретроспективно завершала определенный этап развития, то "Мутации" (1969) программно открывали новый этап.

Но не только анализ циклов свидетельствует о том, что с конца шестидесятых годов начался этот новый этап в творческом развитии Сидура. Так, если проследить изменение функции в связи с переменами в тематике и форме в 1968-1969 годах и сопоставить, например, - отвлекаясь от постоянных переходов и продолжающегося развития прежних линий (ср. хотя бы "Памятник И. Тамму" (297:1969/1973), "Отец с сыном" (198:1964 или 317:1972), "Портрет А. Эйнштейна" (260:1967), "Памятник погибшим детям" (289:1968) или "Христа" (303:1969), с одной стороны, и "Железных пророков" (307:1971), а также "Гроб-Арт" (340 и далее), с другой) - то бросится в глаза различие, подтверждающее, что между 1968 и 1971-1972 гг. произошел не просто переход в новую фазу развития, а возникло нечто в основе своей новое.

Это новое, как нам представляется, связано главным образом с выработкой изменившейся, основанной на анализе собственного творческого пути модели мира. "Композиция", в которую входят различные изображения Христа, "Пророки", "Бабий Яр", сам Сидур и "руки" из "Гроб-Арта", а также ее отношение к противоположному "хаосу" могут, с этой точки зрения, рассматриваться как структурный аналог самосознания Сидура в описываемый период. Здесь требуется, однако, краткое пояснение. Из сделанного ранее анализа художественного процесса ясно, что творчество Сидура строится на взаимосвязи анализа (элементаризация, сегментация признаков, вариации от скульптуры к скульптуре) и синтеза (выработка всеобъемлющей взаимосвязи). Характер перемен в области формы, осуществлявшихся в противовес художественной системе пятидесятых годов, развивался - при кажущемся отсутствии принципов - в том же направлении. Это проявляется в цепи первоначально незаметных и, возможно, неосознанных самим Сидуром "мутационных" сдвигов.

К числу таких ранних, но по сути релевантных модификаций изменившейся модели мира Сидура относится, например, способ-

247

ность с помощью определенных приемов сделать однозначное двух-или многозначным (ср. культы ног как женские груди в "Несении креста" (251:1966); положение рук как христианский символ в "Кесаревом сечении" (268:1967), "Операции на сердце" (257:1966) и т.д.) или изменение пропорций и контуров в изображении лица (ср. полые головы, вертикальные, многократно ломаные линии, идущие в обход носа и делящие лицо пополам ("Голова молодого человека" (193:1964), "Голова современника" (205:1964)), отсутствие одного глаза ("Отец Горшков" (141:1957)) или сдвиги в горизонтальном расположении глаз ("Голова молодого человека" (193:1964)) и т.д. В момент, когда Сидур осознал главные принципы, на которых основывались такие изменения, (анализ) начал развиваться процесс, в ходе которого соотношение между обозначением (уровень выражения: напр., вертикальный сдвиг глаз в "Голове молодого человека" (193:1964) и обозначаемым (уровень содержания: индивидуальность) отошло на задний план (= изменение центра тяжести внутри структуры), обозначение же (уровень выражения) как "чистая форма" стало восприниматься как обогащенное содержание (синтез).

Изменения в изображении лица, призванные вначале подчеркнуть признаки индивидуальности (и сверх того выполняющие задачу отчуждения от традиционного реализма), оказались теперь реинтерпретированы как "ненормальные" и обогатились новым, дополнительным содержанием в контексте увечий многочисленных "инвалидов" (ср. растерзанные тела, пустые головы, отсутствие челюсти, нижней части тела и ног, глаза, вылезшие из орбит и т.п.) с их признаками "больной", "поврежденный", "беспольный", "роковой" и т.д.

Осознание того, что "нормальное" соотношение между уровнем выражения и уровнем содержания в искусстве может быть поставлено под вопрос, повлекло за собой для Сидура две возможности: 1. Первоначально почти полностью отчужденная модификация осознается как процесс нахождения новых мутаций (анализ): ср. умножение целых тел, частей тела, органов в 161 (дети), 157 (груды), 158 и 159 (пенисы), 86 (рты и зубы) и т.д., обнажение и все более отчетливое выявление участков, лежащих под кожей, трубкообразных

248

мышц и сосудов, замена голов деталями холодильников, пенисами, утюгами и т.д. 2. Одновременно модификация в виде всевозможных изменений на основе формального принципа используется и для интеграции всех возможных (содержательных) мутаций (синтез).

Тем самым ранние формально-содержательные модификации ("Голова молодого человека" (193:1964), "Голова современника" (205:1964)), искаленность фигур шестидесятых годов (ср. "инвалидов" или такие скульптуры, как "Памятник современному состоянию" (161:1962)) и позднейшие "Мутации" обрели функционально равный статус и в совокупности могли рассматриваться как единство.

Это стремление взаимно противопоставить вещи, имеющие равный статус, особенно ясно видно на уникальной фотографии, на которой Сидур сидит среди своих скульптур, явно задумавшись над тем, что он может создать из лежащих перед ним "рук". Сама его поза, как и отбор показанных на фотографии скульптур говорит об определенной и неслучайной связи: все кажется связанным со всем. Скульптуры "Пророков" предназначены что-то утвердить и что-то подтвердить (в чем-то убедить и о чем-то свидетельствовать - в немецком оригинале игра однокоренных слов - прим. пер.), т.е. "исполнить определенную миссию" (в этом контексте и самого Сидура следует рассматривать как пророка). Известно также, что "мутации" семидесятых годов (напр. "Железные пророки", "Гроб-Арт", для которых предназначены "руки"), произросли из таких скульптур как "Треблинка" (254:1966), "Бабий Яр" (256:1966) и т.д. Таким образом, на фотографии перед нами как старые, так и новые "пророки", представляющие начальный и последующий этапы развития, а с тогдашней точки зрения, возможно, и окончательный.

Внутренняя смысловая взаимосвязь, рожденная специфической композицией, в значительной мере основывается на различных пересечениях определенных, в данном случае метонимически употребленных историко-культурных контекстов и может быть описана как оппозиция признаков (эксплицитных и имплицитных): (страдание, боль, беспомощность, обвинение и т.д.), разрушение (смерть-жизнь), рождение (надежда, утешение, спасение, возвешение).

249

Речь здесь меньше всего идет о том, чтобы перечислить все семантические компоненты смысловой взаимосвязи. Гораздо важнее, что эта взаимосвязь (так же, как и в отдельных скульптурах и в циклах) позволяет на основе взаимопересечения признаков наряду с выявлением уровня подобных признаков (убеждать, пророчествовать и т.п.) показать такие фундаментальные оппозиции как "жизнь" - "смерть", по отношению к которым специфичные значения отдельных скульптур отступают на задний план и даже нейтрализуются. Так, компонент "время", который можно обозначить через понятия "старое" - "новое", "тогда" ("прошлое") - "сегодня" ("современность") и т.д., компенсируется пространственными взаимоотношениями. "Здесь и сейчас" ситуации имплицитно лишь историческое время.

Трансформация исторического опыта в пространстве скульптур проходит с участием причинных связей через подчеркнутое противопоставление проблем и ценностей. В результате возникает скульптура, которая парадигматически (пространственно) представляет семанто-идеологические оппозиции определенного сознания. Однако при этом возникает взаимосвязь классов признаков, внутри которой каждая отдельная скульптура получает функциональную ценность, сконцентрированную в определенной проблеме, и при определенных условиях определенные комплексы (напр., комплекс Христа) могут полностью или частично пересечься с другими, например, с комплексом "Бабий Яр" или комплексом "Пророков" или комплексом "Гроб-Арт".

Возникновение таких интенционально равнонаправленных комплексов делает возможной и разработку связей между противоположными комплексами, например, комплекса "Треблинка" (война, пророки, "Гроб-Арт" и т.д.) с комплексом "Структуры жизни" ("Торсы", "Женское начало", "Структура"), или библейского комплекса с "Мутациями" и т.д.

То, что принцип взаимозаменяемости частей функционально сходных классов признаков вовсе не является результатом сконструированной интерпретации, хорошо можно показать на примере цикла "Олимпийские игры" (1972), в котором видение мутаций после атомной катастрофы (ср. "Нике после третьей мировой войны"

250

(264:1967), "Мутации" (1,11:1969)), первоначально вызывающее лишь страх, уже изображается как исторический факт. Поэтому в принципе допустимо переносить симптомы распада (распятие мутированного Христа, война и т.д.), как и "Мутации" (= результат общественного развития) на современность (Олимпийские игры 1972 года как пример истинного характера мирных игр человечества). Ср., например, "Олимпийские игры" (1972), где головы джентельменов в галстуках заменены фаллосами из "Мутаций"; взаимопереход оружия и рук, примененный уже в "Пулеметчике" (159:1960) (ср. со "стреляющими" и головами из "Мутаций" (II) 1969 года), и деревянные ноги мужчин, говорящие о войне (жестокость, умерщвление, насилие). Головы-утоги ("Олимпийские игры" (1972)) напоминают о комплексе "Пророков", в то время как Христос на кресте и его мутированное лицо ассоциируется как с Библией, так и с "Мутациями".

"Распятие Христа", таким образом, уже не просто исторический факт, а оставшаяся неразрешенной проблема: она постоянна. Истинная природа насилия связана с жестокими инстинктами. Олимпийские игроки превращаются в объекты игры, единственный "отец" игр - насилие, осуществляемое, как всегда, по принципу "все против всех". Поскольку за этим стоит действующий повсеместно, управляющий миром механизм, формы проявления насилия могут быть совмещены в монтаже типа коллажа; с функциональной точки зрения они взаимозаменяемы.

Уже из немногих приведенных примеров видно, что принципы шестидесятых годов (взаимосвязь,

взаимопересечение признаков, образование широкоохватных классов признаков), служившие в отдельных скульптурах и циклах целям дифференциации и интеграции, примерно с 1971-1972 года в связи с принципом взаимозаменяемости стали основой для глобальной интеграции всего творчества Сидура, которая вела к новой разновидности смыслового обобщения. Это сделало возможной новую реинтерпретацию всех скульптур. Таким образом повторился процесс, сравнимый на более низком уровне со способом создания значений, который уже наблюдался в отдельных скульптурах, циклах и т.д. (ср. в этой связи сход-

251

ный процесс, необходимый для понимания текста: словесный уровень является предпосылкой для понимания текста в целом, а текст, в свою очередь, является предпосылкой для семантической дифференциации слов, абзацев, глав и т.д.). Как на пример такого процесса можно указать на фотокомпозицию с "Головой молодого человека" (193:1964) на фоне кучи мусора. Если рассматривать свалку на заднем плане не просто как оптический контраст (или как отбросы, или как материал для новых скульптур), а интерпретировать его в духе той последовательности, которая применялась при похожих фотокомпозициях, то это нагромождение само приобретает смысл скульптуры. Благодаря этому возникает возможность создать оппозиции, интерпретация которых неизбежно ведет к расширению признаков как скульптуры, так и "хаоса". Из соотношения переднего и заднего планов внезапно возникают новые, до этого не ассоциировавшиеся с "Головой молодого человека" смыслы: "искусство" - "хаос", "осмысленная скульптура" - "бессмысленный хаос", "искусство как хаос" (см. деформацию лица) - "хаос в искусстве" и т.д.

Из принципа перманентной реинтерпретации возникает - по крайней мере, теоретически - возможность "обучающегося автомата", который сам себя анализирует, дифференцирует и одновременно вновь обобщает результаты, к которым приходит. На практике возможность реинтерпретации используется, однако, лишь частично. Если же мы отвлечемся от процесса интерпретации работ Сидура особенно заинтересованными зрителями и ограничимся лишь вопросом о том, как он сам воспринимает этот феномен, то мы убедимся, что описанную реинтерпретацию можно проследить в любой области его творчества (ср. хотя бы циклы). В самой же общей форме это присуще любому творческому исканию. В эволюции Сидура бросается, однако, в глаза, что такие реинтерпретации, как результат размышления над собственным процессом развития, особенно часты в переходных фазах, т.е. в 1905-1957, 1961-1962 и 1969-1972 годах (ср. характерное для последней переходной фазы частично варьируемое решение структуры тона и фактуры в оттисках линогравюр цикла "101" или применение различных металлов и

252

различие в характере обработки отливок из них - от трех до пяти штук - в "Женском начале" и т.д.). Бросается в глаза также и то, что, несмотря на тенденцию к тотальной интеграции, она остается лишь потенциальной и столь же мало всеобъемлющей, как реинтерпретации. Если рассмотреть лишь те случаи, когда реинтерпретация ведет к явному переструктурированию уровня выражения скульптур, то мы можем разделить их на два типа: 1. интеграция первоначально самостоятельных скульптур в новую скульптуру (напр. "Пророк" (299:1969)); 2. вариация фактуры отдельных произведений (варианты оттисков линогравюр "101" или металлические отливки скульптур из цикла "Женское начало"). На основе такой тотальной интеграции, намеченной лишь в тенденции, возникает достаточное пространство для творческого продолжения развития, достигнутого в начале семидесятых годов. Если можно сказать, что в семидесятые годы, благодаря "Гроб-Аргу" и "Структуре", принципы "жизнь" - "смерть" (= самое общее выражение "вечных тем") противостоят друг другу в рамках общего творчества, то уже "Барельефы на Библейские темы" ("Адам", "Ева"), как и взаимосвязь рисунков, возникших между 1972 годом и сегодняшним днем, свидетельствуют, что темы, связанные с "жизненным началом", включая его самые причудливые и гротескные формы, сильнее выступают на передний план, чем в начале семидесятых годов. И если исходить из того, что как в прошлые годы, так и теперь рисунки оказываются предварительной аналитической фазой к новым скульптурам, то можно предположить, что в процессе становления находятся два новых типа скульптуры: 1. монументальные скульптуры, основанные на далеко заходящем совмещении мужских и женских фигур - вплоть до (архаичной?) бисексуальности - намного большем, чем в "Памятнике современному состоянию" (161:1962), "Памятнике погибшим от любви" (221:1965), созданных в шестидесятые годы; 2. монументальные скульптуры, примыкающие к "Торсам" шестидесятых годов, испытавшие влияние "Структуры", "Адама" и "Евы", тяготеющие к "чистой пластике" (ср. металлическую версию "Женского начала"). В обоих случаях, очевидно, роль традиционных "культурных символов" (напр., христианских) смягчена

253

благодаря архаичным, синкретичным структурам поверхности и пространства (ср. в этой связи структуру "Святого семейства" (195: 1964) и "Адама" и "Евы").

VI

Когда примерно двадцать лет назад Вадим Сидур начал поиски своего собственного пути в искусстве, он, скорее всего, сам не представлял, что это обернется альтернативой традиционному и официально поощряемому искусству. Такое предположение дает дополнительную возможность считать, что в пятидесятые и в начале шестидесятых годов у него преобладали те художественные приемы, которые могли бы в большей степени подчеркнуть его отличие от традиций. Отбор фрагментов естественных ситуаций, смена перспективы, стилизация формы, модификация традиционных и предпочтение новых тем в тогдашнем контексте - все это было достаточно отчуждено, чтобы создать впечатление: здесь речь идет о "новом искусстве".

Что это был лишь первый шаг, стало ясно только позднее: произведения Сидура еще не обладали в ту пору внутренней силой, необходимой для того, чтобы выразить что-то новое: чтобы оказывать воздействие, эти работы еще нуждались в противопоставлении отвергнутой Сидуром художественной системе. Поэтому по-настоящему создание альтернативного искусства началось лишь с постепенной выработки собственного языка знаков в начале шестидесятых годов; в середине шестидесятых годов он уже в значительной мере сложился.

С точки зрения жизненного пути Сидура и представляющих общий интерес проблем того времени, этот язык знаков основывался прежде всего на двух противоположных принципах: 1. все большей формализации подчеркнуто-содержательной фигуративности и 2. семантико-идеологической интерпретации формальных признаков; к этому добавились пересечения содержательного и формального уровней, а также возможность различных перспектив при актуализа-

254

ции признаков обоих уровней; все вместе создало предпосылки для индивидуальной интерпретации "мира" Сидуром. Способ, каким все это ставилось во взаимосвязь, определял для зрителя возможность интерпретации "мира" Сидуром.

Реабилитация формы как смыслообразующей и действенной категории, а также появление потенциально зрелого зрителя следует рассматривать как важную составную часть совершившегося в середине пятидесятых годов принципиального поворота в осмыслении взаимоотношений между искусством и обществом и все более сознательного развития альтернативного искусства в России в течение шестидесятых годов.

С другой стороны, все осознали, что нельзя ограничиться лишь созданием альтернативы в искусстве. То, что началось с постепенного и сравнительно безобидного наблюдения и усвоения непосредственного окружающего мира, в шестидесятые годы все чаще сопровождалось толкованием этого мира - более того, всего мира; для нас, как и для непосредственных участников этого процесса, результатом была не просто попытка овладеть действительностью с помощью вновь осмысленного прошлого или предвидения будущего - предпринятые на свой страх и риск творческие усилия заложили основы альтернативной "культуры"; интенсивный спор с господствующей культурой, как и с культурами других веков и народов, представляет собой лишь вариант этих усилий. Порыв, начавшийся с потребности заполнить повсеместно ощущаемые пустоты в искусстве с помощью целого ряда "забытых жизненных истин", привел в конце концов к сознательному обсуждению нравственных основ человеческой деятельности. Такая постановка цели соответствовала все большей дифференциации развивающегося языка знаков у Сидура; наряду с этой сосредоточенностью на "смысловом уровне" любой материал интегрировался и приобретал проблемно-функциональное значение и на "уровне выражения и содержания".

Несмотря на тенденцию к всеобъемлющей интерпретации мира, перед нами до сих пор не возникает замкнутый, окончательно выстроенный образ мира Сидура: его творчество в целом не дает окончательных ответов, не предлагает решений и, собственно, вооб-

255

ще не предлагает ничего такого, с чем можно было бы успокоение смотреть в будущее. Более того, его картина мира противоречива, беспокояща и так же сложна, как "Памятник современному состоянию". Вместо того, чтобы пропагандировать сомнительный исторический прогресс, Сидур в одном из своих интервью призывает человека заново задуматься о своем достоинстве, о тихом величии смерти и о том, как жить, памятуя об этом достоинстве.

Впервые опубликовано в изд.: *Karl Eimermacher, Vadim Sidur. Skulpturen. Graphik. Konstanz 1978, с. 11-40*. Печатается по доп. и испр. варианту: *Vadim Sidur. Die Wahrheit der Kunst - das Leben*. В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken über die russische Kultur. Bochum 1995, с. 469-501*.

Перевод Марка Харитоновна

256

Между мирами. Вадим Сидур и его творчество

В истории взаимосвязей русской и средневропейской скульптуры произведениям Сидура отведено значительное место. Волею судьбы он оказался причастен к обеим традициям. Как художественная, так

и идеологическая актуальность его произведений выявляют, однако, его собственную незаурядность. Постоянный спор с нормативными системами разных традиций и эволюция этого художника основаны на исключительно богатой фантазии. Неиссякаемая потребность всегда находить более действенные формы выражения позволила Сидуру стать одной из особенно интересных фигур в русском послевоенном искусстве. Этот творческий напор поражает тем более, что Сидур долгие годы страдал тяжелой болезнью сердца и, будучи инвалидом войны, должен был жить существенно ограничивая себя в физическом смысле. Однако не менее тяжелым было психическое давление, вызванное отсутствием возможности пробиться к своему зрителю. К этому присоединилось еще и идеологическое и, в определенной степени, административное давление, поскольку нарушение официально допустимых норм изображения (подобное нарушение зачислялось в разряд "формалистического искусства") могло повлечь за собой репрессии. В существовавшей тогда культурно-политической ситуации творчество Сидура, всецело поглощенного миром своих фантазий, лишено было отклика со стороны художественной общественности. Еще при жизни он расценивался как художник-модернист, не вызывающий спроса у себя на родине.

Самое позднее с начала шестидесятых годов Сидур примыкает к стихийно возникшему тогда и постоянно увеличивающемуся слою представителей разных областей культуры, которые в собственной стране создавали альтернативу официально насаждаемому искусству. Каждый из них хотел, сохраняя индивидуальность, найти свою собственную правду. Это была реакция на разочарование, вызванное неискренностью и односторонностью навязываемого всюду, пере-

257

ставшего возбуждать интерес искусства. Неприятие официального советского искусства вовсе не означало, что эти художники хотели таким образом открыто противостоять господствующему, поддерживаемому властями творчеству. Альтернативное искусство просто хотело быть другим. Оно было не откровенно полемическим, а представляло собой нечто вроде тихого камерного искусства, которое существовало только для узкого круга друзей. Несмотря на попытки держаться в стороне от общественной жизни, в культурно-политическом контексте пятидесятых-шестидесятых годов в силу присущей ему дерзости намерений его называли авангардистским. Более правильно было бы, наверное, назвать его нонконформистским, так как оно больше ориентировалось на совесть отдельной личности, чем на существующую государственную идеологию, а также потому, что в нем отсутствовали признаки собственно авангарда. Именно в этом смысле представители альтернативного искусства с культурно-политической точки зрения рассматривались как диссиденты. Эти так называемые диссиденты не имели целостной художественной программы или хотя бы минимальной организационной базы. Они образовывали группу, поскольку их объединяло отрицание пропагандируемой обществом художественной нормы, а не потому, что в их творчестве были представлены сходные основополагающие принципы с точки зрения стилового своеобразия или мировосприятия того или иного художника. Этого едва ли можно было ожидать, ибо каждый из них имел свою собственную, часто отмеченную войной или лагерным заключением судьбу и отличное от других художественное образование. Художественное начало этих вновь формирующихся художников состояло, в первую очередь, не в готовности перенять апробированные общественно-политические нормы или философские толкования мира. Скорее оно базировалось на характерном для художников стремлении открыть миры, исходя из взаимоотношений между различными художественными возможностями, состоянием вселенной и общественно-политической действительностью, которые взаимодействуют друг с другом.

Отталкивание от других индивидуальных или общественных моделей вообще присуще искусству, а для искусства того времени оно

258

являлось основополагающим и потому касалось почти каждой затронутой художником темы и каждого средства выражения. Совершенно естественно, что такой подход к творчеству привел к возникновению непохожих друг на друга и неравноценных стиливых форм и охватил широкий тематический круг. Кто ищет нового миропонимания, обращается в поисках новых тем и эстетических решений ко всему, что допускает новые воззрения на сущность человека и его мира. Такие самостоятельные творческие поиски пути нуждались прежде всего в диалоге. Так как подобные попытки воспринимались руководящими лицами как сомнения в искусстве, выполняющем государственное задание, их подавляли и объявляли криминальными властью предрержащие инстанции. Таким образом, художникам этого направления было отказано в заслуженной известности.

Для Сидура, которому его учителя и художественная критика предсказывали в пятидесятые годы большое будущее, даже внутри его собственного общественно-политического окружения стало проблемой нормальное для каждого художника противостояние любимому виду нормированного искусства. Он попал в противники официальной советской эстетической доктрины и поэтому примерно с 1960 года до самой смерти в 1986 году оказался изолированным в своей собственной

стране. Отказ в популярности не означал для него ни молчания, ни бездеятельности. Теперь можно сказать, что годы общественного непризнания относились к творчески наиболее интенсивным (из чего, однако, ни в коем случае не следует делать логический вывод, что общество должно создавать художникам тяжелую жизнь, чтобы повысить их творческую силу!). В то время создано было много скульптур, которые выставлялись в семидесятые и восьмидесятые годы в увеличенном виде в Германии и США ("Памятник современному состоянию", "Жертвам насилия", "Портрет Альберта Эйнштейна", "Памятник погибшим от любви", "Треблин-ка"). Творческий взлет шестидесятых годов очень скоро вызвал отклики, пусть не на родине, но в Польше, Чехословакии и Югославии.

259

В своей же стране Сидур как скульптор, казалось, канул в неизвестность в шестидесятые годы после первых успехов в середине пятидесятых годов; его знали только как иллюстратора книг и журналов. С 1970 года ему удалось, вопреки всем ограничениям в собственной стране, пробиться даже в Западную Европу. Это признание не имело, однако, никаких положительных откликов в России. Лишь подтвердилось еще раз то, что было известно со времени студенчества Сидура и его участия в молодежных выставках пятидесятых годов: он был одним из самых способных. С этого момента его стали воспринимать всерьез даже функционеры Союза художников, некоторые из которых были, кстати, его бывшими товарищами по учебе. Это и понятно, ведь они считали его потенциально опасным конкурентом. На самом деле он не представлял для них особенной угрозы из-за своего непризнанного положения в обществе. Успех Сидура за границей был его первым шагом к освобождению из изоляции. Его ателье в подвале дома номер пять по Комсомольскому проспекту не было больше тайным адресом, известным только тесному кругу представителей альтернативного искусства и их друзей, а все больше становилось миром, притягивающим гостей с Запада и Востока. Эта многообещающая, достаточно широкая известность не принесла, однако, Сидуру признания со стороны официальных властей. Союзу художников, членом которого он был с середины пятидесятых годов, его судьба была безразлична. И так как Сидур не казался службам безопасности кем-то, кто может принести идеологический вред, то даже политические органы не пытались, как это известно по другим случаям, установить за ним контроль и сделать его зависимым по принципу маленьких взаимных компромиссов. Вероятно, слишком хорошо было известно, что Сидур, как и в пятидесятые годы, когда он еще мог взойти по лестнице общественного признания, не поддастся соблазну. Из-за его растущего признания за рубежом органы попытались еще больше изолировать его. Продолжились нападки, которые начались в 1963 году в газетных статьях против тогда еще молодых так называемых "художников-формалистов", а также применялись меры, которые должны были ухудшить

260

материальное положение Сидура. Ему запретили иллюстрировать книги. Таким образом закрылся его единственный относительно регулярный источник дохода. И если бы Сидур не мог устанавливать памятники на кладбищах (в принципе, бесцензурные), он лишился бы возможности обеспечить себя, занимаясь своей основной профессией. Поэтому известный успех означало для него последовавшее после многолетних обсуждений разрешение установить по инициативе директоров двух исследовательских институтов естествознания (Института морфологии человека и Института геохимии имени В.И. Вернадского) на территории этих институтов две декоративные (т.е. абстрактные) скульптуры.

Отрицание Сидуром художественного направления, признанного государством, привело в конце концов не только к полной его изоляции, но и к дальнейшим болезненным последствиям. Так как его творчество было неприемлемым для государственной политики в области искусства, у него не было возможностей вынести свои произведения на суд критики. Тот факт, что он не соответствовал канонам, имел последствием и то, что творчество Сидура не упоминалось ни в работах по истории, ни в работах по теории искусства. Поэтому, что касается критики его произведений, Сидур полагался только на суждения своих друзей и на первые реакции за границей.

По счастью, Сидур воспринимал внешнюю изоляцию не как трагедию, а как источник силы и творческой свободы, на которую не влиял никакой рынок искусства. Для Сидура в то время не существовало никакого реального рынка. Поэтому он мог действительно посвятить себя своим собственным поискам и не идти на компромиссы, несмотря на ненормальную рабочую атмосферу. Сидур не имел права выступать публично, но в своем ателье он был волен делать все, что его интересовало и трогало. Это, однако, не означало, что он предполагал, будто ситуация полного замалчивания будет продолжаться вечно. Органы с яростью отмечали растущее число иностранных посетителей Сидура, нередко имевших тесные контакты с выдающимися деятелями диссидентского движения. Когда же в начале семидесятых годов Сидур не отреагировал на предложение властей оставить его в покое, если он прервет свои

261

отношения с иностранцами, последовал следующий предупредительный выстрел. 12 января 1974 года

в газете "Советская Россия" появилась статья "Миша Скамейкин из Лондона. Какие адреса ищет англичанин Майкл Скеммел" некоего И. Юрченко, который придумал историю об отношениях западных служб безопасности с московскими диссидентами и в статье которого Сидур ("некий неконкретный художник") фигурирует как пример якобы распространяемых на Западе сказок о современном русском искусстве и советских условиях жизни. Эта статья приблизила Сидура в глазах органов к западным спецслужбам. Следующий предупредительный залп не заставил себя долго ждать. Сидура исключили из партии, в которую он вступил еще в первые годы войны и с тех пор формально продолжал состоять ее членом. Следующим шагом должно было стать исключение из Союза художников. В 1974-1975 годах Сидур ожидал этого. Положение грозило обостриться, так как после исключения из Союза художников следовало опасаться потери ателье. Сидуру тогда посчастливилось: так далеко дело не зашло. Служба государственной безопасности с 1974 года все больше занималась откровенными оппозиционерами и поэтому не особенно заботилась об относительно безопасных в политическом смысле художниках. Значительно труднее для государства, чем случай Сидура, была в то время борьба с группами, образовавшимися вокруг коллекционера Александра Глезера и художника Оскара Рабина, которые хотели вынудить власти разрешить проведение 14 сентября 1974 года выставки под открытым небом на окраине Москвы. Речь идет о так называемой "бульдозерной выставке", на которой КГБ беспощадно выступило против художников и их произведений. Для успокоения мировой общественности (а не во благо самих художников) неконформистам была представлена в последующие годы скромная, пусть контролируемая органами, возможность показать свои работы. В сравнении с такими театрализованными действиями известность Сидура за границей не особенно нарушала картину культурной жизни. Взаимоотношения между ним, Союзом художников и функционерами от культуры были поэтому одним из способов мирного сосу-

262

ществования. Обе стороны соглашались с различными идеологическими позициями и прямо не нападали друг на друга.

Даже первые бреши в политической жизни, которые вызвала перестройка в 1985-1986 годах, ничего не изменили. Лишь однажды временно наступившее перемирие оказалось под угрозой. После опубликования в Париже некоторых произведений Сидура вместе с произведениями других "молодых" художников-неконформистов (прежде всего представителей соц-арта Ильи Кабакова и других) в издаваемом на русском, английском и французском языках художественном журнале "А-Я" (№ 5 за 1986 год), в котором фактически пренебрегали всеми советскими механизмами цензуры, группа сторонников официальной идеологической линии предприняла в лицемерной статье А. Степанова в "Московской правде" от 20 апреля 1986 года под заглавием "Путешествие от "А" до "Я"" попытку еще раз, после соответствующих допросов, поставить под контроль заявляющие о себе процессы распада в области культуры. Но в это время в прессе разрешено было появляться и альтернативным голосам, что смягчило эту последнюю особую акцию против Сидура и других художников.

До истинных изменений в культурной жизни, которые в период гласности (а точнее, с весны 1987 года) проникли и в средства массовой информации, Сидур уже не дожил, так же как и до своей первой московской выставки в мае 1987 года (Комитет защиты мира): он умер 26 июня 1986 года, незадолго до своего 62-летия. С 1987 года, благодаря активному участию сына Сидура - Михаила и близких друзей семьи Сидура, была организована и открыта постоянная выставка, а с 1992 года - музей Сидура в московском районе Перово. Бывшему неконформисту, как и многим его прежним единомышленникам, было выражено запоздалое признание. Оно заходит так далеко, что сегодняшние критики, принижая значение задававших ранее нормы художников, *post factum* объявляют бывших авангардистов представителями настоящего и единственного искусства, что, конечно, не совсем справедливо в контексте чрезвычайно сложной исторической ситуации.

263

Обстоятельства, при которых Сидур, будучи неконформистом, самое позднее в конце пятидесятых годов скрылся от общественной культурной жизни в свое подвальное ателье и нашел свой индивидуальный художественный стиль, а также возникновение нового авангарда молодых художников семидесятых годов, которые уже не были такими "тихими", как авангардисты шестидесятых годов, определяют его место в истории русского национального искусства. Для общества Сидур как будто не существовал, в своей среде он, как и Вейсберг, Зверев, Кабаков, Краснопевцев, Свешников, Немухин, Штейнберг, Шварцман, Яковлев, Янкилевский и др., считался одной из наиболее выдающихся личностей своего времени. В этой среде все перечисленные художники пользовались непререкаемым авторитетом. Необычная оценка, которой ныне удостоились произведения Сидура, означает основательную переоценку русской истории искусств. Она простирается значительно дальше мнений Союза художников и искусствоведов, имевших ранее большое влияние. Она поддерживается прежде всего двумя моментами: неконформисты шестидесятых годов - хотя бы из солидарности перед дамочным мечом официальных судей искусства - не имели права взаимно ставить под сомнение свое

творчество. В результате этого так называемые "подвальные" художники рассматривали себя самое позднее с конца шестидесятых годов как не подлежащих критике, хотя каждый из них работал в своей собственной, не похожей на других манере. В своей самооценке они в конце концов были поддержаны следующим поколением художников семидесятых годов, хотя те ставили во главу угла абсолютно новые творческие акценты. При нормальных обстоятельствах между обоими поколениями должна была бы возникнуть бурная полемика на художественном уровне. Однако из-за господствовавшей тогда официальной, преисполненной скрытой угрозы культурно-политической ситуации до этого не дошло. Вместо этого молодые художники семидесятых годов совершали паломничества к старым шестидесятиникам, перед которыми они преклонялись, как перед классиками. Поскольку они встречались, не опасаясь конкуренции, то во второй половине семидесятых годов возникло высокое чувство солидарности сообщества поколений,

264

восхищавшихся друг другом. Так Сидур стал "классиком" уже спустя десять-пятнадцать лет после окончания института, без борьбы и признания со стороны представителей официального искусства. Творческим кредо Сидура была правда, непосредственность и четкость выражения. Он ценил прямое высказывание, а его произведения должны были действовать спонтанно. Он отвергал любую герметичность смысла или помпезную символизацию, не отказываясь, однако, от символов. Поэтому в его творчестве нередко конкретизируются фигурами такие символические действия как "Несение креста" (251:1966), в результате чего символичность как таковая до известной степени уменьшается. В упомянутой скульптуре один инвалид несет на спине другого инвалида, причем положение их тела как прямо, так и ассоциативно вызывает образ креста. В "Современном распятии" (356:1975) изображается специфическое нагромождение отбросов продуктов цивилизации в форме креста человечества. Правда в понимании Сидура есть изображение ситуации, из которой наблюдатель может сам сделать вывод. Непосредственное восприятие скульптур не служит, как в официальном советском искусстве, передаче общественно-политически-идеологического содержания. Конкретная наглядность изображенных соотношений форм предлагает различные трактовки смысла за счет специфической амбивалентности статуса своих знаков. При этом фигурно-содержательные, формальные и частично символические элементы знаков воздействуют одновременно. Каким образом будет проходить индивидуальный процесс понимания и восприятия у зрителя, в конечном итоге зависит от его эмоциональной или ментальной предрасположенности. Истина, содержащаяся в высказывании, может быть найдена только в процессе многократного, трансформирующего знаки рассмотрения и отличается по своей сути от простой прямоты соцреалистической передачи творческих намерений.

Уже сама специфика понятия "правда" у Сидура позволяет судить о том, насколько его взгляд на функцию искусства расходится с общепринятым. Его искусство всегда предназначено для человека, а также человечества в целом. Учитывая это, становится понятным тот факт, что Сидур в течение всей своей жизни стремился выразить

265

волнующие его проблемы бытия и отклонял пропагандируемые государством варианты истины. Свобода поисков правды в общем и индивидуального восприятия правды в частности были в искусстве Сидура центральным притягательным пунктом. Эта основная позиция Сидура проявляется также в его непрекращающихся формальных поисках форм и предполагает постоянный уход от "нормального" и варьирование найденного. Эта творческая программа бросается в глаза во многих его произведениях, которые своей формой и содержанием отсылают нас к разным этапам развития скульптуры, с античных времен до патетического монументализма советского происхождения. Если при этом одновременно затрагивались и становились предметом творческого диалога обе полосы развития, тогда они получали даже иронический привкус ("Адам и Ева"<sup>1</sup> (46:1956)). Что касается новых художественных интерпретаций, выраженных посредством модификации или поворота форм, и высказываний, доходящих до нарушения табу, то такие примеры можно наблюдать в работах Сидура начиная с середины пятидесятых годов ("Семья" (47:1956), "Танго" (62:1956), "Танец" (56:1956), "После войны" (97: 1956), "Потягивающаяся" (3:1950), "Любовники" (50:1956), "Похоть" (73:1956), "Лесбиянки" (111:1957)). Здесь в качестве предмета изображения выбраны темы и вопросы, которые не относились к тогдашнему канону и даже противопоставлялись ему. Вместо героев труда Сидур изображал простых людей, незначительных в общественно-политическом плане ("Девушка с отбойным молотком" (104: 1957), "Женщина, моющая пол" (113:1957)); война рассматривалась не как парадное изображение героических сражений, а как арена разрушений, обесчеловечивания и страданий (ср. "Пулеметчик" (159: 1960), "Инвалид" (165:1962), "Раненый" (169:1963), "Инвалид с беременной женой" (185:1963), "Человек с оторванной челюстью" (222: 1965) и т.п.). В своих изображениях войны Сидур вместо того, чтобы говорить о вечной славе, указывал на эпизодичность и хрупкость человеческого существования. Различия между другом и недругом, победителем и побежденным, последовательного проводимого в официальном искусстве, для Сидура не существует. Ранимость человека - следствие

тотального разрушения - воспринималась им как

266

болезненный шок и изображалась как нечто ужасное. Идея непрекращающегося, осознанного и неосознанного саморазрушения человека как обратной стороны культуры, которая показывала себя в безответственном, не желавшем заканчиваться общественно-политическом или экологическом эксперименте, доводилась до зрителя в форме вызывающей беспокойство мутации ("Взрыв" из цикла "Сожженные" (246:1965), "Девочка-мутант" (248:1966), "После экспериментов" (283:1968)).

Творческое развитие Сидура показывает, что он не отталкивается от стилистического многообразия, пришедшего в искусстве Западной Европы и Америки на смену царившему на рубеже столетий модернизму. Сидур познакомился с этим искусством относительно поздно и к тому же лишь фрагментарно, по репродукциям, в шестидесятые и затем, несколько более подробно, в семидесятые годы. В своем творчестве пятидесятых и шестидесятых годов он мог отталкиваться лишь от репертуара форм и интерпретаций, накопленного скульптурой на протяжении ее развития до конца XIX века, а также средствами специфического советского монументализма, в традициях которого он получил образование на закате сталинской эпохи. Формирование индивидуального стиля Сидура в пятидесятые и шестидесятые годы отмечено тремя основными тенденциями: во-первых, отказом от изображения помпезного героизма труда и победы, во-вторых, обращением к многообразию тем предмодернистской скульптуры, которое у него сочетается с упрощением форм, характерным для высоко ценимой им архаической скульптуры ("Праздник" (197:1964), "Играющий на балалайке" (199:1964), "Мать и дитя" (209:1964), "Праздник" (216:1965), "Драка" (218:1965), "Любители пива" (219:1965)). Наконец, в прямой прямоте и полной юмора грубости легко узнаются содержательные и формальные принципы русского фольклора.

Новая тематика Сидура была разрывом с основными принципами советского искусства, но не с его традициями. Что касается этих традиций, было бы правильнее говорить об их дальнейшем конструктивном развитии. Хотя скульптуры Сидура в основном оставались верными принципам монументального стиля, они уже больше не

267

были предназначены для особых постаментов. Свои темы он черпал из самой жизни, и его скульптуры должны были оставаться в ее гуще. По этой причине они должны были найти свое место непосредственно на земле. Война у Сидура уже не представляет собой иллюстрацию военных успехов, но изображается как индивидуальный опыт ("Пляшущие инвалиды" (200:1964), "После войны" (282:1958)). Экспрессивность ужасного выступает на передний план. Все приобретает новое значение: Женское выступает как сильное, а Мужское - как слабое начало ("Памятник погибшим от любви" (221:1965)); сексуальное в скульптурах шестидесятых годов не эротично и не порнографично, а является лишь формой (а в комбинации мужчины и женщины - выражением) внутренней близости и единения ("Связи" ["Нежность"] (171:1963)). Только в скульптуре "Война и мир" (235:1965) проявляется впервые ставшая явной в семидесятые годы (особенно в графических произведениях) равнозначность сексуальности и насилия или войны.

Для первой фазы творческого развития Сидура характерна огромная творческая энергия, направленная на то, чтобы полностью переосмыслить действительность, которая, по мнению художника, до той поры получила недостаточное отражение в искусстве. Нередко он приходил к абсолютно ошеломляющим скульптурным решениям, которые оказывались неожиданными и свежими не только на фоне русских традиций искусства ("Мать с дочкой" (237:1963), "Крик" (184:1963), "Заговор инвалидов" (196:1964), "Лопнувшая" (201:1964), "Мать и дитя" (237:1965), "Операция на сердце" (252:1966), "Треб-линка" (254:1966), "Памятник погибшим детям" (289:1968), "Портрет академика В.Л. Гинзбурга" (263:1967), "Портрет А. Эйнштейна" (260:1967)). В этом смысле он внес интересный вклад и в классический модернизм, несмотря на то, что в некоторых случаях он приходил к тем же результатам, что и его западные коллеги, о чем он случайно узнавал впоследствии.

Период самоориентирования прекратился для Сидура самое позднее в конце шестидесятых годов. Мир кошмаров военных переживаний был к этому времени всесторонне освещен, многие из них получили воплощение в жизнеутверждающей теме "Женское нача-

268

ло" - ср. цикл "После войны" ("После войны" (224:1965), "Амазонка" (232:1965), "Ева" (227:1968), "Из цикла "Женское начало" (278:1968)). Взявшись за библейские мотивы и темы, он провозглашает новый тип скульптур и новую, расширенную, функцию искусства ("Распятие" (291:1969), "Христос" (303:1971), "Лик" (314:1971)). К этому типу относятся произведения, которые, сохраняя экспрессивность монументальных скульптур, сами являются демонумента-лизированными и тем самым продолжают уже наблюдаемую ранее тенденцию избегать монументальной возвышенности. Скульптуры больше не являются моделями, которые можно увеличивать до фигуративных монументальных изображений практически любого размера. Одновременно повышается степень

диспропорциональности в соотношениях частей тела. Мутированные фигуры Сидура могут поэтому считаться продолжением произведений, в которых художник изобразил насильственно деформированные тела ("Пророк" ["Улыбка века"] (301:1969), "Железные пророки" (307:1971)). С этого момента мутанты занимают в его творчестве место использовавшихся ранее символов изображения войны. Итак, если первый этап развития Сидура характеризовался непрекращающимся спором с существующим художественным репертуаром, то второй этап можно свести к дальнейшей интерпретации мотивов и тем первой фазы. Война, например, отныне изображается не как уничтожение и страдание, а как насилие и агрессивность. Гипертрофированные половые органы в сочетании с мутированными, частично искусственными людьми показывают последствия так называемого прогресса как возврата к животному началу ("Гроб-мужчина" (340:1972), "Гроб-девушка" (352:1975), "Гроб-женщина" (354:1975), "Гроб-дитя" (355: 1975), два цикла рисунков "Мутации" I и II (1969)). Здесь находит свое выражение новое миропонимание, включающее в себя военные воспоминания художника, общественно-политический опыт его страны и события, о которых он случайно узнавал, в основном, из сообщений иностранных радиостанций. Художественная величина Сидура проявляется в том, как он в высшей степени тонко и умно формулирует свои конкретные художественные видения, исходя из анализа собственного опыта и полученной информации. Его выду-

269  
маные миры предвосхищают будущее. То, что можно рассматривать как попытку с помощью художественных средств залечить личную и коллективную душевную травму, становится предупреждением об опасности коллективного самоуничтожения. Тем самым Сидур вступает в диалог с постмодернистским искусством. Кроме того, он ставит под сомнение проблему оптимизма по отношению к будущему и веры в прогресс. Тем самым Сидур включает свое искусство в общий процесс развития западноевропейских и американских традиций, расставляя при этом новые акценты. Одновременно он еще больше удаляется от норм искусства в собственной стране. Произведения Гроб-Арта, а также многократно варьируемые Пророки ("Новый философ" (402:1978), "Пророк, пытающийся взлететь" (408:1978)), а также другие коллажи из отбросов цивилизации являются примерами этого открытого диалога с западноевропейскими художественными традициями ("Дети Европы" (349:1974), "Похищение Европы" (351:1974), "Саломея с головой Иоанна Крестителя" (376:1977), "Лик" (400:1978), "Сусанна и старцы" (401:1978), "Прозелитка" (405:1978), "Железная леди" (410:1979), "Обезглавленные монархи" (467:1982)). С художественной точки зрения и с точки зрения силы своего высказывания они провокационны, а некоторые - ошеломляющи. Они показывают смерть как "еще-жизнь", изображая человеческую беспомощность. Якобы пророческие способности разоблачаются как духовная пустота и повышенная, излучающая агрессию сексуальная потенция. В "Гроб-семье" (особый вариант "Святого семейства") с помощью комбинации гробов из красного дерева и существ, изготовленных из обломков, создается своеобразная драматическая ситуация. Из разговоров и рисунков в дневниках мы знаем, что Сидур здесь стремился изобразить людей, которые, не выдержав безвыходности своей ситуации, сами ложились в гроб умирать. Как утверждает художник, они, исполненные ужаса и бессилия, кричат в опустевший мир. Это не только апокалиптический, отчаянный крик последней гроб-семьи. Непереносимость ситуации усиливается еще сознанием своего полного одиночества: на свете нет никого, кто бы мог утешить и посочувствовать в такой обстановке. Невозможность проведения ритуала захоронения углуб-

270  
ляет ощущению того, что каждый может рассчитывать только на себя. Причастность и угроза придавливают вдвойне. Предсказанную модель коллективного самоуничтожения можно рассматривать и как предостережение, и как непрямую ссылку на первоначальное Святое Семейство. Так круг замыкается. Начальный отказ от насыщения символами переднего плана в угоду предельной конкретике, с наступлением такой апокалиптической ситуации приводит к символическому подчеркиванию начала и конца человечества.

Впервые опубликовано в изд.: (Ed. G. Riff, K. Eimermacher), *Vadim Sidur. Kunst im Zeitalter des Schreckens. Bremen "Gerhard Marcks Stiftung", 1992, с. 10-20*. Печатается по доп. и испр. варианту: *Vadim Sidur: Im Spannungsfeld der Welten*. В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken über die russische Kultur. Bochum 1995, с. 503-514*.

Перевод Ольги Семидилихиной и Георгия Тенниса

<sup>1</sup> Номера работ Сидура приводятся в порядке, принятом в каталоге: *Sidur, Skulpturen*, Bochum 1984.

271

"Головы современников" и их место в скульптурном творчестве В. Сидура. Пробный анализ (В соавторстве с Гизелой Рифф)

Богатство форм и выражения художественного творчества Сидура отчетливо выделяется на фоне советской скульптуры после Второй Мировой войны, а также вносит новые элементы в развитие западной и восточноевропейской скульптуры. Чтобы пролить свет на творчество Сидура, необходим

обстоятельный анализ этого творчества и его функционального соотношения с картиной мира художника. Ниже мы хотим предпринять первую попытку подробного анализа, за которой, правда, должны следовать другие систематические исследования.

По содержанию большая часть скульптур (а их более пятиста), посвящена так называемым "вечным темам". В течение своей жизни Сидур пытался с помощью самых различных материалов, форм и приемов по-новому раскрыть и изобразить основные вопросы человеческого бытия и по-своему на них ответить. Исходя из своего личного опыта, он обобщает свое видение действительности. Проблематика и ее никогда не проходящая значимость находят свое отражение в открытости его художественной интерпретации. С этим связаны специфическая амбивалентность и многозначность структурных принципов его творчества. Они заложены в самой природе такого творческого принципа, при котором доминируют абстрагированные стилизации, в результате чего обратная связь художественных форм, фигур, голов и т.д. с конкретными лицами и ситуациями стирается или исключается. Если же сходство все-таки очевидно, то это скорее характерно для более раннего этапа развития Сидура, или же здесь прослеживается - как, например, в портретах из цикла "Головы современников" (середина шестидесятых годов) - особый эстетический и содержательный замысел. Здесь, пожалуй, и кроется

273  
ответ на вопрос, почему этот художник принципиально не брал заказов.

На фоне этой обобщенной характеристики творчества Сидура можно - исходя из изображения лиц и голов - выделить существенные по специфике их развития параметры, отличающие эстетику его скульптур.

Помимо скульптур "Портрет Альберта Эйнштейна" (260:1967), "Портрет академика В.Л. Гинзбурга" (она же "Человек, заключенный в своей голове" (263:1967)) и "Портрет Юнны Мориз" (206: 1964), которые все принадлежат к циклу "Головы современников" (см. ниже), лишь немногие ранние скульптуры Сидура носят конкретные имена. Они изображают людей, которые в то время входили в круг знакомых Сидура: "Ира" (76:1954), "Рита" (14:1955), "Юля" (133:1957). В то же время существует много других скульптур, имеющих более общие названия (ср. "Люди" (136:1957), "Раненый" (169: 1963), "Красавица" (293:1969) и т.д.), несмотря на то, что их прототипы легко узнаваемы.

Если сравнить число скульптур, названных по имени конкретных людей, со скульптурами на общие темы, то очевидно, что (1) Сидур принципиально не делает различия между знаменитыми и менее знаменитыми современниками, и что (2) в творчестве Сидура рано происходит двойная трансформация, в результате которой его портреты уже в пятидесятые годы отличаются от нормативного (традиционного реалистического) портрета или портрета социалистического реализма: точность деталей в портрете сокращена (по сравнению с принятой в то время манерой письма) за счет абстракции и вместо личных имен в наименовании скульптур появляется более обобщенное тематическое обозначение. В центре портретов, не озаглавленных личными именами, хотя их прототипы можно реконструировать, находится изображение не определенных индивидуумов, а человека как такового, по-разному конкретизируемое в зависимости от обстоятельств. Если исходить из этого проходящего через все творчество Сидура принципа построения его скульптур, то становится ясным, что портретное изображение, например, физика В. Гинзбурга включает в себе, наряду с конкретным, и более общее значение, чем и

274

объясняется его двойное наименование (вспомним: "Человек, заключенный в своей голове" (263)).

Подобным же образом "Портрет А. Эйнштейна" (260:1967) уже за счет изображения двуликого Януса несет в себе более мощный потенциал возможных интерпретаций, чем традиционный бюст Эйнштейна. На первый план здесь выдвигается не отображение (= отражение) лица, а художественная интерпретация аспектов его человеческой сути. "Портрет какого-то человека" означает для Сидура "Портрет Человека как такового" (его сущности). Поэтому портретное изображение открывает новое измерение по сравнению с официально принятыми в пятидесятые и шестидесятые годы классическими портретами. Изображенные лица являются носителями функции чего-то совсем другого, более обобщенного.

Пятидесятые годы

Изобразительный принцип, при котором художник исходит из образных представлений и в котором частное с помощью определенных композиционных стилизаций трансформируется в общечеловеческое, собственно говоря, характерен лишь для скульптур Сидура начала шестидесятых годов.

В пятидесятые годы все было иначе. Вместо принятой в более поздний период гиперболизации частного или индивидуального в общем Сидур следует в это время трем разным по типу, (но) сосуществующим друг с другом принципам. Так, все его скульптуры делятся на три группы.

1. Скульптуры, озаглавленные именами собственными, как, например, "Ира" (7:1954), "Рита" (14:1955). Они подчеркивают индивидуальные черты, жесты и т.д. названного лица (человека).
2. В скульптурах с тематическими названиями подчеркивается более обобщенное (ср. "Девушки на

пляже" (57:1956) или "Русский танец" (25:1955)); в более широком смысле их можно обозначить как жанровые сцены. Детальная точность одежды танцоров (ср. "Русский танец") в сочетании с их лишенными индивидуальности

275

лицами представляет собой семантически не вполне детальную стилизацию с переходом в типическое. 3. Сюда относятся скульптуры "Мир" (5:1953), "Река" (10:1954) или "Спортсмены с кубком" (36:1955). Их аллегорические или героические типизации отдают дань скульптурной традиции сороковых-пятидесятых годов.

Такие скульптуры, как "Девушка с отбойным молотком" (104: 1957) или "Цыганка с ребенком" (109:1957) представляют собой отступление от вышеупомянутой систематики. Они характеризуются индивидуализированными чертами при обращении к повседневной тематике и не только образуют переход к таким скульптурам, как "Ира" или "Рита" (которые, если их отнести к частной сфере, вполне соответствуют принятым в то время нормам отображения действительности), но с помощью комбинации определенных семантических признаков (девушка с отбойным молотком = женщина, занятая на тяжелой работе, цыганка = лицо вне социальной системы) одновременно подтачивают общепринятую норму. В последующие десятилетия Сидур уже не следовал этому "смешанному" направлению.

Переход от пятидесятых к шестидесятым годам

Классические нормы традиционного искусства, актуальные, официальные нормы, а также нормы так называемой "частной общественности" составляли тот исходный "эстетический резервуар", отталкиваясь от которого Сидур в конце пятидесятых - начале шестидесятых годов пришел к собственному художественному стилю. Как этот стиль постепенно складывался и развивался в дальнейшем, легко пояснить на основе анализа его изображений голов, учитывая при этом общую образную композицию его творчества.

Сравнивая "Юлю" (98:1957) и "Голову мужчины" (142:1957) с "Головой мужчины" (135:1957) или с уже упомянутыми скульптурами до 1957 г., можно заметить различия, которые позволяют нам говорить о формировании нового типа изображения. Вместо преуве-

276

личных стилизаций аллегорического и героического характера в скульптурах "Юля" (98:1957) или "Голова мужчины" (142:1957) бросается в глаза ограничение этих стилизаций простыми формами и очень экономное оформление поверхности. Выбор художника падает на необычные для того времени геометрические тела, такие как шар ("Юля") или почти квадрат ("Головы мужчины" (142, 1957)). Отказ от признаков реалистической скульптуры XIX века и ориентация на стиливые элементы архаики были тогда столь же необычны, как и изображение незначительных лиц и групп фигур вместо важных с точки зрения социальной иерархии групп или отдельных выдающихся личностей.

"Слепые" (140:1957) и "Семья горшков" (141:1957) также демонстрируют упомянутый выше перелом внутри эстетики Сидура, и, кроме того, представляют собой особую разновидность его творчества, которую можно считать переходной ступенью к стилистическому репертуару шестидесятых.

Во второй половине пятидесятых годов у Сидура можно наблюдать следующие композиционные модификации: вместо целых фигур и групп фигур (ср. "Слепые" (59:1956)) согласно принципу "pars pro toto" изображаются только их головы (ср. "Слепые" (140:1957)). Их связь или родство показаны посредством стилизации формы. В случае "Слепых" (140:1957) головы вырезаны вертикально и так тесно соприкасаются друг с другом, что их внутренняя связь представляется намного более явной, чем их физическое сходство. В скульптуре "Семья горшков" (141:1957) горизонтальный срез в верхней области голов вместе с похожим по структуре изображением лиц служит для обозначения их внутреннего родства.

Сидур избегает теперь натуралистической точности деталей, отказывается от патетической стилизации, которая еще была характерна для его дипломной работы "Мир" (5:1953). Упрощения, редукция дают Сидуру возможность сконцентрироваться на существенном. Теперь на переднем плане находится не иллюстрация внешних признаков по принципу их сходства, а общая идея, основанная на структуре изображения, (например, слепота "Слепых" или семейственность в "Семье горшков"). Так как стилизация формы влечет

277

за собой сокращение "признаков, которые непосредственно перекликаются с реальной жизнью" в пользу создания автономной внутренней структуры, то у зрителя неизбежно увеличивается диапазон ассоциаций (ср. "Семья горшков" (141:1957)). Дидактическое искусство отступает назад, уступая место активной зрительской интерпретации. Функция скульптуры изменяется как для художника, так и для его зрителя, к которому он обращается. Одновременно открывается эстетический потенциал, который находит свое конкретное выражение во множестве новых художественных возможностей.

Один из первых кульминационных моментов в использованном уже в "Слепых" (140:1957) и в "Семье

горшков" (141:1957) принципе изображения достигается во "Флейтистах" из цикла "Джаз" (151:1958). Абстрагирование от внешних деталей, варьирующееся повторение схематических образов позволяет не только наложить фигуры друг на друга, превращая их в единое целое, но и дает возможность, основываясь на повторяющихся по форме структурах, подчеркнуть на семантическом уровне их ритмическую взволнованность. Слияние людей и инструментов вызывает впечатление единого музыкального ансамбля, который не только создает, но и сам представляет из себя музыку. Общая структура скульптуры не просто отображает жизнь, но создает образ культуры в чистом виде. Комбинация круглых и угловых пустых пространств с большими наполненными формами усугубляет ощущение напряжения. Чередование горизонтальных и вертикальных полостей и форм составляет эстетическую специфику этой скульптуры.

Необычные приемы, схематизация образных изображений не на уровне содержания (как это еще было в "Русском танце" (25:1955) или в сильно типизированных изображениях), а на уровне формы рассматривались в Советском Союзе в конце пятидесятых годов как вариант формализма, который официальная искусствоведческая критика объявила вне канона.

Смещение свойств формы скульптуры с ее структурой, т.е. не-рефлектированное смещение границ между - выражаясь с точки зрения семиотики - "знаком" и "признаком", наблюдающееся в искусствоведческой критике и искусствоведении, явилось одной из

278

причин того, что Сидур с начала шестидесятых годов все сильнее стал впадать в немилость. Его больше не выставляли, и он волей-неволей вынужден был уйти со сцены. Тем не менее, утерянное признание общественности компенсировалось для него в это время успехом его произведений в Чехословакии, Польше и Югославии, за которым в семидесятые годы последовали многочисленные публикации о нем в Великобритании, ФРГ, Швеции, Австралии и США.

Если рассматривать способ изображения сидуровских "голов", то может показаться, что художник шел от реалистического портрета (например "Автопортрет" (4:1952) через все большую абстракцию к "пустым головам" ("Флейтисты" (151:1957)). Многочисленные пробитые головы и каждый раз по-новому варьируемые полые пространства в скульптуре Сидура все же не следуют принципу линейного развития от оформленного целого пространства к полуму, но являются следствием взаимосвязи между полым и целым пространством.

Исторически они связаны со стремлением многих скульпторов XX века увеличить объем поверхности с помощью пространственных разрывов. Ритмически организованные связи линий заимствуются из античного и древнеегипетского рельефа.

Слияние фигур и инструментов вплоть до их наслоения друг на друга (барабан-живот в "Ударнике" (152:1958)), а также виртуозное варьирование форм с целью повышения эмоциональной экспрессивности скульптуры становится еще очевиднее, если рассматривать "Флейтистов" в совокупности с тремя другими скульптурами из цикла "Джаз": "Ударник" (152:1958), "Контрабасист" (153), "Саксофонист" (154:1958).

Следующий этап развития скульптуры Сидура представляют в это время скульптуры "Летающая тарелка - самец" (155:1959) и "Летающая тарелка - самка" (156:1959), причем мужская фигура, как двуликий Янус, имеет две стороны, мужскую и женскую. Внутренне эти фигуры, как и "Флейтисты", построены на формально противоположных структурных элементах, отличие же от "Флейтистов" состоит в их вертикальной организации, в то время как по отношению друг к другу они варьируются на горизонтальной оси. Вместо игрового характера и связанной с ним экспрессивности у "Флей-

279  
тистов", в этих двух скульптурах на первый план выступает монументальность, основанная на диспропорции между головой и телом. Признак монументального, как и двойная природа мужской фигуры, берет свое начало в скульптуре самобытных народов и, таким образом, соединяет мифические элементы с размышлениями и опасениями XX века.

Как мы видим, для творчества Сидура пятидесятых годов характерно освобождение от традиций сороковых и пятидесятых годов, которые легли в основу его художественного образования, а также модификация общепринятых в пятидесятые годы формальных и тематических норм. На первом этапе бросается в глаза разделение произведений на допустимые и недопустимые согласно официальному канону. Так как после XX съезда (1956 г.) смягчившаяся норма начинает допускать работы, разные по жанру и с более индивидуальной окраской, необходимость считаться со старым канонem для Сидура отчасти отпадает. Свободный выбор новых тем и их художественная обработка становятся для него все более важными и приводят на втором этапе этой ориентировочно-переходной фазы к разработке новой концепции знаков, включающей в себя как старые, так и современные приемы пластического построения. Эта концепция основывается на комбинации простых формальных элементов и допускает построение комплексных структур. Она являлась полной противоположностью господствовавшим в то время нормам, хотя Сидур и не задавался целью критиковать в своем искусстве официальный канон:

общепринятая эстетическая система норм просто оказывалась слишком тесной для того, что он хотел высказать, и обладала слишком малым потенциалом развития. Творческий стиль Сидура, к которому он пришел после ряда экспериментов в конце пятидесятых годов, представляет собой синтез эстетических признаков, выделившихся в пластических опытах предыдущих лет и определяющих в совокупности формальную сторону его дальнейшего творчества.

280

#### Шестидесятые годы

Развитие творчества Сидура в шестидесятые и семидесятые годы было связано не столько с разработкой элементарных художественных приемов, сколько с их комбинацией, а модель сидуровского мира в это время достигла своей полной зрелости. В связи с этим ниже будет предпринята попытка установить степень комплексности его скульптур как моделей отношения к миру и его интерпретации. В это время Сидура все больше начинает занимать тема разрушения человека; после перенесенного им в 1961 году тяжелого инфаркта она становится основным предметом художественного анализа. Эта тематика разделяет период между 1960 г. и серединой 1980-х годов на две большие фазы, причем переход от конца шестидесятых к началу семидесятых годов происходит плавно. Подобное деление продиктовано самой эстетикой Сидура, ее окончательной и дифференцированной разработкой. Эстетические приемы и достигнутая с их помощью выразительность интерпретации мира свидетельствуют о самобытности его творчества. Обилие художественных идей, выделяющееся и на фоне западноевропейской культуры, а также его поистине безграничная фантазия выводят творчество Сидура за рамки русских традиций и ставят этого художника в ряд великих классиков современной скульптуры. Таким образом, Сидур, с одной стороны, установил в своем творчестве связь с западноевропейским искусством, а с другой, продолжил старые русские традиции. Попытаемся теперь проследить на примере изображений голов, какие стилистические направления обнаруживают скульптуры Сидура в шестидесятые годы и как развивался репертуар его форм и возможности их комбинирования в дальнейшем.

Вследствие уже описанных выше стилизаций в шестидесятые годы при изображении голов образуются несколько стилевых тенденций, в которых широта вариаций сокращена в пользу большей ясности изображения.

Первое направление - это своего рода продолжение так называемых "реалистических" изображений голов пятидесятых годов, таких как в скульптуре "Праздник" (21:1955). Это видно при сравне-

281

нии голов этой скульптуры с более поздней, сделанной на десять лет позже, скульптурой "Праздник" (216:1965). Подобным же образом оформлены головы в композиции "Драка" (218:1965) или "После экспериментов" из цикла "Препараты" (283:1968). Некоторые черты лица упрощены и в то же время гипертрофированы, искажены. Поэтому они приобретают, с одной стороны, выражение повышенной экспрессии, а с другой стороны, что-то болезненное, мутированное.

В новой редакции "Праздника" (216:1965) мы наблюдаем уже не просто близкое соседство фигур, как в иллюстративной жанровой сцене "Праздник" (21:1955), а нерасторжимую взаимосвязь структуры и выражения, делающей бессмысленной всякую попытку определить, чем они обусловлены. Подобное же явление имеет место во "Флейтистах".

На примере скульптуры "Праздник" (216:1965), как и в большинстве пластик шестидесятых годов, мы можем проиллюстрировать ряд композиционных приемов, которым Сидур отдавал особое предпочтение: антитезное расположение элементов формы, их повторение или вариацию. Этот принцип очень важен для вертикального и горизонтального построения структуры пластики, демонстрирующей связь верхней и нижней или левой и правой частей с целью воспроизвести характерное для так называемых "классических" скульптур сочетание статики и динамики.

Для пояснения вышеизложенного следует сравнить в скульптуре "Операция на сердце" (259:1966) голову врача с головой пациента, построение верхней части скульптуры с нижней, правую сторону с левой, неструктурированность фигуры врача с телом пациента и т.д.

Подобный, построенный на принципе антитезы вариативный спектр формальных элементов мы наблюдаем и в других, похожих по тематике произведениях (ср. изображение мертвого и близких родственников покойного в "Похоронах" (214:1966)). Как в вертикальном, так и в горизонтальном членении изображение могильщиков и мертвеца представляет собой композиционную параллель к "Операции на сердце". На семантическом уровне это должно означать молчание, немому живых, в то время как мертвые в обеих скульптурах кажутся кричащими. "Кричат" и "мертвые головы" в

282

уже упомянутой выше скульптуре "После экспериментов" из цикла "Препараты" (283, 1968); варианты подобной интерпретации смерти часто встречаются в более поздних скульптурах семидесятых и восьмидесятых годов, и прежде всего в пластике так называемого "Гроб-Арта".

Наконец, в этой связи следует упомянуть еще один забавный вариант изображения головы,

отражающий один из аспектов социальной действительности: "Любители пива" (219:1965). Подчеркнутая повторяемость структур, их кажущаяся избыточность используется для того, чтобы изобразить превращение голов в пивные кружки, показать отождествление голов и пивных кружек, потерю человеческой личности, в которой и заключается трагизм "пьянства". Дальнейшее развитие латентно мутированных реалистических голов мы находим в группе "Бабий Яр" (256:1966). Здесь бросается в глаза соседство различных по стилизации голов: реалистические, лишённые индивидуальности головы, голова без лица, а также безголовые фигуры. В них отражен весь ужас совершенного во рву "Бабий Яр" под Киевом убийства в 1941 г. солдатами немецкого полицейского батальона тридцати тысяч мужчин, женщин и детей еврейской национальности. Следующие два типа изображения голов являются результатом развития художественных принципов, легших в основу цикла "Джаз", с одной стороны (ср. "Флейтисты" (151:1958), а также "Святое семейство" (195:1964), "Юлия" (239:1965), "Мутантка" (248:1966), "Голова юной девушки" (236:1965)), и скульптур типа "Семья горшков" (141:1957), с другой. Первый тип характеризуется разрушением структуры головы, от которой остаются лишь внешние контуры. Второй тип наблюдается прежде всего в произведениях на тему войны, а также скульптурах, связанных с темой рождения, возникновения семьи (ср. "Самовоспроизводящаяся машина" (157:1959) и - почти десятью годами позднее - "Материнство" из цикла "Препараты" (284:1968). Дальнейшее развитие этого типа голов мы обнаруживаем в "Играющем на балалайке" (199:1964). Сходным образом, хотя и с некоторыми вариациями, изображены головы обоих "Инвалидов" (165-166:1962).

283

Одним из вариантов изображения "голов" в произведениях на военную тему являются безголовые фигуры "Пулеметчика" (159:1962) и "Солдата с автоматом" (202:1964). С точки зрения семиотики отсутствие того или иного знака там, где он наверняка ожидается, также представляет собой знак. Эта двойная знаковость особенно ярко проступает в контексте общей структуры пластики в сочетании с так называемыми "реализованными знаками". Дополнительное семантическое наполнение "нулевого знака", т.е. отсутствующей головы, осуществляется в процессе рецепции, тесно связанной с главной установкой, которая передается с помощью "реализованных знаков". В нашем случае слияние человека и машины означает, что человек стал безвольным объектом машины, и выражается с помощью отсутствия голов, а не путем повторения почти идентичных знаков, как в "Любителях пива" (219). Таким образом, два различные типа трансформации знаков передают у Сидура одно и то же впечатление обезличивания человека. Единственное различие заключается в том, что пулеметчики изображены исключительно трагически и не несут в себе комического элемента, как "Любители пива". Что касается скульптуры "Памятник погибшим от насилия" (220:1965), которая также связана с темой смерти и по своему содержанию перекликается с другими скульптурами, такими как "Памятник современному состоянию" (161:1962), "Лопнувшая" (201:1964), "Памятник погибшим от бомб" (217:1965), "Памятник погибшим от любви" (221:1965), "Треблинка" (254:1966), то здесь трудно однозначно решить, имеем ли мы дело с "безголовой" фигурой или же с (композиционно обусловленной) крайне редуцированной абстрактной формой изображения головы. Наконец, к последней группе скульптур шестидесятых годов принадлежат скульптуры из цикла "Головы современников". Появление этого типа изображений было подготовлено рядом сильно упрощенных стилизованных голов, таких как двойная "Голова мужчины" (193:1964) и "Головы павших" (244:1965) из цикла "Обожженные".

Скульптуры из цикла "Головы современников", несомненно, представляют собой кульминацию в развитии сидуровских "голов" в

284

шестидесятые годы. Комбинация фигуративное<sup>TM</sup> с предельной стилизацией формы и пластическим своеобразием доведена здесь до совершенства. Если в более ранних скульптурах Сидур часто отталкивается от ситуации или сюжета (как, например, в "Операции на сердце" (252) или "Похороны" (214)), то "Головы современников" являют собой фигуру, тело, высказывание в чистом виде. Сущность, габитус, картина мира человека или целого типа людей, избранные в качестве предмета изображения, соединяются и накладываются друг на друга с помощью новых приемов, не встречавшихся ни в одном из рассмотренных выше типов скульптур (ср. "Голова современника" (205:1964)).

На основе анализа структуры передней и задней сторон скульптуры (учитывая при этом заложенное в ней высказывание) можно выделить особый принцип изображения, который мы до сих пор оставляли без внимания. В отличие от прежних изображений голов, здесь имеет место не только противопоставление лица и обратной стороны головы или дифференциации и простоты формы: здесь происходит переход от зрительной образности к абстрактно оформленной четкой форме, которую, по всей видимости, нельзя определить как обратную сторону головы, если рассматривать ее изолированно.

Иного рода взаимосвязь между передней, боковой и задней перспективой, а также между внешним и

внутренним пространством обнаруживается в скульптуре "Портрет академика В. Гинзбурга" (263). Относительно плоское зарешеченное лицо не только не переключается со скользкой поверхностью, но и образует противоположность к постановке задней части головы (как у лица с пустыми глазницами), а также посаженными глубоко внутри головы глазами.

В качестве противоположности этому типу изображения голов можно рассматривать "Голову ученого" (212:1965). Если абстрагироваться от тяжеловесности головы ученого, то все структурные элементы этой головы являются инверсией головы Гинзбурга.

Дальнейшую дифференциацию формы, наполненной иным содержанием, представляет собой "Портрет Альберта Эйнштейна" (260: 1967), в котором наряду с "янусообразной" головой привлекает вни-

285  
мание структура ее внутреннего пространства, а также своеобразное оформление боковых перспектив. Учитывая возникающие при сопоставлении обоих "лиц" ассоциации с чем-то двузначным, обоюдоострым и, возможно, относительным, можно заключить, что структурированные пространства играют роль экзистенциальных высказываний. Хотя, несмотря на сильно схематизированные контуры лица, сходство с прототипом "Эйнштейна" очевидно (здесь мы можем говорить об особом типе отображений у Сидура), своеобразная структура внутреннего пространства головы и "немотивированный" глаз на правой стороне скульптуры открывает дополнительные возможности интерпретации форм во всем их многообразии. В процессе этой интерпретации возникают многочисленные комбинации и трансформации, которые, в свою очередь, вызывают ассоциации с проблемами относительности познания и точек зрения, амбивалентности, прогресса и уничтожения, страха и надежды, искаженного пространства и т.д. На этом фоне в конце концов состоится ряд дальнейших трансформаций, которые превращают безобидный на первый взгляд бюст-портрет в комплексный портрет "человеческого бытия в XX веке".

Если построение "Портрета Альберта Эйнштейна" по типу "головы Януса" используется как исходный пункт для создания комплексного образа пространства и мира, то в задуманной как фонтан пластике "Война и мир" (235:1965) Сидур применяет этот принцип иначе. С помощью "двуличности" здесь выражается не комплексность структуры, а однозначное противопоставление "войны и мира" в одной фигуре. Одна сторона стоящей фигуры представляет мирное, женское начало, другая - агрессивное, мужское. Так как волосы женщины одновременно являются частью противогаса мужчины, то война и мир, так же, как и "Эйнштейн", сообщают зрителю уверенность в пользе познания и одновременно ужас перед его последствиями - как две возможности человеческого бытия.

286

Семидесятые и восьмидесятые годы

Принципы построения композиции и структуры, которые Сидур развил до совершенства прежде всего в скульптуре шестидесятых годов, прослеживаются и в его творчестве семидесятых и восьмидесятых годов. Теперь он все чаще прибегает к использованию уже готовых деталей из железа, которые он добывает из утиля. Сочетание этих деталей со смоделированными самим художником пластическими формами ведет к образованию новых структур, которые еще увеличивают и без того невероятное многообразие творчества Сидура. Неожиданный рывок в его развитии не предполагает разрыва со стилевыми традициями предыдущего десятилетия; старые темы и их интерпретация прослеживаются в работах Сидура до восьмидесятых годов включительно<sup>1</sup>.

Новым шагом в творчестве Сидура становится воплощение им темы "Жизнь и смерть" с новой расстановкой акцентов. Мы наблюдаем драматическую остроту размышлений Сидура обо всем, что связано с войной и насилием, страхом и горем. Потрясение событиями военных лет трактуется в творчестве Сидура семидесятых и восьмидесятых годов как всеобщий страх или забота о существовании человека, как чувство угрозы и ощущение абсурдности и т.д. Все это конкретизируется теперь не как ущербность, а как беспомощность искалеченного, сломанного человека. Одновременно с этой тенденцией к обобщению кошмаров и надежд мы наблюдаем у Сидура подлинный конструктивный взрыв всех рамок и границ, которые он до сих пор перед собой ставил.

Как было уже сказано, Сидур расширяет диапазон традиционно употребляемых скульптурами материалов за счет готовых индустриальных объектов, которые, став железным ломом, утратили свою функцию. В его творчестве упомянутый материал обретает новую функцию, в то время как прежняя функция активизируется на ассоциативном уровне. Этот прием встречается у Арчимболдо, Дюшана, Пикассо, а также ряда художников наших дней; тем не менее, у каждого художника он приобретает новое содержание. Он занимает

287

особое место в творчестве Сидура и смотрится весьма необычно на фоне советского искусства семидесятых.

Сидур всегда любил рисовать и делал зарисовки; в описываемый период он и в этой области превосходит сам себя. Возникают графические циклы, такие как циклы линогравюр "101" (1971) и

"Олимпийские игры" (1972) или серии рисунков тушью "Мутации" I, II, и III (1969 и 1973). Кроме того, Сидур снимает двухчасовой немой фильм о творческом процессе художника. Он сам пишет сценарий, выступает режиссером и исполнителем. Занимает его и литературное творчество: он сочиняет эссе в двух частях под заглавием "Памятник современному состоянию. МИФ" (опубликовано в журнале "Знамя" в 1992 г.).

Уже в шестидесятые годы Сидур в сильных и экспрессивных скульптурах изображал "мясорубку" (так он именовал войну). В своих работах скульптор представлял экзистенциальные, пограничные ситуации, в которых он сам находился в семидесятые годы, и его зоркий взгляд на происходящее в мире придавал его творчеству новое измерение. В своих устных и письменных высказываниях он характеризует себя как человека, живущего в "эпоху равновесия страха", когда бряцание оружием может в любой момент привести к полному уничтожению человечества. Конфронтация народов в войне уступает место сознанию единства людей, общности их судеб, их коллективной ответственности.

Интерпретация войны не как частичного разрушения, а как всеобщего глобального уничтожения заставляет Сидура предостерегать в своих произведениях от разрушения в технике, этике, культуре и в экологии, которое, будучи одним из вариантов неосознанного самоуничтожения человека, по своим последствиям во времени может быть еще ужаснее, чем любая война<sup>2</sup>.

Переход к так называемому "металлическому арсеналу" скульптур семидесятых годов образуют работы "Война" и "Пророк". Здесь впервые происходит комбинация готовых металлических деталей и смоделированных частей. Эти скульптуры отражают два тематически связанных друг с другом круга проблем - "война" и "пророк" - ставшие для Сидура в этот период особенно важными.

288

Круг тем, представленный семантическими полями "уничтожение" - "пустые пророчества", обогащается скульптурами на мотивы Ветхого и Нового завета, которые, однако, трактуются отнюдь не в примиренческом или утешительном смысле Евангелия. Здесь речь идет скорее об углублении проблематики горя, боли, насилия и смерти (ср. "Саломея с головой Иоанна Крестителя", "Сусанна и старцы").

К этому же кругу скульптур можно причислить, в принципе, и "Железную леди" (1979), по-своему иллюстрирующую тему "ужасного века". Сюда же относится "Женщина за решеткой".

"Железная леди" своими очертаниями очень похожа на скульптуры "Сговор" (1983) и "Автопортрет Отца Гроб-Арта". Предметы повседневной жизни (стул, шляпа), использованные в своем прямом значении, собраны в одно целое с металлическим ломом. Переход предметов бытия в эстетический образ и наоборот сближает эти произведения друг с другом; тот же прием встречается и в других работах, выполненных, казалось бы, совершенно иначе - "Ева на венском стуле" (1982), "Победитель" (1983). Специфика последних работ в самом деле основывается на ином принципе, знаменующем новый этап в творчестве Сидура. Хотя стул и солдатский сапог и здесь обозначают "сами себя", на этот раз они сочетаются с формами, смоделированными Сидуром на основе методов пятидесятых и шестидесятых годов. Натуралистическое построение тела "Победителя" комбинируется с настоящим солдатским сапогом и безликой, обобщенно типизированной головой. Особая сила выражения, отличающая творчество Сидура с самых его истоков, здесь еще усиливается за счет комбинаций различных элементов формы и приемов, характерных как для ранних, так и для более поздних этапов его развития. Возрождение в ансамбле "металлических скульптур" семидесятых-восьмидесятых годов тех средств выражения, которые казались оставленными в шестидесятых годах, представляет собой некий синтез всех использованных до сих пор по отдельности художественных приемов и еще раз подчеркивает структурное единство творческих методов, сохраняющееся несмотря на вариативность форм.

289

Что же означает использование готовых металлических форм для развития творчества Сидура?

Предпочтение стандартных промышленных объектов, опора на симметрично установленные части структуры, такие как трубы, утюги, моторные блоки, батареи, заступы, лопаты, сцепляющие муфты или гусеницы от трактора, ставит скульптора перед особыми проблемами. Предрешенность формы нового для него материала - будь он стандартным или деформированным (лом) - требует решения вопроса о том, как может быть сохранен классический принцип построения внутренней организации скульптуры, с которым Сидур вырос как художник и которому он собирался остаться верным на всю жизнь.

Как видно из рассмотренных нами до сих пор скульптур восьмидесятых годов, Сидур, как и ранее, при построении своих произведений придерживается повторяющихся структур и принципа комбинации расположенных по принципу антитезы элементов формы. Создание противоположных пар на основе симметрии и асимметрии организует при этом взаимоотношения статики и динамики. Решения, к которым приходит Сидур в этом процессе создания образов, являются свидетельством как его

огромной творческой энергии, так и широкого диапазона его художественного творчества. Используя в своих скульптурах "неструктурные" металлические отходы (измятое ведро), он обрабатывает их таким образом, что в результате возникают симметричные и асимметричные структуры, а все детали и их расположение несут на себе его творческий почерк (ср., например, "Христос" (1969), "Лик" (1971)). Случайное сохраняется только там, где оно несет свою функцию в общей структуре. В "Лице", в середине которого находятся несколько выдвинутых вперед и симметрично расставленных калориферов, хаотично расположенные металлические цепи в верхней части создают специфическую напряженность симметричных и асимметричных структур. За счет этого скульптура, с одной стороны, излучает "спроектированный" покой, присущий монументальному искусству в целом, а с другой стороны - беспокойство и напряжение. Подобным же образом Сидур действует и в "Автопортрете Отца Гроб-Арта". Здесь лопата, заменяющая лицо, не только согнута, но и поставлена криво,

290

чтобы нарушить заданную симметрию. Другое решение найдено Сидуром в "Пророке" ("Улыбка века" (1969)), где различные зубные протезы и неравномерное расположение зубов противопоставляются округлой форме головы и одинаковости горизонтальных повторений рта и зубов. Таким образом, напряжение поддерживается обрубленностью и однобокостью тела. Аналогично изображены и "Железные пророки" (1971), где симметрии промышленных деталей и однообразию композиции составляющих произведение скульптур противопоставлены асимметричное расположение определенных структурных элементов (руки, фаллосов) и специфика трехчастной композиции. Гипертрофия членов, аномалии и экспрессивно оформленная асимметрия вызывают у зрителя впечатление беспокойства и тревоги.

Все эти примеры показывают, что при всех внешних различиях работ шестидесятых, семидесятых и восьмидесятых годов внутренние принципы построения скульптур Сидура остаются одинаковыми. В последние годы жизни - время между вторым инфарктом (1984 г.) и кончиной скульптора (1986 г.) - состояние здоровья не позволяло ему работать в полную силу. Близкие Сидура рассказывают о печали и грусти, которые он испытывал, чувствуя, что силы его оставляют и не позволяют ему реализовать множество замыслов. Многочисленные рисунки, исполненные гармоничными плавными линиями, помогали ему снять творческое напряжение, красочные же акварели, которые он рисовал с той же целью, наоборот, вызывали переутомление. Попыткой вернуться к скульптуре, физически при этом не перенапрягаясь, явилось создание так называемых "мягких скульптур" ("Блудная дочь" и "Девушки-близнецы"). Белые плавные фигуры в натуральную величину, голые куклы из ткани, с лицами, лишенными индивидуальных черт, устроились в креслах и на диванах его квартиры. По своему изяществу они являются как бы эхом и монументальным расширением его рисунков и малых декоративных скульптур.

Как бы это парадоксально ни звучало, но можно сказать, что работа всей жизни Сидура, пройдя разные этапы развития, завер-

291

шила его безвременной смертью. Ее высшую точку составляют последовательные обобщения его индивидуального, биографического и исторического опыта, а также сделанный им вывод о том, что позитивные заключения, вынесенные им из собственной судьбы, могут стать исходным пунктом для очищения, прозрения других. Тонкое ощущение опасности, угрозы, воля к жизни (которая находит свое отражение в цикле "Женское начало"), неоднократный анализ собственного жизненного пути, основных экзистенциальных человеческих диспозиций позволили ему из страждущего стать пророком и вызывающим (так называется одна из его скульптур), который в сознании ничтожности своих деяний, подобно Сизифу, снова и снова пытается показать разрушение и мутированность человека и борется с этими явлениями всеми средствами своего художественного выражения.

Тема неестественности человеческой жизни, а также сомнительности всех попыток ее улучшения находит свое выражение в таких циклах, как "После войны", "Обожженные", "Памятники" (1969-1970 гг.), "101" (первоначально этот цикл гравюр назывался "На Библейские темы", (1972)), "Железные пророки" (1971), "Мутации" I, II, III (1969), "Олимпийские игры" (1972), Гроб-Арт" (1972). Они представляют собой подведенный скульптором для самого себя итог его размышлений об окружающем мире и истории. Не случайно некоторые из них называются "Памятник современному состоянию" (скульптура 1962 года, книга и фильм 1973-1974 годов). Сюда же относится, наконец, и его цикл стихов "Самая счастливая осень" (1983). "Головы современников" также играют здесь важную роль: ведь Сидур и сам выступает одним из таких "современников", испытавшим на себе перипетии эпохи. Развитие эстетики Сидура обнаруживает, начиная с шестидесятых годов, явственную тематическую преемственность, сочетающуюся с внешней неоднородностью форм. Его творчество характеризуется постоянным возвращением к одним и тем же "вечным" проблемам и их повторному истолкованию. Сидур как будто снова и снова пытался замкнуть круги, которые сам перед собой открывал. И хотя после него осталось множество неоконченных набросков скульптур, его творческий путь обнаруживает

последовательность и целостность, позволяющие утверждать, что он смог завершить дело всей своей жизни, несмотря на преждевременную смерть.

Впервые опубликовано в изд.: *Primi sobran'e pestrych glav. Slavistische und slavenkundliche Beitrage fur Peter Brang zum 65. Geburtstag (Slavica Helvetica, Bd. 33). Bern, Frankfurt, New York, Paris 1989, c. 637-654.* Печатается по доп. и испр. варианту: *Sidurs "Kopfe von Zeitgenossen". Ver-such einer Analyse.* В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken tiber die russische Kultur. Bo-chum 1995, c. 515-533.*

Перевод Сергея Ромашко

<sup>1</sup> Ср. скульптуры из цикла "Женское начало", памятники-надгробия (1972, 1976, 1980, 1982), а также следующие работы: "Раздевающаяся" (1979), "Девушка на лестнице" (1979), "Победитель" (1983).

<sup>2</sup> Сидур неоднократно высказывается по всем этим вопросам в своих письмах и интервью: Вадим Сидур. Скульптура, Графика, 1957-1974. Университет в Констанце (каталог к выставке, 30.4.-20.5.1975, с. 6-11, 73). Письмо 7.10.1974 (на русском и немецком языках) по поводу открытия скульптуры "Памятник погибшим от насилия" в Касселе опубликовано только по-немецки в книге: Аймермахер К. Вадим Сидур. Скульптура, графика. Издательство Университета в Констанце, 1978, с. 158-159. Два интервью - весной 1977 г. (на немецком языке) и осенью 1977 г. (на русском языке) напечатаны в "Славянском альманахе" (Вена, с. 345-355).

Интервью, взятое осенью 1977 года, было опубликовано в немецком переводе: Вадим Сидур.

Скульптура, графика. Каталог выставки в Гамбурге, 5.9.-3.10.1979. Письмо Сидура по поводу установки "Тре-блинки" 14 сентября 1979 года в Берлине опубликовано в издании: Вадим Сидур.

Скульптура и графика. Каталог выставки в Малой оранжерее дворца Шарлоттенбург. Берлин, 28.8-21.9.1980. Беседа авторов настоящей статьи с Вадимом Сидуром опубликована в издании: Аймермахер К., Рифф Г. Вадим Сидур. Скульптуры. Бохум, "Бохумский музей", 1984, с. XXXV-XL; русский перевод см.: "Творчество", 1987, № 12, с. 20-22.

293

Вадиму Сидуру к семидесятилетию

Эта книга - первая попытка осветить некоторые аспекты графического творчества Сидура. Для этого были выбраны рисунки семидесятых и восьмидесятых годов, в которых воплотился "другой Сидур" - художник "с легким пером". Когда его большое творческое наследие станет доступно общественности, станет ясно, что и рисунки Сидура обладают самостоятельной ценностью и по самобытности не уступают его скульптуре. Они так же идеально дополняют скульптурные работы Сидура, как и его творчество в литературе и в кино. Можно было бы еще добавить: и его письма, содержащие уникальные по точности наблюдения и суждения, являются частью того же ансамбля выразительных средств, которыми Сидур объяснялся с миром и пояснял весь комплекс своей творческой деятельности. Если бы здоровье и время позволило, Сидур - по его собственным высказываниям - писал бы пьесы и сочинял бы музыку.

Однако идея, которая крылась за его творческой волей, заключалась не в создании синтетического произведения искусства: речь шла скорее об осознании того, что ни один из возможных способов коммуникации не в состоянии выразить всю полноту и сложность человеческих проблем, которые занимали Сидура. Поэтому вполне естественно, что он, во-первых, обращался к различным художественным средствам, дополнявшим друг друга, и, во-вторых, в своем скульптурном и графическом творчестве неустанно искал новые вариации.

Графика сопровождает творчество Сидура начиная с его студенческих лет в Строгановском училище. Это были не просто упражнения, своего рода "разминка пальцев" или непосредственные подготовительные наброски к его скульптурным работам. Формальное разнообразие графики, игра с различными тематическими полями и сочетаниями мотивов скорее свидетельствует о том, что Сидур стремился находить новые функциональные подходы к художественной технике. Эта потребность объясняет, почему для него, в первую оче-

295

редь, была важна не стилистическая законченность, а длительное воздействие новой содержательной интерпретации. И изменчивость эстетически ориентированного языка форм, и меняющийся взгляд Сидура на мир затрудняют попытку найти единую и однозначную формулу его графики.

Несмотря на эти предпосылки, некоторые общие констанции все-таки возможны, и они облегчат нам понимание того, какое место выбранные для этой книги рисунки занимают в творчестве Сидура.

Прежде всего очевидно, что графика Сидура, как в количественном отношении, так и по своей манере, делится на две временные фазы: графика шестидесятых годов и графика семидесятых-восьмидесятых годов. Многие рисунки, относящиеся к первой фазе, представляют собой либо детально разработанные проекты, либо наброски скульптур; большинство из них не были воплощены в скульптурной форме (и наоборот: большинство скульптур было создано без предварительных набросков). Наряду с ними в

шестидесятые годы возникло много рисунков тушью и фломастером, акварелей, монотипий и книжных иллюстраций. Тематически большинство из них в первой половине шестидесятых годов было посвящено так называемым "вечным темам", а также непосредственной будничной реальности Сидура в самом широком смысле, в то время как к концу шестидесятых в работу включаются библейские мотивы, и все большее значение приобретает тема насилия, конденсируемая, как и в скульптурах, в строго концентрированном виде в экспрессивные высказывания. С начала семидесятых годов перед нами три вида рисунков, достаточно четко отличающихся друг от друга. Во-первых, это такие рисунки как "Мутации" ("Мутации" I, II, 1969), "Олимпийские игры" (1972) и (открытые) серии "Идеологические игры" (1975), "Многочлены" (1971) или "Экзистенция" (1977), темой которых является насилие и которые, как правило, организованы в законченные циклы ("Олимпийские игры" и "Идеологические игры" как линогравюры). Вторую группу представляют такие графические работы, которые также были организованы в ритмически строгие серии, как цикл гравюр "101" (1971 г., продолжен как открытая серия "102" и след., 1973). Выполненные малым тиражом со значительными техни-

296

ческими вариациями, они подхватывают мотивы рисунков шестидесятых годов, представляя "предварительный итог" графического творчества и концентрируясь тематически на духовной и эмоциональной сфере человеческого существования, начиная с библейских мотивов и кончая темой будничных человеческих отношений. И, наконец, третья группа - очень большое количество рисунков, посвященных в самом широком смысле тематике "женского и мужского начала" и представляющих собой открытую серию. Они возникали спонтанно, как правило, словно бы "между делом" и представляют по своему характеру самостоятельный комплекс в творчестве Сидура. Из него и были взяты опубликованные здесь рисунки.

Рисование, которым Сидур занимался постоянно, служило ему, также, как и часто звучавшие при этом записи классической музыки, средством разрядки: это было выражение спонтанно высвобождавшейся творческой энергии. Формы, композиционные приемы и темы сменяли друг друга в несистематической последовательности. Возникшие интуитивно и внезапно рисунки оказываются, если взглянуть на них внимательно, принадлежащими определенным тематическим группам и составляют непрерывную цепь бесконечных вариаций. Один и тот же комплекс мотивов включает в себя все новые и новые комбинации и постоянно изменяется. Взятые по отдельности, эти работы впечатляют неожиданной художественной реализацией интерпретаторских находок, все вместе они образуют динамичную мозаику подвижной картины мира, приобретающую внешнюю целостность и сбалансированность за счет формальной ориентации художника на египетские рельефы и греческую вазопись, к которым порой добавляются приемы западноевропейского рисунка XX века. Гизела Рифф образно описывает получившийся

результат:

"Изящные фигуры, едва касающиеся друг друга, притягивают друг друга манящими взглядами, в их позах и движениях - одновременно стремление и отпор. Цветы вырастают там, где обычно выются волосы. Улитки свертываются в глаза, уши, соски и пупки. Змеи обвивают красавиц, и где-нибудь на листе нередко можно обнаружить старое, похожее на лист лицо: Адам-Вадим, Иоанн-Вадим, Ва-

297

дим-наблюдатель, которого грации то топчут и осмеивают, то нежно ласкают" (каталог выставки Сидура в Бохумском музее. Бохум 1984 г., стр. XV). Описание переменчивых и переходящих друг в друга цепочек мотивов, смена перспективы и противоположных интерпретаций одних и тех же или похожих тем можно было бы, играя, продолжать еще долго. Наглядное художественное выражение подобной цепочки может быть обнаружено в следующем описании квартиры Сидура: "...еще несколько мазков (можно заметить) на незаконченном изображении Пигмалиона, излучающем ту же радость цвета, что и другие картины маслом и темперой, раскрашенные деревянные скульптуры, акварели, и в особенности сценки в натуральную величину, превратившие коридор со стандартными встроенными шкафами в частные райские кущи. Там они все вместе, в естественной прелести наготы, мужчины, женщины и дети. Родители Сидура, женщины, игравшие какую-либо роль в его жизни, внуки, дети, растущие и доставляющие хлопоты, рожденные и еще не родившиеся. Адам-Вадим, смуглый и с морщинистым лицом, стоит тут же. Под ним притаился Змий..." (там же). Можно было бы продолжить: из Адамовых чресл змея тянется к лону Евы, Ева же манит яблоком, а на плечах Адама раскачивается младенец; "Любовники", "Юлия и Вадим", "Семья", "Христос", скульптура в виде змеи и т.д. Или, характеризуя этот волшебный мир с помощью слов, являющихся заглавием романа его жены, Юлии Нельской, - "Райская жизнь начинается в коридоре".

Совершенно очевидно, что Сидур не собирался иллюстрировать ни тематические реликты древних мифов, ни сами эти мифы. Что его волновало, так это свободная игра визуальных форм, символов и определенных изобразительных условностей, игра, которая должна была представить мир в новой перспективе. Тот, кто подхватывает мифы и трансформирует их, создает новые мифы; разумеется, и о самом себе. Сидур это полностью сознавал. Его автобиографический роман и его фильм о художественном творчестве не случайно

были озаглавлены: "Памятник современному состоянию. МИФ".

Скульптурный и графический "миры", возникавшие в жизненных и рабочих пространствах, внешне сосуществовали как соседи,

298

однако тематически и интерпретационно они образуют внутреннее единство. После второго инфаркта, случившегося с Сидуром летом 1984 года, во время его интенсивной работы над акварелями, рисунки и скульптуры образуют своего рода симбиоз. Мы знаем, что с этого времени Сидур по состоянию здоровья вынужден был ограничить свою скульптурную работу. В это время возникает множество рисунков, состоящих по большей части из гармонично льющихся линий, а также новых акварелей, отличающихся интенсивностью цвета. Одновременно Сидур предпринимает хитроумную попытку вернуться к скульптуре, избегая физического перенапряжения. Он создает неожиданно интенсивную, поразительную композицию из так называемых "мягких скульптур" ("Блудная дочь" и "Девушки-близнецы", 1986): белые текучие фигуры, обнаженные тряпичные куклы в человеческую величину, лишённые индивидуальных черт, разлегшиеся в кресле и на диване в его квартире. В своей эlegantности они образуют своего рода отзвук монументальных преувеличений его линейных рисунков и декоративной малой пластики из цикла "Неосалон". Своей холодностью и отчужденностью они перекликаются с металлическими коллажами "Гроб-Арта". Над девушками - "Висящий старик", безжалостно-честный автопортрет, который должен был завершить композицию; она осталась неоконченной. Сидур умер за два дня до своего шестьдесят второго дня рождения, 26 июня 1986 года.

Творчество Сидура в целом дает понять, что он избрал предметом изображения не только наш мир (включая наш культурный багаж), но и подвергал анализу самого себя. В этом видна его бесконечная, всеобъемлющая интерпретационная потребность. Учитывая это, вполне естественно, что создавшие эту книгу его близкие друзья и спутники жизни в честь его семидесятилетия предпринимают сходную попытку создать художественную реакцию на мир Сидура и наш общий мир... Ему посвящаются эти опыты.

Впервые опубликовано как вступительное слово в сб.: *Federleicht. Vadim Sidur zum Siebzigsten. Bochum 1994, с. 7-14*. Печатается по доп. и

299

испр. варианту: *Vadim Sidur zum Siebzigsten*. В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken über die russische Kultur. Bochum 1995, с. 535-538*.

Перевод Сергея Ромашко

300

По поводу русского издания "Лёгким пером"

В отличие от пластического творчества Сидура, графические его работы пока мало известны, несмотря на то, что с 1964 по 1972 год он иллюстрировал и оформлял книги таких авторов, как И. Зверев, И. Мерас, К. Ваншенкин, Ю. Левитанский, Ю. Мориц и другие.

С 1973 года, после постановления ЦК КПСС по книжной графике, Сидур больше не мог выставляться не только как скульптор. Ему также было запрещено иллюстрировать книги. Но в шестидесятые и семидесятые годы отдельные его рисунки публиковались в странах Восточной Европы (Чехословакии, Венгрии, Югославии) и в Австралии. Более или менее объемные публикации Сидура по скульптуре и графике появились впервые в западно-европейских изданиях (ср. К.Е. *Vadim Sidur. Skulpturen-Graphik. Konstanz 1978*; каталог *Vadim Sidur. Plastik/Graphik. Hamburg 1979*; L. & A. Backstrom. *Vadim Sidur. Skulpturer och Mutationer. Sculptures and Mutationes, Stockholm 1989*). Первое русское издание со сравнительно большим количеством его рисунков появилось в Москве только в 1990 году (Вадим Сидур. *Самая счастливая осень*), а в 1996 вышла книга стихов Георгия Тенниса "Время новых болезней", проиллюстрированная рисунками Сидура. Разные по темам и из разных циклов, эти рисунки автономно сопровождают стихотворения Тенниса, смысл которых в самых общих чертах перекликается с художественным мироощущением Сидура. При всех отличиях творческих подходов, сходность художественного понимания жизни у Сидура и Тенниса не случайна: творчество Тенниса развивалось параллельно с возникновением "Гроб-Арта Сидура". Поэт многие годы провел рядом с художником в его подвальной мастерской. Сидуровские книжные иллюстрации, публиковавшиеся в шестидесятые и в начале семидесятых годов в России, сильно отличаются по тематике и стилистике от всего его остального графического творчества, которое стало известно на Западе. Этот факт нуждается в объяснении. Отличие одних графических работ от других связано, главным образом, с тем, что иллюст-

301

ратор должен в какой-то степени учитывать ограниченные рамки замысла автора литературного текста и соблюдать общепринятые эстетические и политические нормативы своего времени. Учитывая такие общие ограничения, Сидур в принципе никогда не шел на компромиссы с властями. В некоторых первоначальных рисунках для книг присутствует более иллюстративно-реалистическая манера изображения, которая позднее, уже в семидесятые годы, становится все более спонтанной, обобщенной и лиричной. Все остальное его графическое творчество, которое не было связано с книжными иллюстрациями, развивается стилистически свободно и имеет самые различные сюжеты. Публикации

графических работ Сидура, вышедшие сначала на Западе, а после 1987 года и в Москве, представляют художника весьма фрагментарно. Исключение составляют два цикла сидуровских "Мутаций" (I и II) 1969 года, которые были напечатаны в Констанце в 1979 году. Вот почему его графика еще ждет строгой "археологической" систематизации и скрупулезного исследования.

Настоящее издание можно считать первой попыткой научно представить две серии рисунков. Оно соединяет работы по мотивам Ветхого завета: "Адам и Ева" и "Саломея". Для всех этих рисунков семидесятых и восьмидесятых годов характерен единый принцип изображения.

Представленные сюжеты, как и другие на ту же библейскую и мифологическую тему, привлекали Сидура еще с пятидесятых годов (ср. "Сусанна и старцы", "Похищение Европы", "Леда и лебедь") и являются показательными для его творческого мышления. В них наблюдается почти бесконечное композиционное варьирование и тематическая интерпретация изображаемых сюжетов. Кроме этого очевиден другой своеобразный композиционный прием. Многообразную игру вариантов (яблоко у Евы или у Адама или же у обоих; замены головы Змия головой Адама и т.д.) Сидур пытается еще усилить дополнительным перетеканием сюжетных элементов из одного цикла в другой - яблоко Евы у Саломеи, голова Саломеи в сюжете Адама и Евы, (ср. "Саломея", "Сусанна и старцы" и т.д.). Нельзя сказать, что такие перестановки или замены отдельных элементов в самых разных циклах являются всего лишь принципом эстетичес-

302

кой игры, которая активизирует повышенное внимание как способ более интенсивного восприятия. Скорее всего, этот стилистический прием связан с предельным желанием Сидура истолковывать так называемые "вечные темы" повторно и по возможности бесконечно. Предлагаемая книга вписывается еще в один контекст. Пять лет тому назад она была предназначена стать посмертным подарком Сидуру к его семидесятилетию от самых близких друзей. Они ставили перед собой задачу рассказать о своих личных, прямых или косвенных взаимоотношениях с художественным миром Сидура. В этом смысле написанные для этого альбома тексты не являются интерпретацией рисунков, так же как рисунки не являются интерпретацией текстов. Но те и другие стараются отвечать на некоторые основные экзистенциальные вопросы человечества, которые затрагивает Сидур своими рисунками: потеря Рая и ее последствия, приведшие к фундаментальной драме "утраты гармонии" - борьбе жизни со смертью и т.д. Подобная драма длится вечно со всей серьезностью и страстью... Но при всей неразрешимости подобного потрясения специфический юмор художника спасает зрителя, дает ему возможность не только расслабиться, но и получить удовольствие.

Печатается по изд.: *Вадим Сидур. Лёгким пером. Москва 1999, с. 5-7.*

Перевод Сергея Ромашко

303

Михаил Шварцман: будущее искусства - в его корнях

Как "художник-нонконформист" Михаил Шварцман всегда хотел отличаться от "конформистов". Причиной тому были как принципиальные соображения, так и иное понимание функций искусства. В то время как "конформистское" советское искусство было - и это общеизвестно - служанкой политики, идеологии или актуальных лозунгов руководства и выполняло роль пропагандиста прогосударственных, работающих на систему власти позиций, "нонконформистское" искусство отличалось от него многообразием индивидуальных художественных стилей, убеждений, вплоть до достаточно разработанных художественных программ и даже мировоззренческих конструкций.

В общих рамках охарактеризованного подобным образом "неофициального" ("нонконформистского") искусства творчество Шварцмана отличается рядом только ему свойственных характерных черт: после первых импрессионистских опытов второй половины пятидесятых годов, которые были необходимы ему, получившему образование еще в период расцвета сталинистского искусства, чтобы резко "оторваться" от общепринятого, официального канона, Шварцман в течение шестидесятых годов постепенно находит свой художественный мир, развертыванием которого он последовательно занимается начиная с семидесятых годов. В этом отношении он не слишком отличается от ряда своих сверстников, которые, однако, выбрали для себя иные, чем он, пути.

Художественные поиски Шварцмана имели абсолютно новое направление и, соответственно, нашли свое воплощение в "новом искусстве" (как он сам называл свое искусство). Насколько мы можем судить, этот опыт нового обоснования искусства удостоился высших похвал. Искусство Шварцмана получило признание, какого обычно удостоиваются старые мастера.

Его художественный метод заключается в обращении к истокам иконописи. Поэтому в центре его художественного диалога находят-

305

ся "протофеноменальные портреты", в которых вскрываются мифологические истоки изображения человеческой головы и осуществляется поиск "вечного в преходящем". Развитие этого подхода приводит к тому, что его произведения превращаются в своего рода "изображения святых". Эти

"иконы" стремятся выйти за пределы искусства как такового, будучи лишь конкретизацией опыта познания Бога художником, который хочет с их помощью подвигнуть и других к познанию Бога и, как следствие, - к изменению своей сущности. Поэтому "Иератические структуры", развернутая во многих вариациях и проработанная до тончайших деталей знаковая "архитектура", являются для Шварцмана специфическим знаковым языком, способным вызвать новое качество ассоциаций, в свою очередь, открывающих путь к новому осознанию Бога, многообразию его бытия и особой роли человека как его творения. Искусство в этом отношении оказывается кратчайшим путем к непосредственному познанию всеохватывающего величия Бога. В формальном плане его произведения, заряженные этой интенцией, основаны на своеобразном архитектурном сплетении структур, соединенном с различными колористическими решениями и предстающем микроанализом Бога и человека в пространстве макрокосма.

Пожалуй, нет другого русского художника послевоенного времени, который подобным образом, опираясь на более чем основательное художественное образование, столь рано бы начал заниматься духовно-религиозными первоосновами человека. И надо отдать должное проницательности Шварцмана, который в значительной степени отказался от собственных потребностей и славы, которая была гарантирована ему, если бы он стал "официальным" художником, в пользу попыток этико-религиозного обоснования новых ценностей.

Возвращение к чувствам и проникновение в сущность спиритуальных ценностей - одно из важнейших назначений искусства Шварцмана. В подверженном конъюнктурным веяниям культурном ландшафте перестройки он предстает опирающимся на мощное основание монолитом, более того - тонко ограненным драгоценным редким кристаллом. Его произведения - спокойный, и при этом чрез-

306

вычайно богато структурированный и насыщенный цветом антимир, который видит будущее искусства в возвращении к его магическим истокам.

Печатается по: *Michail Svarcman: Die Zukunft der Kunst liegt in ihren Wurzeln*. В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken über die russische Kultur*. Bochum: Brock-meyer, 1995, с. 591-592.

Перевод Сергея Ромашко

307

На этом светлом, как-будто что дома...<sup>1</sup> О мире московского художника Владимира Яковлева (В соавторстве с Гизелой Рифф)

"Живопись стала его жизнью", - писал искусствовед Василий Ра-китин в 1977 г. в каталоге первой достаточно большой предназначенной для широкой публики выставки Яковлева в Москве (Ракитин 1977)<sup>2</sup>. В качестве комментария к этому можно добавить: вне искусства или без искусства для Яковлева нет жизни. Невозможность выразить себя в искусстве означает для него распад и ожидание смерти.

Тесная взаимозависимость искусства и жизни определяет биографию и творческое развитие Яковлева. Латентные, временами прорывающиеся депрессии образуют фон этой взаимозависимости; уходящие своими истоками в раннее детство, они почти во все периоды его жизни заканчивались кратковременным пребыванием в психиатрических клиниках. "С 1959 по 1963 год я побывал в психиатрической лечебнице, и если они не "упекут" меня в сумасшедший дом..." (слова Яковлева цит. по Sjeklocha-Mead 1967, с. 173). Именно искусство позволяло Яковлеву в ходе творческого процесса преодолевать внутреннее напряжение, создавая себе "нормальные жизненные условия". Но независимо от этого искусство было и остается также и средством, с помощью которого он может открыть себя другим людям, принимая таким образом участие во всемирном диалоге об общих и частных проблемах человечества. При этом особое значение приобретает необычная экспрессивность его картин: порой она сдержанно таится где-то в глубине, выражаясь словно не напрямую, обиняком, порой - эмоционально обнажена, вопиющая, полна страха перед самой собой и судьбой. Искусство для него одновременно средство выражения и мир, в котором он обитает. Однако когда внутреннее напряжение становилось неодолимым и уже не могло быть сублимировано с помощью искусства, требовалась медицинская помощь в стационаре, чтобы справиться с недугом. В периоды одолевавшего его беспокойства, выразившегося в

309

депрессиях или агрессивном состоянии, он, как правило, не мог работать. Обычно терапия была не очень продолжительной, так что через некоторое время он снова был в состоянии заниматься своим делом. И тогда его тянуло домой, потому что там он мог рисовать и с помощью искусства вновь обретать контакт с миром. Его художественное творчество, профессиональный успех и родственная материальная поддержка обеспечивали ему - по крайней мере, до 1984 г. - удовлетворение, уверенность в себе и достаточное душевное равновесие, чтобы вести нормальную жизнь, насколько позволяли условия.

Художественная индивидуальность Яковлева проявляется в уникальности его творческого почерка, который невозможно спутать ни с чем, и отчетливо выделяет его не только на фоне русского искусства последних десятилетий, но и на западноевропейском фоне. Необычность его искусства заключается в специфике его индивидуальных формулировок, в его живой свежести и невероятной непосредственности его воздействия на зрителя. Этим объясняется бесплотность попыток причислить Яковлева к одному из художественных направлений, вроде "абстрактного экспрессионизма", "импрессионизма" или народно-наивно-абстрактного "примитивизма".

Яковлев ни в коем случае не принадлежит к тому типу художников, которые прямо реагируют на имеющиеся нормы художественного творчества и таким образом обеспечивают себе место в истории искусства. Для того, чтобы заявить о себе, ему не нужно отталкиваться от норм других художников или сознательно их игнорировать. Кроме того, его творчество - если отвлечься от первых лет его деятельности - не является результатом творческого взаимодействия с традиционным или современным искусством. Его работы представляют собой скорее постоянно возобновляемый диалог с "миром" как таковым, напрямую. Место и время возникновения этого искусства в равной степени вторичны. На первом плане всегда находится адекватность определенного, возникающего в момент созидания эмоционального и ментального перепада, который должен быть преодолен одним рывком. Первостепенным для подобного художника не может быть ни изображаемый предмет, ни способ изображения в смысле набора 310

художественных приемов, превращающих картину в произведение искусства. Его творческий принцип - создание аналога, как индивидуального, так и коллективного, бессознательного. Поэтому для него совершенно безразлично, какие из уже известных приемов он при этом использует, каково их происхождение, а также каким образом - сознательно или бессознательно - он к ним обращается и подчиняет своим целям. Все применяемые им художественные приемы возникают как бы в процессе самого творения, словно вне связи с другими произведениями; отсюда их инновативный, не заезженный характер, как для него самого, так и для зрителя.

В ответ на недавние вопросы Фотиева о своей жизни и своем искусстве Яковлев отвечал (Фотиев 1994), что его, по-видимому, ожидает та же судьба, что и Ван Гога: жизнь, полная отчаянных сомнений в себе и метаний, безнадежность, а конце - больница, и главное - невозможность заниматься искусством. Или, как он сказал в приюте - после смерти обоих родителей - Владимиру Немухину в ответ на вопрос о своем искусстве: "Путь искусства у меня кончился. Я смерти жду" (Немухин-Борисов 1987). Слова вполне понятные, потому что жизнь в общей палате, обитатели которой враждебно настроены по отношению к необычному человеку, отняла у него последнее и самое важное - возможность художественного творчества. Разумеется, в клиниках и приютах велась и ведется - как и в других местах - работа, направленная на то, чтобы использовать творческие способности пациентов в процессе их лечения и реабилитации, создавая для таких людей определенное поле деятельности, но специальных заведений, работающих по такой программе, в России не существует.

Возникшие в это время, несмотря ни на что, полные энергии рисунки Яковлева свидетельствуют, во-первых, о том, что его творческий порыв не сломлен, и, во-вторых, - о том, что его жажда жизни, даже если она подавлена внешними обстоятельствами, по-прежнему вновь и вновь прорывается наружу, что производит сильное впечатление. Этим же объясняется и его самое заветное желание - вырваться из удушающей атмосферы клиники, если уж не навсегда, то хотя бы на время, чтобы в окружении друзей, в свобод-

311

ной обстановке предаваться жизненно важному для него занятию искусством.

Опасения Яковлева, что он может повторить судьбу Ван Гога, указывают на то, что он ощущал близость с Ван Гогом не только как личность с особыми психическими предрасположенностями, но и как художник, и не без оснований. При всех формально-эстетических различиях, произведения обоих художников объединяет словно бы лишенное дистанции переживание эмоционально насыщенных ситуаций мира, в котором они живут. Ясность изображенного, простота композиции, а также специфика колорита придают их картинам прямо-таки магически-завораживающую силу. Магия живописного произведения поддерживается различного рода редукцией предметных форм и тонкой игрой формы и цвета. Типичные для Яковлева деформации, цветовая нюансировка наложением и композиционные сочетания свидетельствуют - хотя внешне они принципиально отличаются от приемов Ван Гога - о сходной степени эмоциональной проникновенности. Печальный подтекст даже таких сюжетов, которые на первый взгляд производят впечатление жизненности и гармонии (цветы, портреты) в сочетании со стилевыми особенностями Яковлева является причиной того, что непосредственность его искусства - как и у Ван Гога - оказывает ошеломляющее воздействие. К тому же необычность художественной и жизненной ситуации Яковлева заставляет каждого зрителя задуматься о своей экзистенциальной позиции. И в этом отношении творчество Яковлева, так же как и Ван Гога и многих сходным образом работающих художников, не зависит от конкретных пространственно-

временных координат.

Среди русских художников послевоенного времени было два человека, которые в пятидесятые годы за одну ночь стали известными художниками и с того момента присутствовали на всех (до 1986 года) выставках неофициального искусства, не прилагая к тому особых усилий. Одним из них был Анатолий Зверев, вторым - Владимир Яковлев. Оба сразу были признаны мастерами (Ракитин 1977). Никто - в том числе и коллеги - не сомневался в их даровании и художественном мастерстве, никто не мог

устоять перед силой воз-

действия их картин. Обоих с самого начала их творческой деятельности окружал ореол избранных гениев. И тот факт, что они стали художниками сами по себе, были странными людьми и вели необычный образ жизни, поддерживал старое клише о гениальном от рождения, безумном художнике.

Их высокой оценке способствовало и то, что с конца пятидесятых годов обоих художников коллекционировал, поддерживал и рекомендовал другим не кто иной, как живший тогда еще в Москве большой знаток и любитель русского авангарда Георгий Костаки; другим коллекционером и покровителем раннего Яковлева был живущий ныне во Франции композитор Андрей Волконский, который и познакомил Яковлева с Костаки.

Самоучки Яковлев и Зверев шли своим путем, не обращая внимания на эстетические установки и культурно-политическую ситуацию. Единственными, кого они ощущали как живых конкурентов, были, по свидетельству их ближайшего окружения, они сами. Они оба знали и ценили качество работы и развитие творчества друг друга (Шме-лькова 1994; Немухин 1995). Они наблюдали друг друга и высказывались друг о друге, так сказать, издали: хотя у них было много общих друзей и знакомых, между ними состоялась только одна достаточно продолжительная и плодотворная встреча (Немухин 1995).

В жизни и в искусстве Зверев и Яковлев принципиально отличались друг от друга. И все же было между ними нечто общее: перед их эмоционально напряженными и вместе с тем выверенными работами невозможно устоять. Оба обладают верным чувством пропорции и прежде всего цвета; их картины производят впечатление разнообразия, хотя их отличает относительно ограниченный репертуар возвращающихся тем и мотивов. Художественное совершенство их произведений заставляет - как бы странно это ни звучало - их художественные качества отступить на второй план, открыв дорогу непосредственной изобразительной экспрессии.

В биографии Яковлева многое остается неясным. Несмотря на некоторые воспоминания друзей и знакомых (Гробман, Волконский, Котрелев) и его сестры Ольги, интервью с художником (Шмелькова, Немухин) и публикации начиная с шестидесятых годов (Шеклоха-

313

Мид, Джонсон, Ракитин, Фотиев, Путлин и др.), многие обстоятельства его жизни и его творческого пути пока не удается прояснить. Поскольку порой Яковлев сам - в зависимости от настроения - делал противоречивые высказывания и до сего дня на прямые вопросы отвечал лишь коротко, общо, порой даже играя парадоксами или иронично, фактическая база его биографии остается достаточно ненадежной.

Те, кто публиковал о Яковлеве нечто вроде воспоминаний или отвечал на вопросы о нем, сближались с ним лишь на короткое время (хотя эти сближения могли повторяться), однако не были с ним в постоянном контакте на протяжении всей его творческой деятельности.

Столь же неполны и фрагментарны данные о творчестве Яковлева. В публичных собраниях имеется лишь крайне малая часть его произведений. Большинство его картин находится в русских и западных частных коллекциях, так что обнаружить их почти невозможно.

Владимир Игоревич Яковлев (Тетельбаум)<sup>3</sup> родился 15 марта 1934 года в Балахне на Волге, недалеко от Горького (сегодня опять переименованного в Нижний Новгород). Его мать, Вера Александровна, урожденная Тетельбаум, родилась в 1910 году в Днепропетровске. Она появилась на свет в многодетной купеческой семье, потерявшей имущество после революции. Вера Александровна получила образование чертежницы. Отец Владимира, Игорь Михайлович Яковлев, родился в 1906 году в Петербурге. Его родители - Феодосия Францевна, бельгийка по происхождению, и художник Михаил Николаевич Яковлев.

В возрасте одиннадцати или двенадцати лет Игорь вместе со своими родителями оказался во Франции и Бельгии. Отрочество и юность он провел главным образом в Бельгии. В 1930 году он закончил учебу на инженера в Брюссельском университете. В 1933 году он как коммунист вернулся вместе с друзьями в Россию, "чтобы поддержать революцию" (Яковлева 1995). Здесь он женился на Вере Александровне. Группа возвращенцев некоторое время жила в Балахне. Там в 1934 году родился Владимир ("Володя"). Когда Игорь Яковлев нашел работу в Москве, семья переехала - тем временем родилась и

314

дочь Ольга - в Сходню, у трассы Москва-Ленинград. Поселились они вместе с другими семьями на

бывшей даче Шалапина.

Но "странствия" Яковлевых на этом не завершились. Во время войны, когда в результате эвакуационных мероприятий пришло в движение почти все население европейской части России, семья оказалась сначала в Орске на Урале (1941 г.), а затем в Чкалове. Лишь в 1944 году Яковлевы вернулись в Сходню; в 1945 году они наконец получили возможность поселиться в Москве, в коммунальной квартире на Тихвинской улице.

Из-за войны учеба в школе началась для Владимира только в 1945 году, когда ему было одиннадцать лет. Учебу в обычной для того времени семилетке пришлось, однако, закончить уже в 1949 году, поскольку он был направлен в психиатрическую больницу имени Кащенко<sup>4</sup>. Информация о явно непростых годах учебы в школе и причинах первого пребывания в психиатрической больнице противоречива. Если судить по недавно ставшими известными образцами его раннего почерка, дела с письменными упражнениями у Владимира, мягко говоря, не ладились. Если учесть, с одной стороны, жесткий, рассчитанный на конформизм характер русской педагогики, и, с другой стороны, уже тогда проявившуюся индивидуальность Яковлева, то не требуется дополнительных сведений об этом "темном времени", чтобы объяснить тяжелый конфликт. Как бы то ни было, Яковлев был "другим", и был отправлен в возрасте пятнадцати лет в психиатрическую больницу.

О том, чем именно был болен Яковлев, подробных и ясных сведений не имеется. Большинство описаний, оставленных его знакомыми<sup>5</sup>, касаются скорее внешних симптомов и предполагают их прямую связь с драматически ухудшавшимся время от времени зрением. Все рассказывают, что он переживал периоды страха, депрессии, сочетавшейся с агрессией.

В такие тяжелые моменты, когда и сам Яковлев чувствовал, что привести его в порядок может лишь лечение в стационаре, его родители (в первую очередь, очевидно, мать), а нередко и он сам запрашивали направление в больницу для продолжения психиатрического лечения.

315

Котрелев (1987/1991 гг.) объясняет психическое состояние Яковлева генетическими причинами, с одной стороны, и семейными обстоятельствами, с другой: здесь имеются в виду, во-первых, невероятная теснота жилища, во-вторых - непонимание родителей, вызванное во второй половине пятидесятых странным, нереалистическим искусством сына. Это искусство слишком сильно отличалось от традиции предметной, фигуративной русской живописи двадцатого века. Работы Яковлева грубо нарушали - по крайней мере, при поверхностном их рассмотрении - художественные нормы, заданные в семейной традиции творчеством деда и поддерживаемые знаменитыми музеями в стране и за рубежом, и потому не могли быть приняты родителями. Известно, что отец, хотя и побывал в разных странах (Франции, Бельгии, Китае), не принимал ни абстрактных, ни предметных, но "деформированных" изображений Яковлева<sup>6</sup>. Учитывая образование матери, а также ее практичность, ее понимание искусства вряд ли было другим, хотя с шестидесятых годов она побуждала своего сына рисовать цветы - мотив, привлекавший покупателей. Шмелькова публикует разговор с Яковлевым в 1992 году: "Ш.: Володя, а родители ценили твои работы? - Я.: Ценили, когда они начали продаваться. А так, мне приходилось писать часто ночью, на кухне. Правда, мама очень любила мои картины, она ценила бархатистость моих пуантелей. Говорила, что они бархатные" (Шмелькова 1995а, с. 5). Судя по всему, что нам известно, мать, прагматически мыслящая и земная женщина, не интересовалась собственно искусством Яковлева, однако поняла терапевтическое, а потом и коммерческое значение этой деятельности. Как сообщает Немухин, ей не раз удавалось, демонстративно взяв кисть и краски и угрожая нарисовать за него "его" цветы, вывести Яковлева из депрессивного состояния (Немухин 1995).

Вскоре семья превратилась для Яковлева в прибежище, где ему на протяжении многих лет были обеспечены постоянный уход и забота, покой и уверенность, необходимые ему для нормального состояния и работы. Несмотря на эстетические расхождения в семье (а типичная для того времени стесненность жилищных условий не слишком способствовала расслаблению, провоцируя скорее

взаим-

316 ную агрессию), приходится констатировать, что там все же был налажен некий образ жизни, препятствовавший пожизненному заточению Владимира Яковлева в психиатрическую клинику. Заботу и внимание матери нельзя переоценить. Отец и сестра по-своему способствовали созданию общей атмосферы защищенности. Когда его спрашивают о семье, он неизменно начинает говорить о том, как сильно он ее любит.

Вряд ли стоит сомневаться в том, что депрессивные состояния Яковлева обусловлены низким порогом чувствительности, несоответствием реакции на его работы его дарованию, комплексом неполноценности, заниженной самооценкой и подобными психическими факторами. Не случайно похвальные отзывы о его работах (Фотиев 1992), покупка картин или - уже позднее - организация его выставок приносили ему наибольшее удовлетворение. Однако он не выставлял этого удовлетворения напоказ и не любил предаваться ностальгии по прошлым успехам. Наиболее важным для него всегда

было его актуальное состояние, которое, правда отличается крайней нестабильностью. По свидетельству Шмельковой, Яковлев может быть сегодня в депрессии, завтра - грубым, а послезавтра - спокойным, веселым и полным "гениальных идей" (Шмелькова 1995а)<sup>7</sup>. Его поведение в общении с другими в последнее время характеризуется продолжительными периодами замкнутости и часто - нежеланием разговаривать (Немухин-Борисов 1987). В особенности это проявляется во время контактов с его соседями по палате - хроническими больными - и посетителями, с которыми у него нет близких отношений. В других случаях, в отношении близких ему людей и персонала приюта он более откровенен и общителен (Шмелькова 1995). Обращает на себя внимание его подтверждаемое многими свидетелями стремление к домашнему уюту, человеческому и художественному признанию, а также постоянное, инстинктивное ощущение экзистенциальной опасности, которой он стремится избежать. Спокойствие, душевное равновесие, забота, возможность радоваться жизни, а также возможность извлекать уроки житейской мудрости, глядя на мир, жизнь и людей - вот высшее счастье для Яковлева. Мир его картин выражает те же стремления.

317

Вполне вероятно, что именно постоянное углубление в себя и подавление эмоционального напряжения стало причиной повторяющихся вспышек агрессивности, а также рано проявившегося значительного ухудшения зрения Яковлева. Сходным образом оценивает ситуацию и Джейн Никольсон: "...с шестнадцати лет он страдает заболеванием глаз, которое имело для него серьезные психические последствия"\* . Насколько нам известно, перед первой операцией на глаза в 1992 у него оставалось лишь пять процентов зрения. Однако острота его зрения явно зависела от психического состояния, о чем свидетельствуют фотографии шестидесятых и семидесятых годов, на которых видно, что он рисует, находясь на нормальном расстоянии от мольберта. Владимир Немухин, поддерживающий с ним постоянный контакт на протяжении двадцати лет, рассказывает, что еще во второй половине семидесятых годов Яковлев то видел относительно нормально, то значительно хуже.

Серьезное ухудшение зрения у Яковлева началось с конца пятидесятых годов. Шеклоха и Мид пишут: "Он почти ослеп на один глаз. Второй глаз покрыт серовой пленкой, из-за которой ему приходится подносить рисуемые предметы близко к лицу, на расстояние сантиметров в пятнадцать, и он начинает нелепо вертеть головой, стараясь найти в своем замутненном поле зрения просвет, позволяющий ему что-либо увидеть" (Sjeklocha-Mead 1967, с. 172). Котрелев замечает: "Что у него ненормальное зрение, было ясно, едва присмотришься к его глазам: их тело было неправильное, бугорчатое, в них плавала белесая муть" (Котрелев 1987/1991).

Мнение, будто Яковлев с ранних лет был почти совсем слепым, оспаривает Михаил Гробман: "Никто не может писать, если он слепой". В конце 1980-х - начале 1990-х годов ухудшение зрения Яковлева приняло драматические формы, срочно требовалась операция. Яковлев согласился на нее лишь в 1992 году, но после этого отказался от необходимой повторной операции. В январе 1994 года, когда он почти ослеп, он согласился на операцию на другом глазу (во всемирно известной Клинике хирургии глаза профессора С. Фе-

318

дорова), благодаря которой у него восстановилось около тридцати процентов зрения.

Несмотря на стремление всех членов семьи Яковлевых жить в согласии в столь стесненных условиях, домашняя атмосфера была более чем удручающей вплоть до 1967 года, когда они переехали в двухкомнатную квартиру, полученную Игорем Яковлевым от его предприятия за профессиональные заслуги. Поэтому Шеклоха и Мид видят связь между психическим состоянием художника и семейными обстоятельствами: "Сложно судить о психическом состоянии Яковлева. Непонятно, вызвана ли его неадекватность физическим состоянием или обстановкой. На другого человека эта ситуация, возможно, не произвела бы такого воздействия, по крайней мере, не в такой степени" (Sjeklocha-Mead 1967, с. 173-174).

Как бы ни оценивалась в конечном итоге связь обстановки и психического состояния, благотворное влияние семьи и в особенности матери, способствовавшей восстановлению душевного равновесия Яковлева, до сих пор явно недооценивалось. О роли семьи в его жизни свидетельствует то отчаянное положение, в котором художник оказался после смерти родителей (в 1983 и 1984 г., см. ниже). Тот факт, что родительский дом всегда был для него надежным пристанищем, вовсе не означает, что обитатели коммуналки не страдали от тесноты жилища: "Ходили слухи о том, что его родители постоянно готовы сдать его в психиатрическую больницу, чтобы достичь спокойствия и уединения в единственной комнате, в которой они жили. Правда это или нет, но некоторые заключения можно сделать из того, как он изображал на портретах своих родителей: далеко не лестно" (Sjeklocha-Mead 1967, с. 174). Ни один из опрошенных мной в последнее время не мог подтвердить подобных намерений родителей. Ища подтверждения своему тезису о том, что родители якобы хотели избавиться от Яковлева в целях сохранения мира в семье, Шеклоха и Мид следующим образом комментируют выполненный Яковлевым портрет матери: "Портрет матери -это горький личный итог. Ее глаза

перечеркнуты, возможно, в знак протеста против своего почти полностью слепого состояния, в кото-

319

ром, должно быть, он винил ее. Лицо словно высечено из гранита. Форма и контур резкие, черты - словно каменные и бесчувственные" (Sjeklocha-Mead 1967, с. 176).

Все же высказанное в приведенной цитате положение о том, что художник в своих работах возлагал вину на мать, вызывает сомнение. В конце 1950-х - начале 1960-х годов им был создан целый ряд работ, в которых достаточно реалистические изображения переходят в абстрактные композиции, и наоборот. Такие переходы наблюдаются либо во внешних контурах лица, либо в отдельных чертах, таких как рот, глаза и т.д. Таким образом, речь идет о структурном и композиционном принципе более общих стилевых особенностей творчества Яковлева, в то время как предметная соотнесенность, о которой речь идет в цитате, имеет лишь периферийное значение. Это, правда, не исключает, что Яковлев сам мог видеть в изображении связь с собой и своей жизнью. Однако обнаружить мотив вины матери в упомянутых картинах не представляется возможным.

В коммунальной квартире вместе с семьей Яковлева, то есть Владимиром, его родителями и сестрой, жили еще две семьи, у каждой было по комнате. "Рабочее место Яковлева - круглый стол в маленькой комнате. Он спит на софе. Чуть в стороне - кровать его родителей. Вокруг стола расположены секретер, буфет и несколько стульев. Комната, в которой живет семья, - часть коммунальной квартиры в двухэтажном домишке, построенном до революции. [...] В коммунальной кухне, где несколько хозяек, в том числе и мать Яковлева, готовят еду для своих домочадцев, свободное пространство на вес золота" (Sjeklocha-Mead 1967, с. 174)<sup>9</sup>.

Во взвинченной и напряженной атмосфере, в которой жили страдающие от подозрительности, психического и физического перенапряжения обитатели коммунальной кухни (Котрелев 1987/1991, с. 68), Яковлев, работая, как он сам рассказывал, по ночам (Шмель-кова, см. выше), нередко ночью, в конце пятидесятых - начале шестидесятых годов создавал свои трудоемкие картины маслом и гуашью. Чтобы разрядить обстановку, Яковлев в то время и позднее, до конца шестидесятых годов, иногда пользовался возможностью

320

пожить у заботившихся о нем и почитавших его искусство знакомых и друзей. Такие визиты продолжались несколько дней, а иногда и несколько недель (например, у Айги, Гробмана, Муравьева, Столяра, Васильева и др., см. Котрелев 1987/1991, с. 68-69, Плутник 1992) и были большим облегчением для всей семьи. Однако долго у знакомых он не выдерживал. Через некоторое время его опять тянуло "домой": близость родителей была для него такой же жизненной необходимостью, как и ежедневное творчество.

Несмотря на депрессивные состояния и ухудшающееся зрение, все, кто в течение какого-то времени жил вместе с ним или дружил с ним на протяжении множества лет, или же заботился о нем в больнице в последние годы, - все эти люди утверждают, что он в целом не был более ненормальным, чем другие. С ним вполне можно было говорить о чем угодно, он интересовался самыми разными вещами, часто делал поразительные замечания. Фотиев пишет: "Со всей ответственностью утверждаю: за время общения с Яковлевым, включая те недели, что он жил у меня, я убедился: он вполне здоровый человек. По существу, ничем не отличается от многих. Вежлив, культурен, совершенно не пьет и не уважает пьющих. Прекрасно разбирается в живописи, в ее истории. Читает мне великолепные лекции по живописи. [...] В хорошей домашней обстановке художник быстро отходит от интернатовских страхов, к нему постепенно возвращается творческая энергия" (Фотиев 1992, см. также Шмель-кова 1995Б). Читая все эти высказывания, не следует упускать из вида одного обстоятельства (которое придает словам Фотиева некоторую относительность): как художник Яковлев в своей "ненормальности" нормален (ср. также Волконский 1995Б), однако в том, что касается его психического состояния, он все же болен, даже если болезнь не всегда явственно ощущается.

Несмотря на болезнь Яковлева - при этом мы оставляем в стороне его проблемы с желудком и легкими - в его биографии наблюдаются достаточно продолжительные, проведенные в условиях относительно размеренной домашней и семейной жизни периоды спокойной творческой деятельности.

321

Попытки свести художественный мир Яковлева к особенностям его психики, то есть к его болезни или его ослабленному зрению представляются нам в свете того, что нам известно сегодня о художнике, недостаточно обоснованными. Поэтому было бы ошибкой полагать, что мир его картин - непосредственное выражение его болезненных состояний; сомнительными представляются нам и попытки объяснить слабость зрения художника особенности его картин, такие как грубый контур, или его способность к "внутреннему зрению", к "внутреннему озарению". Проблематика соотношения психических особенностей художника, его художественных стремлений и эстетических свойств произведений искусства неизменно оказывается значительно сложнее.

Семья, домашние условия, а также болезнь и потеря зрения несомненно являются составляющими,

прямо или косвенно повлиявшими на исходные позиции творчества Владимира Яковлева. Но как же он пришел к занятиям искусством, с каким искусством был знаком, что его интересовало? Школа дала ему мало, жизненный опыт - много. Поскольку он не закончил семилетку и после того, как вышел из больницы, не занимался официально признанной трудовой деятельностью, он, в соответствии с тогдашними требованиями, не мог, как его сверстники, рассчитывать на научное или художественное образование. Выходом их создавшегося положения стало зачисление на работу курьером в престижное издательство "Искусство" с видами на получение более серьезной работы (1949-1954 гг.). Чем именно он занимался в издательстве, не совсем ясно. Имеющаяся в нашем распоряжении информация об этом периоде жизни художника - довольно скудная и порой противоречивая. Если Гробман утверждает, что Яковлев работал фотографом, то Пацюков считает, что он был ретушером в фотолаборатории издательства. Котрелев пишет: "Раз он говорил, что желудок испортил, выпив гипосульфита. Он рассказывал, что бесконечно работал над бесчисленными портретами "усатого" (т.е. Сталина. - К.А.) - вероятно, ретушировал" (Котрелев 1987/1991), Сестра Яковлева Ольга (Яковлева 1995) полагает, что он работал в фотолаборатории издательства и выполнял различные виды работ, 322 обычные для такого заведения. Значит, он занимался и изобразительными проблемами (выбор мотива, формата, перспективы, освещения и т.д.). Сохранившиеся снимки того времени, сделанные Яковлевым, явственно показывают, что он был не только техническим помощником, а также свидетельствуют о том, какой верный глаз у него был уже тогда во всем, что касалось существенных моментов изображения, четкости композиции и экспрессии.

Во время работы в издательстве "Искусство" Яковлев, как сообщают, был дружен с одним фотографом, который побывал с ним во многих музеях и церквях (Пацюков 1990). В это время Яковлев начал - что типично для самоучки и вступающего в жизнь молодого человека - собирать репродукции произведений искусства. Он впитывал в себя все новое, с чем ему приходилось сталкиваться. Яковлев сам говорит о себе, что в школьные годы он "глотал книги" (Шмелькова 1994). Что касается периода пятидесятых - начала шестидесятых годов, то можно сказать, что в это время он "глотал картины". Как известно, публикация репродукций произведений искусства и в это время происходила в условиях жесткой цензуры, так что репродукции были, в сущности, ограничены русским реалистическим искусством и произведениями социалистического реализма; западноевропейское искусство было представлено чрезвычайно фрагментарно, а об искусстве двадцатого века и говорить не приходилось. К этому добавлялось чрезвычайно низкое качество печати.

Репродукции, которые ему особенно нравились, Яковлев копировал, что приводило в восторг некоторых зрителей (Фотиев 1992). Мать Яковлева подтвердила Немухину, что ее сын уже ребенком начал рисовать (Немухин 1995)<sup>10</sup>. Помимо коллекционирования репродукций и созерцания оригиналов в музеях, расширению его художественного кругозора и углублению познаний относительно различных живописных стилей и направлений способствовали два родственника: его отец Игорь и его бельгийская бабушка, вдова Михаила Яковлева, которая, между прочим, "умела рисовать, но не писать" (Шмелькова 1994). Они познакомили Яковлева с кругом художников начала века, связанных с Коровиным. Кроме того, отец - как сообщает сестра (Яковлева 1995) - старался познакомить сына с

323 историей искусства и биографиями различных художников. Этой цели способствовала и небольшая библиотека соответствующих книг, принадлежащая сейчас сестре".

Принципиальным поворотом в художественной биографии Яковлева, завершившим процесс постепенного погружения в мир традиционного искусства и неожиданно заставившем его соприкоснуться с совершенно другими его формами, стала широкая культурная программа всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 г. в Москве.

Политические организаторы фестиваля задумали его - ориентируясь, в первую очередь, на границу - как демонстрацию открытости страны миру после длительного периода культурной изоляции в годы сталинизма. Они не учли того, что это событие окажет гигантское влияние на саму страну: вся культурная жизнь Советского Союза разом затрещала по швам, чиновникам от культуры в течение нескольких последующих лет пришлось заниматься устранением последствий этого события.

Знакомство с совершенно иными культурными традициями и экспериментами в искусстве явилось для многих молодых художников не только шоковым потрясением, но и -как это было и с Яковлевым - началом свободного творческого поиска за пределами предписанных и разрешенных художественных форм; для многих из них ставшее возможным благодаря фестивалю знакомство с западным искусством в оригинале было вообще одним из важнейших событий в их жизни. В первую очередь большие национальные художественные выставки Франции, США и др. с их богатой палитрой изобразительных возможностей стали для художников толчком, который привел к началу формирования в шестидесятые годы неконформистского, независимого русского искусства; из-за своего альтернативного - по отношению к официальному искусству - характера оно до семидесятых годов находилось в культурном подполье (Eimermacher 1988b; Другое искусство 1991)<sup>12</sup>.

Для Яковлева, которому тогда было всего двадцать три года, встреча с этим новым искусством, получившим известность в России с 1957 года, стала глубочайшим потрясением<sup>13</sup>. В течение нескольких лет невероятно любознательный Яковлев существенным обра-

324

зом расширяет свои познания, по-видимому, в основном доверяясь случаю. Создается впечатление, что в это время он использовал все возможности для знакомства с искусством - все равно какого направления. Наряду с уже упомянутыми возможностями увидеть воочию новейшие течения западноевропейского и американского искусства двадцатого века, его кругозор расширяется за счет дружеского общения со сверстниками - художниками и любителями искусства, такими как Андрей Волконский, Василий Ситников, Александр Васильев, Михаил Гробман, Эдуард Штейнберг и многими другими, занимавшимися в то время, подобно ему самому, поиском новых форм самовыражения. Особый интерес для него представляли - как можно судить по его работам периода становления, то есть между 1957 и примерно 1962 годом - работы кубистов, конструктивистов, абстрактных экспрессионистов и каллиграфические произведения, чрезвычайно эмоциональные по своей структуре и цветовому решению. Столь же активно Яковлев знакомится и с литературой двадцатого века. Из современной беллетристики он отдавал предпочтение сочинениям, в которых экспериментальная игра с формами и звуками создавала своеобразные структуры. От Гробмана и Волконского нам известно, что Яковлев живо реагировал и на необычную для российских условий того времени современную музыку, которую он слышал во время почти еженедельных посещений квартиры Волконского в конце пятидесятых годов<sup>14</sup>. Фо-тиев (Фотиев 1992) и Шмелькова (1994а), знавшие Яковлева лишь с семидесятых годов и позднее, подтверждают, что Яковлев обладает достаточно глубокими знаниями по истории музыки.

Постоянное расширение эстетических, художественных, литературных и музыкальных познаний Яковлева происходило в основном - насколько это можно сейчас реконструировать - в пятидесятые и отчасти в начале шестидесятых годов.

Учитывая описанную ситуацию, становится очевидным, что все истории о том, как Яковлев из "больного" изгоя без нормального жилья и с незаконченным школьным образованием в мгновение ока превратился в общепризнанного художника, представляют собой всего лишь стандартный набор традиционных легенд о художниках.

325

Подобные легенды опираются, в частности, на идею о том, что художник либо появляется в этом мире словно бы "на пустом месте" и формируется только благодаря собственной гениальности и внутренней работе, либо становится значимым за счет того, что вписывается в общий поток развития искусства, продолжая его и обогащая его своим индивидуальным стилем.

Биография Яковлева давала пищу сразу нескольким типам легенд. Согласно этим легендам, Яковлев был гениален как "сам по себе", так и благодаря своей наследственности... Ему выпала трагическая судьба... Он одинок, болен и страдает от слепоты (в легенде боги за эти страдания вознаграждают его мировой славой)... А еще он продолжает дело своего деда, что выражается в выборе его живописных мотивов - цветов и портретов.

Как и во всех мифах и легендах, в них есть зерно истины, но это слишком зыбкая почва, ступать на которую следует с величайшей осторожностью. Лишь по поводу эстетической связи живописи Яковлева с произведениями его деда мы можем высказывать более конкретные предположения: изображения цветов и портретов в самом деле позволяют выявить соответствующие стилевые тенденции и эстетические установки.

Картины деда Яковлев видел как у бабушки, так и в музее<sup>16</sup>. Это были написанные с натуры городские и сельские пейзажи, натюрморты с цветами, букеты цветов, всегда одного вида, нередко в стиле русского варианта импрессионизма; то же касается и портретов. С технической точки зрения пейзажи производят впечатление в первую очередь благодаря глубокой световой и цветовой перспективе, поддержанной легким мазком, который придает им большую воздушность и прозрачность. Что же касается изображений цветов, то их колорит более насыщенный и они обращают на себя внимание необычайно тонкими нюансами в изображении листьев и цветков. На портретах люди, позировавшие специально для этого случая, нередко изображены в полный рост.

Если сравнить эти произведения с работами Владимира Яковлева последних сорока лет, мы не обнаружим ни сходных черт, ни очевидных стилевых контрастов, которые говорили бы о том, что внук

326

сознательно продолжал деятельность своего предка или, напротив, отмежевывался от нее.

Только в области общей цветовой нюансировки есть некоторое сходство, которое, однако, можно найти и у других художников, другие же моменты работы с цветом - сочетания и наложение цветов - принципиально различны. "Продолжение дела деда", таким образом, не касалось специфической живописной техники или выбора сюжетов. Если что и имело значение для творчества Яковлева, так это

не "влияние деда" и "унаследованный талант", а осознание того, что в его семье профессия художника была чем-то "нормальным", традицией, которую он продолжал.

Из всего вышесказанного можно заключить, что стремительное вторжение Яковлева в мир искусства было обусловлено рядом более или менее случайных причин, таких как необычайное дарование художника, его психический склад, образование, семейная традиция и другие. Немалую роль сыграла при этом также культурная и общественно-политическая атмосфера второй половины 1950-х годов. Вспомним еще раз первый послесталинский период развития культурной жизни России, когда лишь индивидуальные усилия отдельных личностей могли внести изменения в общий идеологический и эстетический фон искусственно насаждаемой сверху массовой культуры соцреализма. Это касалось как интеллигенции вообще, так, в особенности, и художников. Художники, осознававшие знаки времени, отходили от господствовавших норм и экспериментировали в самых различных художественных направлениях. Типичный для того времени поиск адекватных средств выражения проявлялся в специфическом сочетании западных влияний с русской традицией искусства.

Эта общая культурная атмосфера в России второй половины пятидесятых годов, характеризовавшаяся различными идеологическими и эстетическими симптомами оттепели в искусстве и литературе, философии, кино, театре и музыке, в частных и полуофициальных кругах, неизбежно влияла на любой вид индивидуального творчества и рождала необходимых для таких исторических переломов "гениев". Эти гении и связанные с ними легенды были нужны

327

для поддержания и структурирования нового начала в культуре. Таким образом, появление Яковлева в мире искусства состоялось в контексте свойственного культуре того времени общего ощущения прорыва, когда систематически создаваемое ранее Сталиным чувство псевдообщности постепенно стало заменяться надеждой на возникновение чего-то действительно нового.

Кто же или что же повлияло на Яковлева таким образом, что он ощутил себя художником? Видимо, уместнее, чем искать какие-либо прямые влияния, было бы исходить из того, что сильное внутреннее стремление Яковлева творить в области живописного искусства совпало с культурной ситуацией, исполненной новых явлений, которые, как казалось, обещали полностью заменить утратившее свою эстетическую функцию искусство соцреализма. Эта ситуация еще усилила личную творческую активность Яковлева: как будто какая-то сила неудержимо влекла его в мир искусства, и он со всей страстью отдался этому влечению. Яковлев постигал этот мир на свой лад, изучал и любил его и временами снова от него отворачивался. Собственное творчество он ощущал скорее как профессию, нежели как призвание. Творить означало для него делать то, что он умел, искусство было для него самовыражением, а не миссией.

Попытка воплощения в цвете музыки Шенберга, о которой сообщает Гробман (Гробман 1988а) и которая вылилась в целый ряд динамически построенных картин, чьи формы и краски, тем не менее, излучают гармонию и покой, свидетельствует не только о необычайной способности Яковлева к тонким интермедийным диалогам, но и о том, что принципиальным для него было отражение не столько самого времени, сколько самых чутких реакций на господствующую атмосферу<sup>7</sup>.

Было бы неверным объяснять признание Яковлева как художника исключительно потребностью в гении, продиктованной его эпохой. Напротив, целый ряд других признаков свидетельствует о том, что многие зрители не могли не поддаться обаянию его картин и мечтали приобрести их, чтобы окружить ими свою жизнь: произведения Яковлева с самого начала оказывают необычайно сильное воздействие и не нуждаются в особой пояснительной концепции, кото-

рая помогла бы воспринять их как произведения искусства или посодействовала бы их принятию зрителем.

К числу коллекционеров картин Яковлева в конце пятидесятых годов стал принадлежать уже упоминавшийся выше Андрей Волконский. Поддержку и творческое признание Яковлев получал, кроме того, со стороны своего ровесника Александра Васильева<sup>18</sup>, который с 1958 года начал собирать его картины, выставлять их у себя дома, а также занялся их продажей (Гробман 1988а; Котрелев 1987/1991, с. 68). Васильев старался укрепить уверенность Яковлева в том, что он является настоящим профессиональным художником, ничуть не уступающим имеющим соответствующее образование коллегам (Ча-лупецкий 1990). Психологическое значение последнего факта нельзя недооценить, учитывая все еще бытовавшее в то время в семье Яковлева скептическое отношение к его творчеству. Работы Яковлева стали приобретать ученые-естественники, такие как член Академии Наук Юрий Н. Роботнов, ленинградский ученый и собиратель искусства Валентин В. Новожилов, коллекционеры Цырлин, Костаки и Данцигер и многие, многие другие. По некоторым сведениям, как минимум одну работу Яковлева имел в своей коллекции и Оскар Рабин, один из важнейших представителей Лианозовского кружка Евгения Кропивницкого<sup>19</sup> (Гробман 1988а).

Таким образом, чудака и одиночка Владимир Яковлев стал фактором искусства, пусть даже сперва лишь в полуофициальных, полупубличных кругах.

Несмотря на то, что творчество Яковлева принципиально отличалось от официального канона и в культурно-политических условиях шестидесятых годов не могло стать широким достоянием общественности, он, тем не менее, оказался в числе тех молодых "дикарей", которые после 1962 года стали служить предметом почти такого же сурового, как во времена Сталина, порицания и грязной ругани со стороны блюстителей традиций и чиновников от искусства<sup>20</sup>. Тем не менее, его нельзя отнести к пресловутым диссидентам в искусстве, невзирая на тот факт, что коллекционер Александр Глезер, завязавший в середине семидесятых годов публичный спор с органами госбезопасности, причислял и его к своим нонконформистам, чьи

329

произведения провоцировали скандалы, влекшие за собой массивное вмешательство цензуры вплоть до арестов и принудительных выселок. Несмотря на то, что Яковлев поддерживал с этими, как, впрочем, и со многими другими современными ему художниками, дружеские отношения, более или менее регулярно встречался и общался с ними и приглашал их на свой день рождения, он, тем не менее, всегда старался держаться в отдалении от политизированного искусства и избегать всяческих конфронтаций<sup>21</sup>.

Политическая индифферентность Яковлева далеко не являлась гарантией его личной безопасности после окончания периода культурно-политической оттепели. Причин для его преследования при желании могло бы найтись немало: помимо того, что он был "формалистом-абстракционистом" и поддерживал контакты с другими потенциально нелояльными художниками, он официально не имел так называемого "профессионального" художественного образования, и, следовательно, не имел права, зарабатывая с помощью живописи деньги (продавая, к тому же, свои произведения иностранным покупателям!): под этим немислимым предлогом были арестованы как "тунеядцы", в частности, Амалрик и Бродский. Как бы то ни было, одиночке-Яковлеву, уже в годы своей юности отмеченному как "человек с психическими отклонениями" и с 1954 по причине слабости зрения находившемуся на инвалидности<sup>22</sup>, удалось счастливо избежать подобного рода трудностей. О том, что это время, тем не менее, оставило в нем следы былых страхов, свидетельствует относящаяся уже к 1992 году реакция Яковлева на одно из высказываний Фотиева: "А не посадят? А за абстрактную живопись уже не сажают?" (Фотиев 1992).

На основании этого высказывания может показаться, что Яковлев из страха перед критикой и другими, более суровыми, мерами перестал работать в абстрактном стиле и обратился вместо этого к более безопасным с культурно-политической точки зрения сюжетам, напомиравшим сюжеты его деда.

Хронологическое и количественное соотношение абстрактных и предметных картин (цветы, портреты), казалось бы, подтверждает это предположение. Однако, как это

330

бывает в большинстве случаев, в действительности все оказывается гораздо сложнее.

К абстрактным картинам, которые занимали центральное место в его творчестве, прежде всего, в конце пятидесятых и начале шестидесятых годов, Яковлев неоднократно возвращается и в дальнейшем. Мотив цветов, получавший особое признание многих покупателей, был более безобидным, но при этом столь же важным для Яковлева, как и все остальные элементы его произведений. Было бы также ошибкой пытаться объяснить обилие цветочных мотивов исключительно меркантильными интересами матери. Цветы Яковлева весьма далеки от шаблонной массовой продукции, они убеждают многочисленностью вариаций и своей проникновенностью. Тонко дифференцированные с формально-эстетической точки зрения и обладающие стройной композицией, они, кроме того, в смысловом отношении олицетворяют процесс возникновения и исчезновения в как будто застывших условиях и тем самым выражают основной жизненный принцип возвращения вечно неизменного<sup>23</sup>. Илья Кабаков ценит их за тот космос, который они, как кажется, излучают<sup>24</sup>. То, что художник ограничивается изображением одного, двух, или, во всяком случае, очень немногих цветов, не только придает картинам дополнительную композиционную строгость, но и отчетливо показывает, что именно эти формально-эстетические и эмоционально действенные особенности картин представляют собой исходный пункт творчества Яковлева и, следовательно, с самого начала стоят для него на первом плане. В этом смысле они образуют сквозной принцип построения картин, который, соответственно, лежит в основе изображения и других художественных мотивов того периода, как в полностью абстрактных произведениях, так и в находящихся на границе фигуративного с абстрактным, и который был характерен уже для фотографических натюрмортов (1955).

Принимая во внимание все вышеизложенное, поверхностным и ошибочным представляется высказываемое иногда суждение о том, что выбор цветочных мотивов вызван влиянием изображений цветочных букетов на картинах деда. Не в пользу этого суждения говорит и тот факт, что цветочный мотив у Яковлева выполняет совсем

331

иную функцию, чем в картинах его деда, и, соответственно, в отличие от них, не имеет характера

воспроизведения действительности: "В 1957 году я впервые начал писать абстрактные картины в стиле лирического абстракционизма. С 1958 года в моем творчестве начинают появляться цветы и портреты, написанные не с натуры, но являющиеся плодом моего воображения, - которыми я пытаюсь выразить идею интимности, уюта, магического лиризма и те образы, которые каждый из нас носит в себе, подобно воспоминанию о первой любви" (Яковлев 1962/1964, цит. по Sjeklocha/Mead 1967, с. 173). Обилие "Цветов" в творчестве Яковлева 1950-х и 1960-х годов вовсе не означает, что он занимался исключительно ими. Наряду с цветами существуют также абстрактные, полуабстрактные и - как отчасти и в случае цветочных мотивов - построенные на фигуративности так называемые "декоративные" картины. Наконец, в это время - как, впрочем, и позднее - в творчестве Яковлева встречаются произведения, относящиеся к области искусства, копирующего действительность. К таким произведениям следует причислить некоторые натюрморты, пейзажи, портреты, в том числе портреты Ленина. Это картины "с натуры", характеризующиеся реалистическими чертами. Произведения последнего типа иногда возникают непосредственно после пребывания в больнице и являются явным результатом действия определенных антистрессовых препаратов, которые иногда влекут за собой как следствие снижение или даже полный паралич фантазии и креативности<sup>25</sup>. Число таких картин невелико, в творчестве Яковлева они играют скорее второстепенную роль.

К одним из самых оригинальных картин Яковлева конца шестидесятых (начала семидесятых) годов относится абстрактная картина маслом, написанная им на садовой ограде. Немухин вспоминал: "Я приехал и увидел на заборе картину абстрактную. Очень здорово написана, с такими точками. Тогда это действительно для нас было открытием, двор, там забор, прямо на заборе написано. Я просто приехал и посмотрел просто картину на заборе. Увидел, понравилось и уехал" (Немухин 1995). Это было уже в Шелепихе, где семья с

332

1967 года получила двухкомнатную квартиру (замужняя сестра в то время жила уже отдельно).

В 1974 году родители вступили в кооператив и получили трехкомнатную квартиру. Проблемы, связанные с жилищными условиями и необходимостью сосуществовать на тесной площади, таким образом, оказались решены, хотя отец, как и прежде, продолжал с большим недоверием относиться к странному творчеству сына, что создавало предпосылки для критики и напряженных отношений в семье. В этом смысле ситуация оставалась неизменной до самой смерти отца в 1984 году. Однажды Игорь Яковлев спросил Немухина: "Неужели вам нравится, что Володя делает?" - Странно мне было тогда это слышать" (Немухин 1995).

В новой квартире у Владимира Яковлева была собственная комната, в которой он жил и работал. Немухин писал: "Его мастерская напоминала больничную палату. Вы входите в его мастерскую, слева огромная кровать, большая кровать, причем там перины лежат..., вот такое толстое одеяло, три подушки... [...] По-видимому, постель была его последним прибежищем, в котором он снова и снова черпал энергию. Кроме того, там был еще ночной столик, на котором в поллитровых консервных банках хранилась разная гуашь. Там стоял мольберт с доской, к которой был прикреплен ватман. Здесь он курил и работал. Для советских условий квартира считалась очень хорошей и придавала им определенную солидность" (Немухин 1995). Несмотря на эти относительно благополучные внешние условия жизни и работы мы не можем однозначно судить о душевном состоянии Яковлева в это время. При личном знакомстве с Яковлевым (это было в 1974 или в 1975 году) и при последовавшем в ходе подготовки к выставке 1977 года осмотре ста пятидесяти или двухсот работ, хранившихся в его квартире в многочисленных папках, Немухин не заметил в поведении художника ничего необычного. На вопрос Немухина о происхождении мотива окна и креста, нарисованных в большинстве случаев поверх лица, Яковлев ответил, что они вызваны видениями о смерти. На основе других, также встречающихся в это время мотивов (выцарапанные глаза, изуродованные лица и т.д.) Пацюков интерпретирует тогдашнюю ситуацию Яков-

333

лева значительно драматичнее: "Начало семидесятых годов - принципиальный перелом в творчестве Яковлева, после чего из его пластики полностью исчезли созерцательные медитативные композиции, и уже невозможным стало поэтому говорить о единой концепции человека - каждое душевное состояние художника диктует свой пластический образ: то перед нами на мгновение обретенная гармония, то разъятое, переживающее драму лицо" (Пацюков 1990). За исключением того факта, что подобные мотивы явственно прослеживаются у Яковлева уже в начале шестидесятых годов (ср. Sjeklocha/Mead 1967), наблюдениям Пацюкова нельзя не отдать должное. В то же время, недостаточно обоснованным представляется высказывание о том, что ранние "медитативные композиции" "полностью исчезают" из творчества Яковлева. Насколько нам известно, в это время также создавались не только абстрактные, но и излучающие гармонию в цветовом и композиционном отношении и приглашающие зрителя к медитации картины, так что творчество Яковлева этого периода представляет собой скорее противоречивое сосуществование самых различных, как драматических, так и недраматических

образных реализаций.

1977 год стал первой вершиной на пути общественного признания творчества Яковлева.

Объединенный комитет графиков города Москвы ("Горком графики" на Малой Грузинской, профсоюзное объединение работников культуры) организовал под руководством Владимира Немухина первую официальную выставку Яковлева. Характерно, что событие это оказалось обусловлено не столько самим творчеством Яковлева, сколько специфической, уходящей корнями в культурную политику, историей создания этого комитета.

Комитет был основан вследствие конфронтации группы художников Глезера-Рабина с органами государственной безопасности во время так называемой "бульдозерной выставки"<sup>26</sup> в сентябре 1974 года и был призван служить неким прикрытием для художников-нонконформистов шестидесятых и семидесятых годов. Так как в Комитет графиков входили только неофициальные художники, то есть те, кто не состоял членом Союза художников СССР, то и органи-

334

зованные этим комитетом выставки следует рассматривать как полуофициальные.

То, что при подготовке выставки в Комитете выбор относительно скоро пал на Яковлева, объясняется неполитическим характером его произведений и их сравнительно небольшим конфликтным потенциалом по отношению к единственной допустимой в то время норме искусства в области мотивов и содержания. Выделенное для выставки помещение располагалось как в прямом, так и в переносном смысле точно посередине между подпольем и самым высоким официальным уровнем: выставка проходила в тесном подвале одного из домов на Малой Грузинской, небольшой, спрятанной от глаз непосвященного прохожего улице, расположенной не в самом центре города. Немухин, которому был поручен предварительный отбор произведений для выставки, решил остановиться на картинах Яковлева последних десяти лет. Вернувшись после летнего отдыха в Москву (выставка должна была проходить с 1 по 16 сентября 1977 года), Немухин обнаружил, что цензоры (которые, как правило, являлись представителями различных организаций и городских учреждений), допустили до выставки лишь наиболее безобидные цветочные мотивы, а также несколько портретов и одно-два изображения птиц или рыб. Все девяносто пять выставленных картин за одним единственным исключением (цветок 1968 года) относились к периоду 1973-1977 годов. Таким образом, о ретроспективе или презентации всего многообразия творчества Яковлева речи больше быть не могло: необходимые для такой ретроспективы абстрактные картины, а также его многочисленные впечатляющие портреты по формальным и идеологическим причинам все еще не могли стать достоянием публики. В конечном варианте Немухин составил из двадцати четырех картин с изображениями цветов так называемый "цветочный блок", представлявший аналогию с большим букетом на центральной стене выставочного зала. От всех остальных своих проектов относительно выставки "руководитель Горкома" под влиянием цензуры вынужден был отказаться.

К сожалению, представленные на упомянутой выставке картины могли дать лишь весьма эпизодическое представление о творчестве

335

Яковлева. Таким образом, возможный подспудный конфликт с высокоофициальной доктриной социалистического реализма был искусно сведен до минимума. Тем не менее, ситуация не была лишена известного гротеска, ибо для всех посетителей оставалось загадкой, почему именно этот рисующий "цветочки" художник пользовался столь высоким почитанием и к тому же считался нонконформистом.

Таким образом, желающие ознакомиться и с другими, центральными произведениями Яковлева, по-прежнему могли увидеть их (пусть даже и в небольшом количестве) лишь посетив выставки картин из собрания Гробмана (Тель-Авив 1972, 1982) и Бар-Гера (Кельн 1970, Бохум 1979, Кельн 1987). В Москве первая, относительно адекватно отражавшая творчество Яковлева выставка была организована лишь в 1990 году по инициативе Советского Культурного фонда совместно с другими организациями; проведение выставки было поручено Пацкокову.

К сожалению, растущий успех Яковлева не принес ему душевного покоя. В 1983 году на художника обрушился новый, чрезвычайно тяжелый для него удар: смерть матери, а вслед за ней и отца (1984 г.). Психическое и физическое состояние Яковлева стремительно ухудшалось.

Отец был болен раком, ему пришлось перенести операцию. Без единого шанса на излечение он был отпущен домой. Как раз в этот период умерла мать. Отец и сын остались вдвоем. Немухин сообщает: "Дом стал холодным. Стало заметно, какую важную роль здесь играла мать [...] Отец был утомлен и полон отчаяния, он хотел покончить жизнь самоубийством. Чувствуя беспомощность и безвыходность своего положения, Яковлев сбежал в клинику Кащенко и сообщил милиции [о самоубийственных намерениях своего отца]" (Немухин 1995). Отец умер несколько недель спустя.

Квартиру пришлось вернуть кооперативу, так как по действовавшим в то время законам квартиры такого типа не наследовались. Таким образом Яковлев остался без крыши над головой и без прописки в

Москве. С этого времени он жил в различных лечебницах или психиатрических интернатах. Там Яковлев провел в общей сложности около восьми лет, подолгу (за вычетом редких ис-

336

ключений) не имея возможности продолжать свое художественное творчество.

Смерть родителей означала для Яковлева крах всего его внутреннего мира, а с потерей квартиры значительно изменились и внешние обстоятельства его жизни. Находящаяся в нашем распоряжении информация позволяет заключить, что он в то время отправился в больницу по собственной воле, однако было ли его длительное пребывание в лечебнице оправданным с медицинской точки зрения, остается неясным. Сам Яковлев говорил лишь одно: "Мне некуда деться" (Фотиев 1992), "У меня жуткая жизнь, судьба Ван Гога" (Фотиев 1994, с. 5). "Он давно больше не работает" - констатирует в 1987 году Котрелев (Котрелев 1987/1991). В лечебницах Яковлеву приходилось жить в четырех-, а то и в восьмиместных палатах, причем (по его собственным утверждениям) соседи по палате относились к нему враждебно и постоянно мешали ему работать. К общей атмосфере в палатах добавлялся и тот факт, что Яковлеву выдавали для-рисования плохую бумагу и цветные карандаши; лишь изредка врачи проявляли понимание и предоставляли ему более спокойную комнату для работы. При таких обстоятельствах неудивительно, что Яковлев в то время снова и снова говорил о том, что он перестал быть художником и жизнь его превратилась в ожидание собственной смерти (Немухин/Борисов 1987). Все попытки друзей и сочувствующих<sup>27</sup> создать Яковлеву более приятное и подходящее ему окружение в конце концов окончились крахом. Кроме того, что они предоставляли Яковлеву возможность проводить у них в Москве однодневные отпуска, им, как уже упоминалось выше, после долгого сопротивления с его стороны, лишь в 1992 году, наконец, удалось прооперировать его хотя бы на один глаз, а позднее разместить его в скромном апартаменте в Доме престарелых для ученых, членов Академии Наук. Когда его выписали из больницы, Яковлев сказал: "Восемь лет я не писал картин, я отвык от кисти" (Фотиев 1994, с. 4). По поводу своей новой ситуации он говорил: "Попасть сюда - второе счастье в моей жизни". - "А первым какое было?" - спрашиваю я. - "Первое - когда стал видеть"" (Плутник 1992).

337

Пребывание Яковлева в Доме престарелых для научных работников, где он получал не только необходимую заботу, но и медицинскую помощь, к сожалению, осталась лишь кратким эпизодом его жизни. Впоследствии Немухин говорил, что ему с самого начала было ясно, что переселение Яковлева в его новое обиталище не могло повлечь за собой ничего хорошего. На первых порах Яковлев в самом деле снова почувствовал себя полноценным человеком, к нему вернулось желание жить и он опять занялся творческой работой. Как всегда после пребывания в больнице и к тому же после удачной операции на глаза, он сперва снова работал в относительно реалистическом ключе<sup>28</sup>, потом, как это бывало и раньше, постепенно перешел к типичной для него манере.

Образ жизни людей, пребывающих без каких-либо жизненных перспектив в доме престарелых, к тому же в советском, не мог не оказать своего воздействия на Яковлева. Обитатели дома престарелых сосредоточили все свое внимание на новом интересном соседе, они отвлекали его от работы, время от времени соблазняли и его, непьющего, выпить... На Яковлева с его психическим складом такая атмосфера подействовала подобно яду; конфликты с обслуживающим персоналом не заставили себя ждать. Со временем ситуация обострилась до такой степени, что Яковлева в конце концов пришлось отправить обратно в клинику, где он находится и по сей день.

Его зрение снова ухудшилось. В январе 1995 года Яковлев переносит новую операцию, на этот раз на другой глаз.

Немухин вспоминает о своей встрече с Яковлевым на выставке, организованной в честь шестидесятилетия художника: он сильно похудел, очевидно, страдал болезнями легких и желудка.

Довольного или счастливого впечатления Яковлев, всю свою жизнь так упорно стремившийся к счастью, не производил и сейчас. Несмотря на то, что после смерти родителей Яковлев снова и снова предпринимал отчаянные попытки разорвать дьявольский круг житейских невзгод и собственного душевного неравновесия, ему это так и не удалось. По словам Немухина, после смерти родителей Яковлев словно жил в каком-то другом, чуждом для нас пространстве, "потому что нет матери. Мать играла огромную роль в его жизни. К ней относились

338

несколько иронически. Считалось, что она жадная, что она любит деньги, что она его обижает. На самом деле я уже знаю точно совершенно, что, конечно, во многом творчество Яковлева обязано матери. Она его настолько опекала и она знала все повороты его болезни [...] она была абсолютно в депрессии, если он не мог работать" (Немухин 1995).

В настоящее время Яковлев находится в психиатрическом интернате № 30 под Москвой; по причине все еще критической жилищной ситуации в Москве никто из друзей художника так пока и не нашел возможности приютить его у себя. Несмотря на то, что Яковлев неустанно ищет все новых и новых путей, чтобы хотя бы на время на легальных основаниях вырваться из атмосферы психиатрической

лечебницы, ему это удастся лишь изредка. Надежда на то, что в ближайшем будущем в этой ситуации всеобщей беспомощности что-то может измениться к лучшему, к сожалению, весьма невелика. Нацарапанные на рисунках, лишь узкому кругу посвященных понятные послания Яковлева "на волю" - просьбы, вопросы, номера телефонов и т.д. - зачастую пропадают на фоне общей проблематики страны, в которой все оказываются бессильны что-либо сделать. В такой ситуации неудивительно, что эти "письма" лишь в редких случаях находят своих адресатов: будучи произведениями искусства, они гораздо чаще попадают в руки торговцев и рассматриваются как обычный товар. Лишь немногие близкие друзья до сих пор не забыли Владимира Яковлева - человека и регулярно навещают его в больнице.

Впервые опубликовано в изд.: *Karl Eimermacher, Vladimir Jakovlev. Gemalde, Aquarelle, Zeichnungen. Bietigheim "Galerie Bayer" 1995, с. 11-42.* Печатается по доп. и испр. варианту: *In diesem Hell bleiben, als wir man daheim... - Zur Welt des Moskauer Malers Vladimir Jakovlev.* В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken tiber die russische Kultur. Bochum 1995, с. 593-621.*

Перевод Сергея Ромашко и Наталии Маргулис

339

<sup>1</sup> *А каждое утро приходит что-то Светлое.*

*И хочется остаться*

*На этом светлом*

*Как будто что*

*Дома и вновь ушло*

*В призрачное.*

Это стихотворение Яковлева, написанное в феврале 1971 года в Люблино, было опубликовано М. Гробманом в газете "Левиафан" (Тель-Авив, № 2, апрель 1979 г., с. 10).

<sup>2</sup> Все ссылки на источники см. в библиографии.

<sup>3</sup> Начиная с 1985 года Яковлев иногда подписывает свои работы девичьим именем матери, "Тетельбаум".

<sup>4</sup> Фотиев (1992) сообщает, что первый раз Яковлев побывал в больнице в возрасте одиннадцати лет.

<sup>5</sup> Единственным свидетелем, слышавшим медицинское суждение о состоянии Яковлева, был, по-видимому, Андрей Волконский. Он сообщает, что в начале шестидесятых один из больничных врачей спросил его о художественном даровании Яковлева. Волконский, который уже тогда собрал солидную коллекцию работ Яковлева, сошелся с чрезвычайно откровенным врачом в том, что Яковлев должен по возможности получать как можно меньше лекарств и в первую очередь такие, которые не подавляли бы его творческую активность (Волконский 1995).

<sup>6</sup> Согласно Шмельковой (1995Б), Яковлев подтверждал, что его отец очень хорошо рисовал.

<sup>7</sup> К сходному выводу приходит Андрей Волконский, вспоминая свои частые встречи с Яковлевым в конце пятидесятых, начале шестидесятых годов (Волконский 1995).

<sup>8</sup> Шеклоха и Мид (Sjeklocha-Mead 1967, с. 173), напротив, исходят как раз из обратного: "В восемнадцать лет Яковлева поразила болезнь глаз. Он потерял пятьдесят процентов зрения. Это, очевидно, послужило одной из основных причин последовавшего психического кризиса и заключения в психиатрических лечебницах, куда его родители время от времени продолжают его посылать".

<sup>9</sup> Шеклоха и Мид, явно побывавшие у Яковлева днем, не могли знать, что в той же комнате ночевала на раскладушке и его сестра.

<sup>10</sup> Это подтверждает и Ольга Яковлева (Яковлева 1995): "Уже тогда репродукции (т.е. копии - К.А.) самоучки обращали на себя внимание".

<sup>11</sup> У деда была библиотека ценных книг по искусству, приобретенная впоследствии музеем им. Пушкина в Москве (Шмелькова 1995Б).

<sup>12</sup> Ср. Eggeling W. Die sowjetische Literaturpolitik zwischen 1953 und 1970: Zwischen Entdogmatisierung und Kontinuitat. - Bochum, 1994; Kretschmar D. Die sowjetische Kulturpolitik 1970 bis 1985: Von der

verwalteten zur selbstverwalteten Kultur. Analyse und Dokumentation. - Bochum, 1993.

<sup>13</sup> На Яковлева, например, произвели сильное впечатление та-шистские работы американского художника (возможно Поллока) (Халупецкий 1990).

<sup>14</sup> В то время Волконский поддерживал Яковлева, ежемесячно выплачивая ему определенную сумму, Яковлев же за это регулярно предоставлял ему право выбрать себе одну из его последних работ, которые он раскладывал на полу, как своего рода "пасьянс" (Волконский 1995а).

<sup>15</sup> Что же касается более позднего времени, то свидетели обычно подчеркивают (см., в частности, Немухин 1995), что не видели Яковлева читающим или слушающим музыку...

<sup>16</sup> Во время длительных командировок родителей в Китай (1956-1959 гг.) и Иркутск (1959-1961 гг.) Яковлев вместе с сестрой жили у бабушки, в квартире которой висели картины Михаила Яковлева (се-

годня часть картин находится в собственности сестры).

<sup>17</sup> Волконский в 1995 г. не мог подтвердить этих сведений, так как Яковлев, хотя и мог слышать у него музыку Шенберга, тем не менее, никак об этой музыке не отозвался. Несмотря на это, предоставленная Гробманом информация ничуть не теряет в цене, так как Гробман провел с Яковлевым значительно больше времени, чем кто бы то ни было, и, соответственно, мог знать о художнике больше других.

<sup>1K</sup> Сын режиссера, создателя известного пропагандистского фильма "Чапаев", Александр (Саша) входил в богемное общество, близкое к Венедикту Ерофееву, автору нашумевшей самиздатовой книги "Москва - Петушки".

<sup>19</sup> К ядру группы принадлежали такие поэты и художники, как Е. и Л. Кропивницкий, Потапова, Кропивницкая, Рабин, Сапгир, Хо-лин, Некрасов, Гинзбург, Сатуновский, Мастеркова, Немухин, см. более подробно в: Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau. Hrsg. u. Übers. v. G. Hirt und S. Wonders, Edition S-Press, Munchen 1992

<sup>211</sup> Критика не вполне конформистской выставки в Манеже (декабрь 1962 г.) исходила от самых верхов власти и в качестве массивной общественной кампании с помощью различных средств массовой информации распространялась по всей стране, ср. W. Eggeling, Die sowjetische Literaturpolitik zwischen 1953 und 1970. Zwischen Entdogmatisierung und Kontinuität. Bochum 1994, с. 150-151, и с. 822-823, 1991, Другое искусство, с. 98-99, Аймермахер 1988а, с. 181-182. Основным пунктом критики был тот факт, что искусство нонконформистов было не марксистским, а лишенным всякой идеологии и формалистским (т.е. абстрактным).

<sup>21</sup> К тому же он был воспитан отцом в советско-патриотическом духе. Так, например, эмигрантов он называл предателями. Своего уехавшего и впоследствии вернувшегося деда он считал не эмигрантом, а лояльным советским гражданином, посланным лично Лени-

341

ным на лечение за границу (Шмелькова 1994, 1995). В своих ответах на вопросы Шмельковой по поводу Хрущева, выставки в Манеже, США и Горбачева Яковлев, как кажется, занимает упрямую позицию ностальгического восхваления старого Советского Союза. При этом, на первый взгляд, сложно понять, говорит ли Яковлев в этом случае серьезно или же упрямо-иронически поддразнивает журналистку, провокативно не разделяя ее ожиданий и негодования. Читая его высказывания по поводу отсутствия на Западе панегирической живописи или его обоснование собственного восхищения Хрущевым: "Я очень люблю Хрущева". - "За что же?" - "Например, за кукурузу. Я очень люблю консервированную кукурузу" (Шмелькова 1994) и вспоминая его отношения с кружком Ерофеева, его тесную связь с насквозь ироничным Михаилом Гробманом и его любовь к стихам Игоря Холина, приходится все же больше склониться в сторону иронии. В том же духе Яковлев реагирует и на вопрос Фотиева о том, не хотел ли бы он поехать во Францию (Фотиев 1992).

<sup>22</sup> В 1987/1991 гг. Н. Котрелев вспоминал: "Я застал его молодым - едва за тридцать - инвалидом. Его карманы были забиты лекарствами вперемешку с обломками угля и пастели. Он лечился сразу от всего - от глаз, от желудка, от головы, нервов, и, наверное, всего прочего. Над болезнями он иронизировал и глотал таблетки - не по расписанию, а когда вспомнит".

<sup>3</sup> "Мне говорят: цветок твой падает. Но ведь жизнь цветка в его падении. Если этого нет, цветок - мертвый. Падение - это жизнь". Яковлев - Фотиеву (Фотиев 1992).

Ср.: "Они удивительно космические и в этом смысле далекие, мы смотрим на них как в далекое небо, несмотря на то, что изображенные на них предметы очень большие [...] и показаны на переднем плане" (Кабаков 1991).

<sup>25</sup> Немухин вспоминает: "Очень интересно, что после больницы я замечал, что он стал реалистом. Он старался все представить, как есть. Лекарство действовало. У него были Ленины. Вдруг он приезжал из больницы, и ему надо было Ленина писать. Я видел у него одного Ленина. Под влиянием лекарств у него не было никаких особенных внутренних озарений" (Немухин 1995).

<sup>26</sup> В московском районе Беляево в сентябре 1974 г. на открытом воздухе среди новостроек состоялась организованная группой Гле-зера-Рабина выставка произведений художников-нонконформистов. Несмотря на то, что выставка была официально зарегистрирована, окончательного разрешения на ее проведение получено не было. В результате чего выставка была запрещена и уничтожена органами КГБ с помощью якобы принадлежавших некоему строительному предприятию бульдозеров.

<sup>27</sup> Немухин, Шмелькова, Гробман, Фотиев, Плутник, Боннер-Сахарова, Евтушенко, Плавинский и др.; Немухин подчеркивает также влияние жены глазного хирурга Федорова.

342

<sup>2X</sup> Плутник 1992: "Теперь Яковлев, можно сказать, рисует все, что попадает на глаза: когда стал видеть хотя бы одним глазом".

Список использованных источников:

Гробман 1988: Гробман М. О Яковлеве [Неопубликованный машинописный документ]. Тель-Авив, 25/26 ноября 1984 г. Яковлеве [Частично совпадает с текстом М. Гробмана 1988 г. (1988а)].

Гробман 1988а: Гробман М. Владимир Яковлев // Форум [Журнал на русском языке], январь-февраль 1988, № 1-2. С 30.

Кабаков 1991: Кабаков И. [Высказывание по поводу выставки В. Яковлева 1991 г. в Тель-Авиве. Немецкий перевод в кн.: E. Weili (Hg.) Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Von Malewitsch bis Kaba-kov. Die Sammlung Ludwig. Munchen, New York, 1993. С. 241].

Котрелев 1987/1991: Котрелев Н. [Воспоминания] // Другое искусство. Москва, 1991. Т. 1. С. 67-71.

Немухин/Борисов 1987: Борисов С. Видеозапись с В. Яковлевым. 1987 г. (неопубликовано).

Немухин 1995: Немухин В. Интервью, данное К. Аймермахеру в 1995 г. (неопубликовано)

Пацюков 1990: Пацюков В. Владимир Яковлев // Владимир Яковлев. Живопись. Графика [Каталог выставки]. Москва, 1990.

Плутник 1992: Плутник А. Художник Владимир Яковлев переехал из психиатрической клиники в благоустроенный дом-интернат // Известия. (Москва), 30 июня 1992 г.

Ракитин 1977: Ракитин В. Кто такой Владимир Игоревич Яковлев? // В.И. Яковлев. Выставка. Живопись. Графика. [Каталог выставки]. Москва, 1977

Фотиев 1992: Фотиев М. Среди нас живет покинутый гений // Известия. (Москва), 3 июня 1992 г., № 130. [Вариант статьи опубликован в: Московский художник. 7 ноября 1990 г.]

Фотиев 1994: Фотиев М. Painter Vladimir Yakovlev - феномен Яковлева. Москва, 1994. [Каталог выставки, посвященной шестидесятилетию художника. Май 1994, галерея "Истоки", 6 с.].

Халупецкий 1990: Халупецкий И. Владимир Яковлев // Владимир Яковлев, Анатолий Зверев, Игорь Ворошилов. Москва 1990. С. 1-2.

Шмелькова 1994: Шмелькова Н. Владимир Яковлев: жизнь - это диктатура красного // Сегодня. (Москва). 7 июля 1994 г. [Вторично напечатана в: Зеркало [Журнал на русском языке]. (Тель-Авив). 1994. № 116. С. 14-18.

Шмелькова 1995а: Шмелькова Н. [Записи, сделанные в периоды перенесенных Яковлевым операций на глаза в 1992 и 1995 гг.; в рукописи 1992 г. содержатся данные, не вошедшие в интервью Шмельковой 1994 г. (ср. Шмелькова 1994а)]. Неизданная рукопись, 21 с.

Шмелькова 1995б: Шмелькова Н. [Интервью, данное К. Аймермахеру в апреле 1995 г.].

Яковлева 1995: Яковлева О. [Биографическая справка].

343

Яковлев как художник

*Своими произведениями Яковлев мог бы вслед за Матиссом сказать: за каждой краской, за каждым изображением и между ними находится свет.*

Илья Кабаков, 1991 г.

Когда Яковлев в конце пятидесятих годов вступил в художественную жизнь Москвы, его не знал никто, потому что он не получил, как другие, художественного образования и не принадлежал к той среде, где рано замечают и поощряют таланты. Для искусства того времени он был случайным открытием. Как художник он почти с самого начала был тем Яковлевым, каким его знают сегодня: энергичным, постоянно развивающимся и в то же время верным себе. Отличительные черты его творчества - последовательность и своеобразие. Узнавая его художественную манеру и внутренний мир его картин, его вскоре стали называть "нашим Володей" и "нашим Яковлевым". Его впечатляющие работы, заметно выделяющиеся на фоне развития послевоенного искусства, стали неотъемлемой частью русского, а также европейского искусства.

Уже первые работы Яковлева были восприняты как "оригинальные" (Котрелев 1987/1991, с. 68<sup>1</sup>): "они были самостоятельны по колориту и неподражаемы в своей отчужденной логике фигуративного изображения" (Гробман 1988, с. 30).

Один из принципов спонтанного художественного творчества Яковлева и его специфического восприятия действительности заключался в том, что он не оглядывался на других художников или стили с тем, чтобы подражать им или, напротив, сознательно от них отталкиваться. Известные в истории искусства художественные системы с их более или менее индивидуальной эстетикой были ирре-levantны для эмоциональных и ментальных потребностей Яковлева. Это, однако, не значит, что он их игнорировал. Напротив: он собирал сведения об искусстве любого рода, очень хорошо знал творчество старых мастеров и регистрировал все становившиеся известными

345

в период хрущевской оттепели явления искусства русского авангарда, а также европейского и американского искусства двадцатого века. И не просто регистрировал. До начала шестидесятых годов, то есть в период активного усвоения художественных выразительных средств (1957-1961/1962), он искал и частично усваивал в переработанном виде прежде всего те изобразительные принципы, которые были особенно близки его собственным художественным интенциям (см. ниже). В области колорита близкими ему художниками были, в частности, Сезанн, Матисс, Нольде, в формальной области - Клее, Мондриан, Модильяни; однако он никогда не подражал им во всем и не работал в их

манере. К упомянутым изобразительным принципам следует добавить стиливые элементы кубизма, супрематизма, абстрактного экспрессионизма и каллиграфии.

О влиянии искусства других художников на процесс становления Яковлева говорить можно лишь условно: для Яковлева оно было скорее источником поиска художественных возможностей (и в этом смысле представляло собой различные модели, которые могли быть для него в каком-то смысле поучительными), с одной стороны, а с другой - материалом, который он подчинял собственным, лежащим в основе картины изобразительным принципам. Восприятие чужих художественных "импульсов", которое мы на основании сходства с известными нам тенденциями упрощенно интерпретируем как влияние, сопровождается новой интерпретацией их знакового содержания и образует в общем мире картин Яковлева лишь периферийные структуры.

Подобные "созвучия" с различными стилями следует отличать от сходства, спонтанно возникавшего в последующие годы. Здесь Яковлев уже не пользуется художественными приемами других художников, чтобы подчинить их своим художественным интенциям, а (бессознательно) изобретает их заново, чтобы довести до совершенства определенные, необходимые ему в данный момент выразительные средства. В этих случаях речь не идет о цитатах из уже имеющегося художественного репертуара. Упомянутые созвучия не служат Яковлеву поводом для скрытого диалога, который зритель тоже должен почувствовать и расшифровать-346

вать, чтобы понять его картины. Поэтому произведения Яковлева не так-то просто занести в какую-нибудь из рубрик истории искусства.

Но есть и еще одна причина, по которой Яковлев не ведет в своих работах диалога с другими художественными методами, мотивами и интерпретативными ходами: в сущности, он не ведет его и со своими собственными произведениями. Это положение может на первый взгляд показаться парадоксальным. В самом деле: разве не является присутствие в творчестве Яковлева постоянно повторяющихся, однако каждый раз по-новому представленных мотивов (например, изображений цветов) диалогом, в котором одна реплика следует за другой? К тому же считать, что диалог ведется Яковлевым, по крайней мере, в пределах своего творчества, можно было бы потому, что его художественный мир по своим мотивам и художественной разработке обладает определенной законченностью, приобретая все более дифференцированную структуру с каждым новым произведением по диалогическому принципу взаимного обогащения. И все же, созерцая произведения Яковлева, не удается избавиться от впечатления, что художественный мир существует для него лишь как акт творчества, а не как система координат, чье непрерывное развитие соответствует развитию процесса самосознания.

Насколько я могу судить, каждое произведение искусства является для Яковлева в принципе уникальным и абсолютно независимым. Поэтому оно не отсылает к другим произведениям, а позволяет художнику лишь познавать в процессе творчества собственное бессознательное. В пользу такой интерпретации говорит, в первую очередь, то, что Яковлев не в состоянии говорить о своем искусстве как искусстве или особом, моделируемом с помощью художественных средств мире, как не может и играть с отдельными его элементами. Искусство для него - своего рода "внутренний монолог", который он ведет с актуальным в данный момент произведением и его миром. С этой точки зрения для него действительно не существует подлинной завершенности творчества как целого. Его работы представляют собой последовательность реализаций метода, мотивов и художественных миров. Последнее предположение подтверждает и тот факт, что Яковлев, создавая множество картин с одними и теми же или

347

сходными мотивами, не объединял их в серии, подобно другим художникам. Его картины не порождают новых произведений в процессе поиска различных решений, а представляют собой варианты по-разному увиденных или прочувствованных "миров". Каждая из его картин по сути автономна.

В силу своей (не преследовавшейся автором сознательно) тенденции к недиалогичности творчество Яковлева - не только самостоятельно и бесспорно, но также независимо от пространства и времени. Чтобы заставить действовать эстетические или смыслопорождающие принципы этого искусства, его можно включить практически в любой исторический контекст. Первичная ориентированность Яковлева на свое собственное состояние не только релятивирует так называемую переключку с творчеством других художников, но и приводит к тому, что его творчество является лишь потенциальной возможностью диалога, но не открывает этот диалог.

Автономный и недиалогический характер произведений Яковлева проявляется также и том, что, изображая "мир", художник не стремится к передаче зрительно узнаваемых фрагментов действительности. Халупецки пишет, что Яковлев не рисует "натюрморты и пейзажи в привычном смысле этих слов" (Chalupeskij 1990). Сходного мнения придерживаются Гробман ("Образы Яковлева не отражают, не калькируют жизнь, но они есть жизнь" (Гробман 1988а)) и Котрелев ("[...] картины и рисунки

Яковлева суть произведения природы, а не искусства" (Котрелев 1987/1991, с. 70)). Прочитанные высказывания призваны косвенно пояснить характер искусства Яковлева, который заключается в том, чтобы под знаком непосредственного отношения к изображаемому сделать метод изображения настолько незаметным чтобы - как при магической интерпретации картины - изображение и (имеющаяся в виду) ситуация казались тождественными. Ракитин формулирует эту идею следующим образом: "Он [Яковлев] пишет почти буквально, в упор" (Ракитин 1977), т.е. изображенный предмет и является самим предметом.

Если допустить, что Яковлев в своем творчестве не ведет диалога ни с другими художниками, ни с самим собой, а, так сказать, непосредственно творит в своих картинах действительность - что же, 348

если не явления действительности, изображают эти картины? Халупецки предлагает дифференцированный подход: "Художник обращается в своих работах не к литературной памяти зрителя, а непосредственно к его чувству" (Халупецкий 1990). Несколько иначе трактует проблему Гробман: "Цветок Яковлева - это метафизический образ глубокой душевной трагедии, мучительного внутреннего состояния" (Гробман 1988Б, с. 30). Насколько бы ни были противоположны друг другу эти интерпретации, обе они предполагают, что речь в произведениях Яковлева идет прежде всего о чувствах. Халупецки считает, что картины обращены к чувствам зрителя, Гробман - что они выражают внутреннее состояние Яковлева. А Ракитин добавляет, что работы Яковлева "чужды пустой многозначительности символики. Просто в них живет гамма самых разнородных чувств" (Ракитин 1977). Это означает, что картины Яковлева основаны не на рационально обдуманной, многовариантной в смысловом отношении символике; они не поддаются однозначно формулируемой расшифровке. Выражаясь яснее: непосредственность изображения раскрывает личное состояние художника, определяемое главным образом эмоциональными факторами. Такую интерпретацию разделяет и развивает Пацюков: "Для него [Яковлева] не существует "чистой" формы, отдельной от внутреннего переживания, от соучастия всему живому. Подобно Пикассо он каждый раз заново "открывает" предмет, человека или "явление мира", полностью сливаясь со своими созданиями. Всякий раз он заново рождается и умирает в своем мире [...]" (Пацюков 1990, ср. также Янкилевский 1995). То есть один аспект его искусства опирается на форму выражения "внутреннего переживания" (сравнимого с "идеей" Платона или "внутренней формой" Гумбольдта). Второй аспект, по мнению Пацюкова, соприкасается с высказыванием Пикассо о "нахождении" ("открытии") "мира", основанном на произвольном, неподвластном человеческой воле, неповторимом индивидуальном акте, который, в свою очередь, связан с определенным, зависящим от момента времени эмоциональным состоянием или принадлежащим к определенной точке пространства явлением так называемого внешнего мира<sup>2</sup>. 349

Все эти интерпретации характера действительности, организующей художественные миры Яковлева, объединяет одно: Яковлев не занимается отображением зримого мира и не подражает другим художникам. Поэтому Яковлев всегда находится в прямом контакте с действительностью (как чужой, так и своей собственной) и в своем творчестве примыкает к другим художникам, однако, от них не зависит. В связи с этим также понятно, что Яковлев - в противоположность своему деду и многим получившим академическое образование художникам - не стремился в своем творчестве подражать природе, а скорее лишь давал выражение своей собственной природе, своему настроению либо эмоциональным ожиданиям. В этом смысле его картины тождественны самим себе, не соотносятся напрямую с другими мирами, пародируя их и иронизируя над ними или варьируя их, играя или сознательно изменяя творчество отдельных художников, художественные стили или методы. Поскольку Яковлев явно не стремился к самоинтерпретации, а лишь к самовыражению, то мы, несмотря на большое число повторений одних и тех же мотивов и визуальных ситуаций имеем дело в его творчестве не с художественно продуманными вариациями, а с вариативностью самых различных ощущений и взглядов на мир. Исходя из этого, Ракитин мог сделать следующий вывод: "В близких по мотивам работах нет однообразия и монотонности. Идут неутомляющие вариации, художник недемонстративно импровизирует, открывая для себя новые оттенки цвета и чувств [...]. Здесь есть поражающая вера в неповторяемость формы как части живой природы, вера в неисчерпанность чувства. Задача художника ощутить скрытую пластику природы, почувствовать себя в ней и привести зрителя в поэтическое состояние, пробудить в нем "чувство полета"" (Ракитин 1977).

Хотя подход Яковлева и основан на смешении - нередко противоречивых - ментальных и эмоциональных предрасположенностей (инфантильность, беспомощность и т.д.; воля к достижению цели, творческая энергия и т.д.) и способности их воплощения, эта связь все же не позволяет некритически отождествлять искусство Яковлева с его личностью и его жизненной ситуацией<sup>3</sup>. Ибо, несмотря на

350

все взлеты и падения в жизни Яковлева, он остается - так же как и в своих картинах - верен себе.

С учетом сказанного становится очевидной бессмысленность попыток провести жесткую периодизацию творчества Яковлева на основе появления ташистских или абстрактных элементов или определенных, характерных для него мотивов (цветы, кошка, птицы, рыба, лодки и т.д.). Указанные признаки периодизации заставляют упустить, оставить без комментариев ряд мотивов (ветер, пейзажи и т.д.) и многие стилистические признаки его портретов и трактовать другие, укладывающиеся в периодизацию "мотивы" и стилистические моменты исключительно как поверхностные феномены, которые сами по себе не позволяют основательно структурировать творчество Яковлева. Если мотивам вообще следует уделять так много внимания, то здесь скорее имеет смысл задаться вопросом о том, какие функции связаны с указанными мотивами и не меняются ли эти функции в тех случаях, когда, например, два или три таких мотива сочетаются в картине как целом, не являются ли они в этом случае отправной точкой для осмысленного членения его творчества. Если предположить, что "внешней (художественной) форме" соответствует "внутренняя" (см. выше), интересно было бы также выяснить, не меняется ли эта "внешняя форма" как выражение художественной системы Яковлева. Я полагаю, что Яковлев (как можно понять из уже сказанного) в принципе оставался верным своему художественному стилю. Вместо того, чтобы искусственно реконструировать некое "развитие" творчества Яковлева, я предлагаю поэтому исходить из его эстетики, остававшейся самоидентифицирующей на протяжении многих лет и допускавшей лишь небольшие вариации. Однако этих вариаций совершенно недостаточно, чтобы говорить о каком-либо "развитии" или - как у других художников - о параллельных линиях творчества. Это касается, в частности, и возможности сравнения работ, сделанных Яковлевым дома и в клинике. Поскольку Гробман (Гробман 1995) подтверждает, что во время депрессивных состояний Яковлев, в сущности, не мог работать, то следует полностью отвергнуть и попытки типологизации его работ в соответствии с "больным" или "здоровым" состоянием. Правда,

351

нельзя не заметить, что относящиеся к периоду пребывания в клинике и интернате рисунки свидетельствуют об иной ментальной и эмоциональной степени напряжения, чем работы, возникшие в "нормальных" условиях. Скорее следовало бы задаться вопросом, все ли из того, что было создано Яковлевым, равнозначно с художественной точки зрения и заслуживает одинаково высокой оценки. Однако периоды пребывания в больнице как таковые не могут служить критерием выделения периодов творческой биографии или типологически различных творческих подходов. Во всяком случае, рисунки, созданные в "больничные" периоды - хотя рисовал он в это время лишь графитными или цветными карандашами - по выразительности и четкости композиции ничуть не уступают тем, которые он выполнял в "здоровом состоянии". Некоторые из них, несмотря на ограниченные возможности использования цвета, проникнуты насыщенным колоритом.

Обращение Яковлева к искусству было, очевидно, обусловлено как различными, в том числе и случайными обстоятельствами, так и - прежде всего - его собственной предрасположенностью (искусство деда, работа в издательстве "Искусство", знакомство с современным искусством и т.д.). Он стремился перевести увиденное и прочувствованное в "чистый цвет" (Халупецкий 1990). Однако сам Яковлев в интервью со Шмельковой представляет свою судьбу несколько иначе и более дифференцированно: "[...] вообще я очень хотел быть писателем. Даже больше, чем искусствоведом [т.е. художником - К.А.]. Но ведь прежде чем о чем-то говорить или писать, надо думать. Между мыслью и словом должно быть пусть маленькое, но расстояние. А мои слова часто опережают мысль, потому что мне надо разряжаться" (Шмелькова 1994). Благодаря присущей ему радости общения и потребности получать как можно больше информации в разговоре с другими мы узнаем о его тесной связи со словом, а также о свойственном ему глубоком понимании самых различных вещей. Так, например, Фотиев вспоминает: "От бесед с Володей я испытываю истинное наслаждение. Свежесть, оригинальность восприятия окружающего мира, непривычная трактовка событий, необъятность фантазии. Но все это базируется на хорошем знании искус-

352

ства, человека. Весьма любопытны многие его высказывания. Я хожу за ним буквально с карандашом и все записываю, записываю" (Фотиев 1992). Говоря о своем желании писать, Яковлев, однако, не имел в виду беллетристику; во всяком случае, никто из его современников не сообщает, что он придумывал и развивал какие-либо сюжеты. В то же время предложенная Яковлевым перефразировка известного лермонтовского "белеет парус" в "алеет парус" позволяет судить о его склонности к языковым созвучиям и вызываемым ими ассоциациям: "алеет парус одинокий..." соединяется для него с настроением утренней зари. Это становится особенно ясно, если обратить внимание на его собственное стихотворение, которое он тоже цитирует в интервью со Шмельковой:

В степи алой алеет алый. Горит алый. Красный-красный! Пурпурно-алый  
(Шмелькова 1994)

Чисто звуковые повторы (алой - алеет - алый) сочетаются здесь с также повторяющимся "красный-

красный" и с семантически усиленным "пурпурно-алый"; звуковые и семантические диффузные структуры проникают друг в друга, чтобы в динамике достигнуть кульминации.

Приведенного стихотворения, а также других высказываний Яковлева, разумеется, еще недостаточно, чтобы сделать вывод, что он действительно мог стать "писателем". Однако его художественное обращение со словом, манера сочетать слова, а также композиция четверостишия обнаруживают большое сходство с некоторыми примечательными чертами художественной структуры его картин и его мировоззрением в целом. Не случайно, процитировав свое стихотворение, Яковлев спрашивает: "Как ты считаешь, мои стихи передают движение цвета? Это стихи по моим картинам. [...] И вообще, ты понимаешь, что жизнь - это диктатура красного?" (Шмелькова 1994). Таким образом, стихотворение отождествляется с

353

определенным типом его картин, при этом красный цвет толкуется как "рана", а "раны" (=красное) - как "жизнь".

Помимо того, что последнее замечание Яковлева является потрясающим свидетельством его душевного состояния после навязанного ему и наверняка неоправданного восьмилетнего пребывания в клинике, оно также говорит о том, что с помощью перенасыщенного, хотя и нюансированного красного колорита художник непосредственно передает свою раздавленность "жизнью". Тем самым игровой прием звукового и семантического повтора и нагнетания теряет характер наивной вариации, не имеющей функционального назначения, и становится принципиальной характеристикой самой жизни. Я полагаю, что опыт прочтения этого стихотворения следовало бы перенести на многие картины Яковлева, чтобы постичь всю глубину заложенного в них непосредственного экспрессивного высказывания, а не только то, что может быть понято на основе их живописных особенностей или определенных поверхностных характеристик изображаемых явлений. Разве мы не обнаруживаем красный цвет на парусах лодок? Изображены ли при этом на картине две плывущие под парусом и две опрокинутые лодки, или же вроде бы "держатся на поверхности" лодки являются лишь отражением перевернутых? "Пейзаж", носящий заглавие "Озеро и лодки", уже в силу неоднозначности изображения ни в коем случае не может быть истолкован как "отражение" определенной ситуации. И вообще: видел ли кто-нибудь когда-нибудь в России красные паруса на озере? Является ли выбор цвета действительно лишь чистым капризом творческой свободы или просто цветовым компонентом в ряду других использованных в картине красок? Можно ли, пользуясь обозначением самого Яковлева, рассматривать этот цвет всего лишь как декорацию (см. ниже)?

В разговоре со Шмельковой есть еще одно интересное замечание. Яковлев говорит, что он не может быть писателем, потому что между мыслью и словом должна быть хоть небольшая дистанция. А если у него появляется идея, то она должна воплотиться немедленно, обгоняя слово (Шмелькова 1994). Тем самым Яковлев косвенно подтверждает, что хотел бы выражать мысли спонтанно, непосред-

354

венно, а не с задержкой, образующейся при их передаче с помощью языковых средств. От Котрелева (Котрелев 1987/1991) и Немухина (Немухин 1995) нам известно, что Яковлев в состоянии эмоционального напряжения порой говорит возбужденно, резко и отрывисто, не всегда четко артикулируя звуки речи - факт, подтверждаемый и самим Яковлевым<sup>4</sup>. Таким образом, художественное изображение является для Яковлева более адекватным способом выражения, чем слово, уже на основании эмоциональных особенностей его характера. Отвечая на вопрос о своем отношении к музыке, Яковлев еще раз, правда, иным способом, подтверждает это предположение. Он находит прямую связь между музыкой и картиной: "картины - это сама музыка" (Шмелькова 1994). Так замыкается круг, начатый его стихотворениями: Яковлев захвачен непосредственным выражением мира в музыке так же, как и в живописи. При этом он подчеркивает, что не может работать, когда звучит музыка, потому что она мешает ему думать. Отсюда становится более понятным эпизод из биографии Яковлева начала 1960-х годов, когда он под влиянием музыки Шенберга за короткое время создал большую серию абстрактных картин, настолько выложившись при этом, что в результате вынужден был пройти курс лечения в больнице (Гробман 1995).

Рассмотрим еще два высказывания, сделанные Яковлевым в интервью со Шмельковой. Он сказал: "Как я люблю, когда бумага и краска сливаются воедино! Ты знаешь, у меня в жизни бывали такие моменты, когда я от одного вида красок испытывал страшное волнение. - Помню, мне как-то принесли акварель... Я заранее знал, что у меня не получится то, что есть в самой краске, то, что я в ней увидел. Особенно в красной. У меня от волнения внутри все пылало!" (Шмелькова 1994). В другом месте говорится: "Я плакал, когда смотрел картину Пикассо "Кошка с птицей"" (Фотиев 1992). Эти слова, хотя они прямо и не относятся к интересующей нас теме, тем не менее, свидетельствуют о том, что для Яковлева характерно преимущественно эмоциональное отношение к картинам и что он непосредственно воспринимает их манеру и содержание, в то время как рациональная сторона его личности как параллельно действующий механизм сублимации при этом практически отключается.

Отношение Яковлева к языку, в том числе, и художественному, к музыке, а также его эмоциональный накал в момент творчества и восприятия произведений искусства позволяют относительно точно определить его отношение к функциональному характеру искусства: Яковлеву свойственен архаический подход к картине, для него художественное изображение тождественно изображенному. В этом смысле картина обладает магической силой; искусство для Яковлева - сама жизнь. Однако из этого следует (и это имеет фундаментальное значение для жизненной ситуации Яковлева), что, лишаясь возможности художественного творчества (как это было, например, после 1985 г., во время его пребывания в клинике), он лишается и жизни, и ему остается, как он выражается в разговоре с Немухиным и Борисовым, "только ждать смерти" (Немухин/Борисов 1987). Тесная взаимосвязь состояния личности, картины и выражаемого ей смысла явственно ощущается и в наблюдении Ракитина: "Он пишет раскованно, экспрессивно, энергично - по сути Яковлев сторонник "активной живописи", - но с трепетом" (Ракитин 1977). С этим согласуется и оценка, данная Немухиным: Яковлев изображает ситуацию такой, какой он видел ее с самого начала, в то время как другие художники должны выработать изображение в ходе поиска соответствующих форм. Яковлеву, как говорит Немухин, лишь оставалось "уточнить форму краской", все остальное не нуждалось в изменениях. Целостное представление, являющееся обычно началом всякого творческого процесса, у Яковлева "одним махом" превращается в картину, к которой он потом уже не возвращается (Немухин 1995)<sup>5</sup>. Такое отношение к живописи объясняет, почему Яковлев предпочитал писать быстро сохнущей гуашью или акварелью, а не маслом: при работе маслом возникают паузы, связанные с необходимостью дать красочному слою подсохнуть, и тогда художнику приходится, насколько это вообще возможно, каждый раз заново восстанавливать эмоциональное напряжение. Созданные Яковлевым картины маслом не противоречат этой гипотезе, поскольку, например, та-шистские работы допускают спонтанность творческого процесса. Что касается фигуративных живописных работ, в которых изображение покрывалось точками (сам Яковлев называл их "пунтуэли",

356

которые, однако, не следует смешивать с пуантилизмом импрессионистов), то и здесь быстрый и последовательный процесс живописи, в принципе, также ничем серьезно не нарушался, поскольку точки могли наноситься позднее на уже готовое живописное изображение.

Наряду с магией картин Яковлева существенной является их художественная структура. Она определяется колоритом и принципами, которые могут быть охарактеризованы с помощью понятий "энергия" и "движение". В дальнейшем речь пойдет именно об этих понятиях и их связи со свойственным Яковлеву пониманием действительности, а также состояниями "гармонии" и "дисгармонии" в структуре его картин. Все эти моменты в творчестве Яковлева связаны друг с другом и могут создавать различные, в зависимости от расстановки акцентов, комбинации. Таким образом, используемые Яковлевым мотивы можно специфицировать индивидуально или объединять в группы, которые, в свою очередь, несут на себе определенные функции. Поскольку речь здесь идет о центральных творческих принципах Яковлева, они принадлежат скорее глубинной структуре и оказывают постоянное воздействие на особенности поверхности его произведений.

О движении Яковлев говорил в связи с выражением "движение цвета" в цитируемом им стихотворении "Алеет..." (см. выше, Шмелькова 1994). "Движение" при этом проявляется как нагнетание общего признака (архисемы) "красный" в вариантах "алый", "красный" и "пурпурно-(алый)" посредством повторов на звуковом и семантическом уровнях.

Понятие движения постоянно сочетается у Яковлева с понятием энергии. Оба понятия описывают феномены, которые Яковлев постоянно выделял в качестве фундаментальных свойств художественной экспрессии в своих картинах, а также в работах других художников и писателей. Фотиев приводит следующее высказывание Яковлева о живописи: "В живописи должна быть энергия жизни. Она должна дать человеку чувства, которые организуют его жизнь, его труд, зовут к порядку, чистоте. А в цвете ласка должна быть, он должен передавать динамику жизни, а не ее пустоту; давать что-то свежее, истинное, передать мазком движение... Мне говорят: цветок

357

твой падает. Но ведь жизнь цветка в его падении. Если этого нет, цветок - мертвый. Падение - это жизнь" (Фотиев 1992). Интересно в этих словах не только то, что Яковлев отождествляет "энергию", "движение" и "жизнь", но и то, что он делает их существенным принципом своего творчества и осознает при этом себя как часть и представителя сообщества художников, сообщества, не ограниченного временными и пространственными рамками.

Это, пожалуй, единственный случай, когда Яковлев ставит свои произведения в один ряд с творчеством других художников. Он включает себя в их круг на очень общем, универсальном уровне художественного творчества, не подражая этим художникам на уровне поверхности картины. Показательно в связи с этим также и то, что при реализации этого универсального художественного

принципа он не следует некоему *Tart pour l'art*, а приписывает ему совершенно определенную функцию, нечто вроде поддержки в жизни: "[живопись] должна дать человеку чувства, которые организуют его жизнь, его труд, зовут к порядку, чистоте" (см. выше). Художественное выражение всегда сочетается с прагматической функцией, направленной на человека -художника и зрителя. Это не значит, что "жизнь" понимается только в жизнеутверждающем, организованном, нормообразующем Она должна дать человеку чувства, которые организуют его жизнь, его труд, зовут к порядку, чистоте живописи могут передать все: движение, любовь, крик. Стараюсь цветом передать крик пшеницы, которую не убрали" (Фотиев 1992).

Как позволяет заключить это высказывание, Яковлев понимает "энергию" и "движение" не просто как "жизнь", но и как художественный метод, позволяющий зарядить изображение "энергией", чтобы оно оказывало непосредственное в архаическом смысле, то есть "магическое" действие и поражаало зрителя так, как если бы оно было тождественно изображенной действительности. Не следует при этом забывать, что описанные здесь как отдельные фазы творчества являются для Яковлева единым и замкнутым процессом, в результате которого рождается напряжение, свидетельствующее о "покое" ("гармонии") или "беспокойстве" ("дисгармонии").

358

Однако "движения" и "энергии" недостаточно для порождения неоднократно упомянутой магии изображения, для ее полного развития. Чтобы обеспечить возникающее *ad hoc* тождество изображения и изображаемого, они должны сочетаться с рядом других принципов и художественных приемов. Это положение, возможно, станет более понятным, если мы еще раз вернемся к свойственному Яковлеву восприятию действительности и рассмотрим его более подробно.

Итак, действительность или "мир" открывается для Яковлева не через особо отмеченные художественные приемы и их явную стилизацию. Каковы же те скрытые методы, которые составляют особенность его эстетики и порождают его "мир"?

Яковлев утверждает: "Живопись моя не абстрактная, не реалистическая, она - декоративная" (Фотиев 1992). Центральным моментом в этом самоопределении его искусства является "декоративность", понятие, которое ни в коем случае не может быть истолковано в общепринятом смысле "декора", поскольку Яковлев, как мы уже могли убедиться на основе процитированного выше стихотворения, не был сторонником "бессодержательного" искусства в духе системы *l'art pour l'art* или искусства "украшения". "Декоративность" следует скорее понимать с учетом его "магической" концепции искусства и в сочетании с определенной семантикой, мировосприятием и мироотношением. Призваны ли непропорционально большие цветы, сводящие пейзаж до фона, или лишь фрагментарно выписанные деревья метонимически представлять деревья или лес по принципу *pars pro toto*? Объясняется ли часто лишь намеченный объем предметов и изображаемых людей неумелостью самоучки Яковлева, не получившего профессионального художественного образования? Действительно ли все эти "отклонения" и "деформации" связаны с часто упоминаемой слабостью зрения художника или же в их основе лежит сознательно обдуманная система основополагающих художественных принципов?

Немухин в связи с этим снова и снова утверждает: "Натюрморт: это не из яблоко с грушей, а это цветы и не-цветы. Его абстракции были натюрморты, и его натюрморты были абстракции. Где угады-

359

вались элементы цветов, там угадывались и элементы пейзажа. И все это в специфическом пространстве, не в вакууме, а в пространстве, которое для него абсолютно реально. Это небо и не небо, это пустота и не пустота" (Немухин 1995). Иными словами, изображаемый мир хотя и опознается как мир (фрагмент мира), однако не соответствует тому миру, который знаком нам по нашему опыту. В картинах Яковлева мы имеем дело со специфическим, уникальным способом упорядоченным пространством, в котором изображенные предметы (например, уже упомянутые цветы) отсылают нас к предметам, лишь кажущимся известными и узнаваемыми. Так, разглядывая цветы Яковлева, нам не всегда удается определить их сорт. Некоторые из них походят на тюльпаны, однако их стилизованная форма скорее напоминает ритуальный кубок. Непропорционально большие размеры цветов, которые буквально перекрывают или наполняют светом все пространство, производят совершенно невероятное впечатление. Их контуры определяются не столько узнаваемыми признаками определенных цветочных сортов, сколько специфичностью изображения, превращающей их в художественную форму, обусловленную совсем не "природными" мотивами. Сходным образом перекрытый цветами пейзаж - уже не пейзаж, а фон, основа или всего лишь обрамление для цветов. Из-за этого еще слегка намеченная в пейзаже перспектива становится псевдоперспективой: передний и задний план сходятся вместе. Определяющим признаком в подобной трансформации привычных норм становится не только скрытая или явная деформация предмета и пространства через субстанциальную трансформацию знака, но также и то, что реальной доминантой картины в целом является не то, что кажется доминантой на первый взгляд: вместо якобы воспроизводимой иллюзии действительности перед нами предстает

"мир", созданный по собственным (художественным) законам и потому обладающий особой силой воздействия: формы, плоскости, контуры и цвета образуют интерактивное единство, непосредственно передающееся зрителю. "Декоративный" характер изображения мотивирован абстрактностью его отношений с действительностью: он самодостаточен и в этом смысле самостождественен. Здесь ничего не меняет и предло-

360

женная Немухиным интерпретация позиции создателя, т.е. Яковлева: "Он все время жил в своих представлениях" (Немухин 1995). Яковлев использует для характеристики этой особенности своих произведений выражение "декоративный", явно желая отделить эти, как правило, фигуративные картины от нефигуративных, "абстрактных" в привычном смысле этого слова. Однако по живописным свойствам, по взаимодействию форм, пропорций, красок, равно как и по лежащей в их основе плоскостной манере, по трансформации встречающихся в реальности или других художественных направлениях знаков предметов и состояний "декоративные" работы Яковлева следует признать по сути "абстрактными".

Определяющими с формальной точки зрения являются приемы редукции деталей действительности, известных нам по повседневному опыту, а также - нередко - их коллажирования и расположения в совершенно искусственном пространстве. Например, "Портрет ветра" представляет собой сильно редуцированное и перекрытое множеством точек изображение лица, вернее, намек на него. Ветер одновременно порождает и рассеивает черты лица и тем самым выражает динамику, соответствующую природной витальности в плане равновесия устойчивости и движения. "Портрет ветра" изображает не сам ветер как личность, но его свойства как способ бытия, как символы или движение предметов в пространстве. Ветер одновременно прочерчивает и развеивает контуры, он - состояние и движение сам по себе и для человека, он словно аллегорически отражается в намеченном лице и делает ощутимым взаимозависимость человека и ветра. Портрет ветра - не просто визуализация движения воздуха в пространстве, это специфическая художественная интерпретация определенного состояния действительности, которое, взятое само по себе, является особым, самостождественным миром.

Изобразительный мир, часто интерпретируемый как "особая действительность" Яковлева, совершенно очевидно является для него истинным миром, который, будучи миром человеческим, хотя и рассматривается как "иной", может (частично) ощущаться как "собственный" мир зрителя. Осознание своего в чужом, взятое как передача опыта, равнозначно художественному отчуждению и визуально-

361

му воплощению собственного состояния. Если все это представляет у Яковлева больше эмоциональный чем рациональный процесс, то причина тому заключается именно в "декоративно" интерпретирующей абстрактности его картин с их специфическими мирами.

Изобразительная структура произведений Яковлева обнаруживает "состояния мерцания", когда фигуративные изображения приобретают формальную абстрактность, а сквозь абстрактные формы, в свою очередь, просвечивают реальные изображения. Краска уже по причине своей фактурности лишает предметы пространственного измерения; имеющий обычно перспективное значение фон изображенных в центре картины цветов благодаря цветовой структурированности обретает самостоятельную значимость, почти всегда обнаруживает тенденцию превращения в чистую форму и становится "конкурентом" нижнего фона или окружения изображаемых цветов. В большинстве случаев именно краска вызывает к жизни автономные структуры, формы и сочетания. В некоторых случаях воспроизведенные подобным образом состояния действительности и искусства оказываются настолько гармонично включенными в картину, сохраняя при этом свою неопределенность, что возникающие в результате "мерцания", подобно парящим изображениям ветра у Яковлева, вызывают обострение зрительского внимания. Именно в этот момент неопределенность мира картины подтверждается в его интерактивном предназначении и осознается как особое свойство картины. Центральные для Яковлева художественные принципы движения и энергии непосредственно переживаются, в первую очередь, благодаря обостренному вниманию зрителя. Наряду с этим, конечно же, существует много произведений, в которых предпочтение отдается фигуративной тенденции в абстрактном или абстрактному в фигуративном.

С учетом подобных напряженных моментов неопределенности различных, одновременно воздействующих на зрителя состояний мира в рамках одной картины, становится понятным, что имеет в виду Немухин, говоря о произведениях Яковлева "это небо и не небо, это пустота и не пустота" (Немухин 1995) или когда он (правда, в ином контексте), подчеркивает, что у Яковлева рыба никогда не про-

362

изводит впечатление живой, а, подобно символу, всегда содержит в себе нечто "абстрактное". Гробман, в свою очередь, говорит о "метафизическом образе" в связи с созданными в 1960 году "цветами" Яковлева (Гробман 1990)". Халупецки также подчеркивает своеобразие изобразительного мира

Яковлева, во многих отношениях непостижимого: "Наиболее впечатляющими в его творчестве являются работы, находящиеся на смутной границе между визуальным сходством и чисто цветовым явлением; предметы появляются во вспышке света и снова теряются в ней, так что они существуют для нас не только в пространстве, но и во времени; в зачарованном напряжении мы переживаем чудо возникновения мира и его формирования из бесформенного хаоса" (Халупецкий 1990). Интересно, что и Кабаков отмечает специфический статус действительности у Яковлева и объясняет его своеобразным взаимодействием света и цвета: "Картины Яковлева словно ночное звездное небо. Ночью нет света, свет - это звезда. Особенно ясно это видно, когда Яковлев изображает цветы. Цветок у него - всегда звезда. Отсюда то особое настроение печальной радости, возникающее у нас при созерцании его картин. Они удивительно космичны и в этом смысле далеки, мы смотрим на них словно на далекое небо, хотя изображенные на них вещи очень большие [...] и расположены на переднем плане. Все это находится, так сказать, под воздействием света, всегда приходящего из бездонной глубины, из которой исходит белый цвет на его картинах" (Кабаков 1991)<sup>7</sup>.

К определению специфики искусства и мира Яковлева необходимо добавить следующее: абстрактное у него не только свободно от всякой идеологии, но и (в первую очередь) эмоционально и интуитивно связано с идеей состояния. Характер абстрактного у Яковлева не только выражает настроение, но и обозначает отношение к миру (в отличие от высказываний о мире).

Однако абстрактная субстанциальная основа картин Яковлева не просто обращается к эмоциям и воображению, но и характеризуется дополнительными композиционными приемами и сочетанием определенных мотивов или их цепочек. И только при наличии этих условий абстрактные моменты изображения в конце концов вызывают

363

приятные либо неприятные эмоции. Картины наглядно изображают или рожают у зрителя впечатление неуверенности, беспомощности, ужаса, боли, печали, отчаяния или покоя, умиротворения, радости, счастья и т.д. Как правило, речь при этом идет об эмоциональных состояниях, которые в силу их контрастности легко могут быть упорядочены на основе бинарной оппозиции "гармония"- "дисгармония". Промежуточные эмоциональные характеристики, заполняющие пространство между двумя этими полярными значениями, в принципе, не встречаются. Поэтому можно было бы также сказать, что картины Яковлева либо представляют основные моменты человеческого существа в идеальном, защищенном мире, либо выражают ощущение незащитности, опасности. В одном случае речь идет об "уравновешенности" и т.д., в другом - о "драматизме", "надломленности", "агрессивности", "тревоге" и т.д.

Порождению ощущения гармонии способствуют следующие формальные признаки: количественное и качественное равновесие формальных элементов (компенсирующие однообразие округлые, угловатые, прямые и изгибающиеся линии контура), а также - и прежде всего - пронизывающий все плоскости и глубины изображения, нюансированный колорит. Благодаря этому на уровне макро- и микроструктуры постоянно возникают формальные, одновременно грубо и тонко распределенные в цветовом отношении плоскостные пласты, создающие в высшей степени сжатую и в то же время постоянно растворяющуюся структуру изображения и делающие возможным бесконечное созерцание, которое каждый раз словно бы начинается заново. Нередко это обусловлено также тем, что какой-либо доминирующий цвет, например, голубой, бежевый, охристый, различные виды белого или фиолетовый, делясь на тончайшие оттенки, пронизывает все изображение. Сбалансированность воздействующих таким образом картин, в которых определяющим может являться также черный, различные оттенки серого или какой-либо другой цвет (зеленый, если и встречается, остается, как правило, на заднем плане), иногда нарушается вторжением агрессивного красного цвета, который действует резко из-за грубых повторов, или же становится латентным структурным элементом, придающим изображению в

364

целом свежесть, движение, энергию. Свободно распределенные приглушенные или подчеркнутые цвета могут одновременно производить впечатление и пробуждающегося оживления.

Монументальность и утонченная детализация (сравнимая, например, с функционализацией цвета у Матисса) создают в совокупности ощущение "порядка", о котором говорит Яковлев (см. выше) и которое непосредственно передается зрителю. То же самое он имеет в виду, когда говорит о столь любимой им "красоте", которой он восхищается у других художников (например, у Малявина или в картинах своего деда)\*. В своем стремлении к гармонии произведения Яковлева сравнимы с картинами другого видного представителя российского неконформистского искусства послевоенного времени, Владимира Вейсберга - несмотря на то, что они построены совершенно иначе и ориентируются на иной род предметности. Возможности, аналогичные тем, которые открывают картины такого рода, Яковлев видит в "абстрактной" музыке или построенной почти исключительно на звуковых ассоциациях лирике: "Для Яковлева в гармонии работы важно дыхание, порыв, движение вещи. Форма возникает естественно и легко, неприметно, как в природе [...]" (Ракитин 1977).

Яковлев и сам, хотя он никогда не высказывался пространно и подробно о своих работах и своих позициях в искусстве, подчеркивает значимость (прежде всего, для себя самого и для своего времени) своих изображений ветра, в которых поистине идеальным образом воплощена идея взаимоотношения "движения" и "гармонии". В интервью со Шмельковой он высказал мнение о том, что фильм Иосифа Пастернака "Черный квадрат" было бы лучше назвать "Портретом ветра" - по его картинам (Шмелькова 1994).

Контрастными по отношению к проникнутым гармонией произведениям выступают работы Яковлева, в которых упомянутое равновесие нарушается. Их можно узнать по другим формальным признакам и таким мотивам, которые обычно не появляются в картинах, где господствует гармония: торсам, кошкам и птицам. Их сюжетом обычно является какое-либо драматическое, центральное в экзистенциальном плане событие, связанное с темами одиночества, печали, беспомощности, незащитности, агрессивности, угрозы и т.д. Кра-

365

сочная поверхность вызывает ощущение поспешности, беспокойства, контуры накладываются друг на друга и прерываются; в редких случаях доминируют чистые цвета - красный, черный и белый, - лишенные цветовых нюансов, переходов к коричневому, серому или охристому и другим бежеватым тонам. Изображенные на картинах прозрачные фигуры, подобно цветам на других работах, стоят, пересекая линию горизонта в кажущемся искусственным пейзаже; головы их многократно перекрыты черными, направленными в разные стороны балками или давящими на них православными крестами; глаза расцарапаны, порой деформированы или вовсе отсутствуют; намеренно недоделанные полулица доминируют в изображенных ситуациях. Совершенно очевидно, что эти фигуры несут на себе печать разрушения. При этом речь идет не просто о диссонансных тонах, нарушающих потенциально возможную гармонию, а о диссонансе как таковом. Количественное распределение или концентрация красного цвета также служит Яковлеву для того, чтобы сигнализировать фундаментальное потрясение разорванной и внутренне проблематичной картины мира, а стало быть, и "мира" вообще.

Наконец, усиленный вариант именно этого, второго типа картин представляют собой такие, в которых "гармоничные" мотивы (цветы) сочетаются с мотивами "деструктивными" (крест и т.д.). На некоторых из них давящим крестом перекрываются уже не головы людей, а цветы, на других прозрачная, лишь намеченная контуром голова сливается с очень беспокойной "абстрактной" основой ("фоном"), абрис ее дополнительно обозначен чем-то вроде частокола, рот и нос покрыты цветами. Подобные, по большей части, красные, цветы, встречаются и на прозрачных, недорисованных фигурах "пейзажей". Порой даже невозможно понять, что это - непропорционально большой красный рот или рот, перекрытый красным цветком и т.п.

Именно сочетание фигуративности (человек, кошка, птица или кошка с птицей) с подчеркнутой деформацией мотивов, выразивших в картинах первого типа "спокойствие" и "уравновешенность", переводит "движение" и "энергию", которые в других случаях ассоциируются с "жизнью", в "разрушение" и "смертельную угрозу". Достигаемая дисгармония - не что иное, как "агрессивность" в выс-

366

шей степени драматического события. Немухин, постоянно подчеркивающий "внутреннее зрение" Яковлева как основу его творчества, спросил художника о происхождении мотива креста и получил ответ: "Я умирал". В качестве комментария можно добавить: конечно, Яковлев не умирал. И как бы банально это ни звучало: в то время, в семидесятые годы, у него еще было спасительное пространство семьи и возможность визуализировать в процессе творчества свои "лица" и тем самым делать их предметом обсуждения. После 1985 года обстоятельства совершенно изменились: в психиатрической клинике врачи, несмотря на вполне стабильное состояние, не давали Яковлеву практически никакой возможности заниматься искусством, а пациенты преследовали его своими угрозами. Как уже упоминалось выше, он тогда говорил: "Путь искусства у меня кончился. Я смерти жду" (Немухин-Борисов 1987).

Нам известно, что в 1992 году Яковлев на короткое время покинул психиатрический интернат, но потом был вынужден вернуться в клинику. Ясно, что он - судя по условиям - снова почти лишен возможности работать... Немухин сказал в связи с этим: "Я считаю, что Москва потеряла трех гениальных художников. Трех. Ну, он еще жив, Володька. Но сейчас он не может там работать: Зверев, Яковлев и Вейсберг"<sup>9</sup> (Немухин 1995).

Впервые опубликовано в изд.: *Karl Eimermacher, Vladimir Jakoblev. Gemalde, Aquarelle, Zeichnungen. Bietigheim: Galerie Bayer, 1995, с. 47-69.* Печатается по доп. и испр. варианту: *Jakovlev ah Kunstler.* В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken tiber die russische Kultur. Bochum 1995, с. 623-642.*

Перевод Сергея Ромашко

<sup>1</sup> Полный список использованных источников см. в примечаниях к предыдущей статье.

Ср. замечание Халупецкого: "Его творчество питается лирической интуицией" (Халупецкий 1990). Ср.: "[...] не отождествлять художественную индивидуальность Яковлева и индивидуальность его жизни" (Ракитин 1977).

367

<sup>4</sup> Если возбуждение выражалось в речевой манере Яковлева как "деструкция", то за его прорывающейся временами грубостью скрывается потребность снять напряжение (ср. Шмелькова 1995б, с. 5): "Володя, ты опять мне грубишь". - Яковлев: "Но мне опять надо разрядиться".

Котрелев недооценивает целостность и спонтанность, а также магический характер картин Яковлева, когда связывает грубый контур и деформацию фигуративных изображений с дефектами его зрения. Он пишет: "Я думаю, он не видел той условно-правильной формы предметов, пространства, которая принята за среднечеловеческую норму. Тем самым он, возможно, и не был способен пользоваться тезаурусом форм и их грамматикой, которые мы называем европейским ренессансным канонem. Да и любого другого канона Яковлев, вероятно, не сумел бы придерживаться в силу дефекта его зрения. Мне скажут, что устойчивый дефект порождает закономерные искажения, как в живописи дальтоников. Ответу: "мало "ущербности" зрения, Яковлев, полагаю, не мог последовательно воспроизводить, соблюдать логику канонизированного формoобразования. Не потому, что он ее ломал, а потому что не усваивал ее как разумную систему" (Котрелев 1987/1991, с. 70). Котрелев рассуждает так, словно Яковлев стремился к "отображению" знакомой по зрительному опыту действительности, что ему не удавалось, однако представляло бы для нас как зрителей определенный художественный интерес. При этом Котрелев не только смешивает "внутреннее зрение" Яковлева с его "внешним зрением", но и приписывает Яковлеву специфическое восприятие адекватности, вызывающее в конечном счете непреднамеренные деформации.

<sup>5</sup> Здесь следует пояснить, что в России под "метафизическим" понимается "неидеологизируемое содержание", т.е. нечто абстрактное.

<sup>7</sup> Кабаков необычайно точно чувствует, что картины Яковлева не только "возникают" в пространстве между светлым грунтом и нередко отмеченным белизной поверхностным красочным покрытием, но и то, что почти во всех гуашевых красках присутствуют белила. Он пишет: "Одним из наиболее впечатляющих цветовых пятен в калейдоскопе пяти-шести основных красок является белый цвет. Так же, как и черная краска, она у Яковлева всегда "равноценна" другим краскам, однако в этом случае имеется одна особенность, повторяющаяся в тысячах его картин: белый цвет - светонесущий, в то время как другие - нет. Не говоря уже о черном, темном, дымно-сером, совершенно лишенном света" (Кабаков 1991).

<sup>8</sup> Ср.: "Я люблю красоту" (Фотиев 1992).

<sup>9</sup> Владимир Вейсберг умер в 1984 г., Анатолий Зверев - в 1986 г.

368

Владимир Янкилевский: чужое как свое

Одна из важных особенностей творчества Владимира Янкилевского состоит в том, что оно не является результатом стремления художника отойти от официального канона в искусстве. В этом смысле Янкилевского неверно было бы причислять к художникам, принимавшим в пятидесятые и шестидесятые годы непосредственное участие в эрозии социалистического реализма. Он с самого начала творил по принципиально иным законам, чем большинство его современников, устремляя свой свободный, никакими нормами не скованный взгляд внутрь себя, в свой собственный, замкнутый и целостный внутренний мир.

Своеобразие мировоззрения и искусства Янкилевского следует рассматривать, с одной стороны, как следствие индивидуального процесса познания мира и поиска себя в нем, с другой же как весьма специфическую реакцию на сложившуюся под влиянием советской культуры необычную атмосферу. Такое видение мира, не в последнюю очередь именно за счет своей субъективистской ориентации, содержит в себе общечеловеческий информационный потенциал, обладающий собственной ценностью и не зависящий от непосредственных условий создания произведений и их последующего восприятия. Формальные предпосылки, позволяющие сделать это видение мира доступным зрителю, заложены в эстетическом своеобразии творчества Янкилевского, которое еще требует тщательного изучения с целью обстоятельной и детальной оценки.

При первом столкновении с произведениями Янкилевского кажется, что начинаешь захлебываться в многообразии форм. При более детальном рассмотрении первоначально чуждого ему художественного мира зритель все же начинает распознавать ряд похожих сюжетов, фигурных мотивов и как будто зашифрованных построений, производящих впечатление стенографических знаков, которые, однако, ни в коем случае не являются твердо установленными, строгими символами. Речь здесь идет скорее о

свободно варь-

369

ируемых формах, представляющих собой основу специфически построенного художественного мира. Тот, кто не увидит этой особенности творчества Янкилевского, не сможет постичь и его внутренний, подчиняющийся своим собственным законам мир, а лишь ограничится его поверхностным восприятием и будет искать вместо идейно (и эмоционально) обоснованного содержания формальное сходство с различными стилями мирового искусства. Функциональная ценность формальной структурности произведений Янкилевского в этом случае, как правило, остается незамеченной, равно как и намеренная ориентация художника на определенное эмоциональное и культурное состояние, являющееся исходным пунктом, а иногда и конечной целью его произведений. Тем самым нивелируется и истинная культурная ценность искусства Янкилевского, а его картины в самом деле представляются лишь собранием герметично замкнутых в себе форм, не поддающимся какому-либо смысловому толкованию. Чтобы понять и почувствовать на себе воздействие необычных структур Янкилевского, зрителю необходимо усвоить то новое мировосприятие, какого требует современное искусство XX века. С авангардом Янкилевского связывает и основополагающая информационно-теоретическая идея о том, что открытие новых смыслов, перспектив и миров в настоящее время возможно лишь посредством сложных, сочетающих в себе эмоциональные и интеллектуальные аспекты знаковых систем, форма которых, как кажется на первый взгляд, свидетельствует об их полной оторванности от действительности.

Идея о том, что комплексность феноменов может быть передана или заново осмыслена лишь с помощью сложно структурированных формальных средств, основана на глубоком недоверии к искусству, претендующему на непосредственное образное отражение всех без исключения жизненных явлений и проблем. Теми же соображениями руководствуется и Янкилевский, когда отодвигает на второй план фигуративные и нарративные методы изображения.

Вместо этого он комбинирует краски, формы и новые образные пласты, создавая своеобразные, не всегда сразу и полностью доступные для понимания структуры, которые, сочетаясь с остатками фи-

гурности, представляют собой исходную точку для дальнейших зрительских интерпретаций и таким образом превышают информационную ценность традиционного искусства.

Художественный мир Янкилевского сложился уже в начале шестидесятых годов, а затем, на разных этапах творческого пути художника и вплоть до последних лет подвергался последовательному совершенствованию в области многообразия форм и содержательного потенциала. За анализом эмоциональной и духовной напряженности (конфликтов и их усмирения) между мужчиной и женщиной (Адам и Ева) или между мужским и женским началом как не вполне постижимыми экзистенциальными состояниями человека, следует попытка образно представить также социально-культурный аспект их взаимоотношений. При этом возникает связь между бесконтрольно прогрессирующей деформацией социально-политических связей, общим обезличением человека и аморальностью его поведения как следствием технократической ориентированности индустриального общества. Таким образом, при всей эмоциональности и одновременной (поддающейся диагнозу) искусственности человеческих отношений, их отчужденность на личном уровне соотносится с мутированностью общественных взаимосвязей. Экстраполяция этого с болью наблюдаемого в собственной стране художественного состояния в глобальный контекст человеческого существования придает творчеству Янкилевского значение, выходящее за рамки конкретного времени и пространства. Любая провинциально-мелочная попытка втиснуть произведения Янкилевского в национальный контекст их создания и воздействия на зрителя не установила бы, а скорее разрушила творческую интенцию художника. Непонятное на первый взгляд Чужое сперва должно быть осознано как отчужденное Свое.

Впервые опубликовано в: *Guten Tag*, 1989, № 3, с. 40-41. Печатается по доп. и испр. варианту: *Vladimir Jankilevskij: Das Fremde ah das Eigene*. В кн.: *Karl Eimermacher. Wie grell, wie bunt, wie ungeordnet. Modelltheoretisches Nachdenken tiber die russische Kultur. Bochum 1995, с. 555-557.*

Перевод Наталии Маргулис

371

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

(В указателе содержатся имена только современных художников. Имена, упоминаемые в примечаниях, не указываются. Не указываются также имена российских и иностранных искусствоведов и теоретиков искусства. Жирным шрифтом выделены страницы статей, целиком посвященные данному художнику)

Абалакова 92, 97

Алексеев 91

Андронов 55, 74, 81, 108

Арнольд 94

Белютин 14, 17, 20, 48, 49, 51, 52, 57, 58, 63, 78, 81

Биргер 15, 55, 74, 79, 81

Бич 99  
Бордачев 94  
Борух (Б. Штейнберг) 94  
Брусиловский 18, 20, 81  
Брускин 103, 146, 162  
Булатов 20, 79, 84, 89-91, 103, 128-130, 142, 154, 162  
Бурлакова 75  
Валюс 57  
Васильев 79, 84, 89-91, 103, 162, 329  
Васнецов 81  
Вейсберг 20, 51, 55, 77, 79, 81, 83, 84, 97, 101, 109, 123, 124, 126, 127, 142, 162, 264  
Вечтомов 51, 52, 59, 78, 88  
Виноградов 103, 162  
Волков 103  
Воробьев 43, 57, 88, 94, 105, 163  
Вулох 10, 43  
Вучетич 191, 194  
Герасимов С. 15, 63, 82  
Герловины 92, 94  
Глазунов 177  
Гороховский 103, 162  
Гробман 4, 18, 20, 52, 57, 83, 85, 86, 89, 321, 322, 325, 336  
Егошина 55, 74  
Жарких 94, 95 Жигалов 94, 95 Жутовский 51, 57, 63, 81, 97  
Заневская 94  
Захаров 100, 144  
Зверев 4, 20, 40, 41, 51, 61, 78, 79, 83, 88, 89, 101, 102, 109, 122, 124, 142, 162, 179, 200, 264, 313  
Зеленин 94, 95, 162  
Злотников 45, 52  
Иванов 55, 74 Инфантэ 97, 99, 123, 162 Иогансон 82  
Кабаков 4, 18, 20, 59, 60, 84, 85, 81, 90, 91, 97, 99, 100, 103, 128, 130, 131, 145, 154, 264, 345  
Каждан 57  
Калинин 19, 24, 51, 61, 83, 85, 97, 103, 122  
Кербель 91  
Кизевальтер 100, 103, 162  
Колейчук 99  
Колли 57  
Комар и Меламид 20, 91, 94, 144, 154  
Коненников 83  
Копыстянский 103, 162  
Косолапов 91, 105  
Краснопевцев 14, 51, 61, 83, 84, 89, 122, 124, 125, 127, 142, 200, 264  
Кропивницкая 20, 59, 78, 83, 85, 88, 95, 124, 125 Кропивницкий Е. 51, 52, 59, 78, 88, 199, 329  
Кропивницкий Л. 14, 51, 52, 59, 77, 79, 88  
Крылов 57  
Кулаков 51  
Купер (Куперман) 105, 163  
Лавров 52  
**373**  
Лактионов 82 Лебедева 57 Левицкий 94 Лемпорт 51, 52  
Мастеркова 20, 51, 59, 78, 79, 83, 84, 94, 95, 105, 109, 122, 163, 199  
Монастырский 91, 92, 99, 100 Мордовии 74 Мухина 15  
Назаренко 75  
Неизвестный 4, 12, 19, 40, 45, 51, 52, 56, 60, 63, 73, 77, 79, 83, 89, 95, 105, 108, 121, 163, 189  
Немухин 51, 59, 78, 79, 83, 89, 94, 96, 97, 103, 109, 123, 124, 162, 197, 264, 335, 356

Нестерова 75  
Никонов 55, 74, 108  
Нусберг 52, 79  
Одноралов 94 Орлов 76, 97  
Петров 91  
Пивоваров 52, 97, 99 Пирогов 193 Пирогова 94 Плавинский 18, 20, 51, 61,  
80, 83, 97, 99, 122, 200 Поляков 55 Попов 52  
Потапова 59, 78, 88 Пригов 145, 154, 162 Прокофьев 51, 207 Пятницкий 52  
Рабин А. 94  
Рабин О. 14, 20, 45, 52, 59, 79, 83, 85, 88, 89, 93, 94, 105, 121, 124-126, 128, 169, 200  
Рабичев 57  
Романова 75  
Россаль-Воронов 57  
Рошаль 91, 94, 99  
Румянцев 94  
Рухин 20, 94  
Савельев 94 Салахов 51, 108  
Семенов 52  
Свешников 12, 40, 77, 79, 83, 89, 123, 142, 200, 264  
Серов 15, 63, 82  
Сидур 2, 4, 12, 13, 17, 19, 20, 24, 40, 51, 52, 56, 63, 77, 79, 83, 85, 89, 90, 101-103, 108, 121, 142, 162, 200, 213,  
215, 257, 273, 295, 301  
Силис 51, 52  
Ситников 45, 325  
Скерсис 91, 99  
Снегур 57  
Соболев (Нолев-Соболев) 20, 51, 52  
Соков 144  
Соостер 12, 18, 20, 40, 51, 52, 60, 63, 77, 79, 81, 85, 97, 101, 142  
Трипольский 94  
Фаворский 46, 78, 83 Фальк 46, 78, 79, 129  
Харитонов 20, 51, 78  
Целков 14, 15, 19, 40, 60, 79,  
88, 95, 109, 121, 122, 124-126, 128  
Чернышев 97 Чуйков 97, 103, 162  
Шварцман 47, 83-84, 89, 123, 142, 264, 305  
Шелковский 97, 99, 105, 163  
Шибанов 94  
Шорц 57  
Штейнберг 4, 15, 24, 52, 59, 61, 78, 79, 83, 84, 88, 89, 97, 99, 103, 123, 142, 162, 200, 264, 325  
Шумилина 57  
Эльская 94 Юликов 97  
Яковлев 4, 51, 61, 79, 83, 84,  
89, 109, 121, 122, 124, 142, 200, 264, 309, 345  
Янкилевский 4, 14, 19, 51, 52, 60, 63, 81, 83, 85, 89, 90, 99, 103, 162, 200, 264, 369

*Научное издание*

**Аймермахер Карл**

**ОТ ЕДИНСТВА К МНОГООБРАЗИЮ**

**Разыскания в области "другого" искусства**

**1950-х - 1980-х годов**

**Оригинал-макет представлен автором**

ПДМ> 05992 нзд. 05.10.01.

Подписано в печать 0 1.1 1.01

Формат 69x90' /,j.

Усл. 1К-Ч.1. 24,1.

Мм. и.и. л. 'МЛ.

Тираж 1000 ; -ж.1.

Зака:) №

И: 1латс.'п>гкий центр Российского  
государственного Еунаптарного уминермтста

125267 Москна, Миусская пр.1., 6.

(095) 973-12-00.

**Карл Аймермахер (родился в 1938 г.). Профессор славистики, до 2003 г. – директор Семинара славистики и Института русской и советской культуры им. Лотмана Рурского университета в г. Бохум (ФРГ). С 1998 г. руководитель Вуппертальского проекта Льва Копелева «Западно–восточные отражения. Культурные связи между Германией и Россией (Советским Союзом) в XX веке».**

**Почетный доктор Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ) и Ассоциации исследователей Российского общества XX века (АИРО–XX). Автор и ответственный редактор в сфере нормативных аспектов русской и советской литературы, истории Московской и Тартуской школы семиотики, советской культурной политики, а также структурных изменений в российской науке и высшей школе.**

**В начале 1990–х годов обращается к художественному творчеству. В это время возникли ряд графических циклов и различные фотографические серии. Позднее к этому прибавились фигурные и абстрактные скульптуры из проволоки и металла, металлические скульптурные объекты, тематизирующие исторические и экзистенциальные проблемы двадцатого столетия.**

**На русском языке: Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932. Москва: АИРО–XX, 1998; Вадим Сидур. Легким пером. Москва: АИРО–XX, 1999; Знак. Текст. Культура. Москва: РГГУ, 2001;**

**Карл Аймермахер. О деталях поговорим переписка. Москва: Росспэн, 2004.**

"У КЕНТАВРА" тел.250-65-46  
Аймермахер К. От единства к  
многообразию.  
  
0 000001 205404  
Цена: 239 руб. 00