

The background of the cover is a detailed painting. It depicts a large, red-brick fortress with multiple towers and blue-roofed spires, situated on a small island in the middle of a body of water. The scene is framed by dark, leafy trees on the left and right. A large, flowing red curtain hangs from the top right corner, partially obscuring the view. In the foreground, there are dark, jagged rocks and several large, rectangular stone blocks, some of which appear to be part of a ruined structure. The overall atmosphere is mysterious and dramatic.

ГЕОРГИЙ
КИЗЕВАЛЬТЕР

РЕПОРТАЖИ ИЗ-ПОД-ВАЛОВ

18+

Annotation

В российской истории период 1970–1980-х годов — это время, когда советское государство вошло в фазу активного внутреннего распада. Официальная идеология терпела крах: понятия, на которых она строилась, стремительно теряли свой изначальный смысл, а ритуалы превращались в демонстративную формальность. Чем жила в те годы «подпольная» культура? Как формировались круги концептуалистов и постмодернистов, имевших в конце 1980-х большой успех на западных арт-рынках? И что писала о них западная пресса? Новая книга Георгия Кизевальтера продолжает дело, начатое в сборнике «Время надежд, время иллюзий»: о неподцензурном искусстве 1970–1980 годов здесь одновременно рассказывают герои эпохи (среди которых Ф. Инфанте, Л. Рубинштейн, В. Комар, А. Меламид, М. Чернышов и другие), сам автор и западная периодика тех лет. В результате перед читателем открывается объемная картина художественной жизни и неожиданные «новые» эпизоды знакомой истории, побуждающие пересмотреть устоявшийся взгляд на этот период. Георгий Кизевальтер — художник, писатель, представитель московской концептуальной школы, участник творческой группы «Коллективные действия» с 1976 по 1989 год.

- [Георгий Кизевальтер](#)
 - [Георгий Кизевальтер](#)
 - [Франциско Инфанте](#)
 - [Михаил Чернышов](#)
 - [Георгий Кизевальтер](#)
 - [Виталий Комар](#)
 - [Александр Меламид](#)
 - [Лев Рубинштейн](#)
 - [БЕСЕДЫ ЭЛЬНАРЫ ТАЙДРЕ С ТЫНИСОМ ВИНТОМ О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ РУССКОГО И ЭСТОНСКОГО ИСКУССТВА В 1960–1990-Х ГОДАХ](#)
 - [Хедрик Смит](#)
 - [Владимир Андреенков](#)

- [Андрей Красулин](#)
- [Вячеслав Сысоев, художник.](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)
 - [25](#)
 - [26](#)
 - [27](#)
 - [28](#)
 - [29](#)
 - [30](#)
 - [31](#)
 - [32](#)
 - [33](#)
 - [34](#)

- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)

- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)

- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)

- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)

- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)

- [220](#)
 - [221](#)
 - [222](#)
 - [223](#)
 - [224](#)
 - [225](#)
 - [226](#)
-

Георгий Кизевальтер
Репортажи из-под-валов.
Альтернативная история
неофициальной культуры в 1970-х и
1980-х годах в СССР глазами
иностранных журналистов,
дополненная интервью с ее героями

Георгий Кизевальтер

ИСТОРИЯ НЕОФИЦИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СССР В ЗЕРКАЛЕ ЗАПАДНОЙ ПЕРИОДИКИ 1971–1987 ГОДОВ

Усредняя мнения гениев, мы в лучшем случае получим мнение посредственности. Убирая противоречивые мнения — обедним модель экспертных знаний. Остается один путь — искать логику работы с противоречиями...^[1]

Шрейдер Ю. А. ^[2] 1986 г.

Как и предыдущая книга «Время надежд, время иллюзий», данный сборник основывается на многочисленных, но малоизученных материалах из различных американских и европейских газет, журналов и записей радиопередач, найденных мной при работе в Архиве Открытого общества в Будапеште. Конечно, 1970–1980-е годы в силу большей открытости общества и гораздо большей проницаемости всевозможных «занавесов» известны многим лучше, чем 1950–1960-е. Тем не менее для многих любителей искусства история культуры этих лет остается легендарным, но туманным периодом с очень нечеткой «картинкой». Молодые искусствоведы продолжают делать курьезные фактографические ошибки при «анализе» событий, и эти ошибки неизбежно переходят к следующим поколениям студентов. Совершенно неслучаен тот факт, что мои первые сборники о 70-х и 80-х годах разошлись очень быстро. И мне представляется очень важным еще раз пройти по событиям тех лет, проанализировать их освещение в западной прессе, дополнить воспоминания о каких-то важных событиях новыми подробностями.

Момент «видения» российской культуры извне представляется мне крайне важным. Именно в 1970–1980-х годах сформировалась та

концептуальная и постмодернистская когорта художников, которая в конце 80-х имела большой успех на западных арт-рынках и способствовала формированию новых поколений авторов в 1990-х годах и начале XXI века. Увидеть, как именно шло развитие нашей культуры, с помощью аутентичного западного «зеркала заднего вида», не опираясь при этом на более поздние дифирамбы и классификации российских искусствоведов, весьма полезно для понимания нашей истории. Интервью с художниками представляют собой дополнительный материал, в принципе полезный для ознакомления, хотя и не являющийся истиной в последней инстанции в силу естественных причин — неустойчивой человеческой памяти и не менее неустойчивой авторской психологии.

Как и в предыдущей книге, посвященной истории нашего неофициального искусства в 1950–1960-х годах, почти все материалы западных газет, на которых основывается данный анализ, были собраны в актуальном режиме редакторами отделов культуры «Радио Свободная Европа» и «Радио Свобода», а затем сохранены в архиве OSA в Будапеште. Поэтому хочу вновь принести свою искреннюю благодарность старательным архивариусам указанных радиостанций и сотрудникам Будапештского архива за возможность ознакомиться с ценной информацией. Также должен высказать глубокую признательность всем сотрудникам западных редакций и библиотек, чаще всего остававшимся безымянными, и моим друзьям в разных странах за помощь в уточнении отдельных фактов, названий и дат, проблемы с которыми возникали при работе с оригинальными материалами.

Несмотря на привычную риторику холодной войны тех лет, в предлагаемом обзоре примерно с 1974 года можно заметить ноты умеренной критики, которую проявляют журналисты в отношении собственных правительств: им уже понятно несовершенство мироустройства как при социализме, так и при капитализме. Подспудно сравнивая две системы и придерживаясь более человеческого, чем раньше, тона статей, в своих репортажах из СССР они все же справедливо не упускают случая акцентировать именно те ситуации, где действия советской власти выходят за границы разумного.

Предлагаемый вашему вниманию обзор прессы позволяет вновь пережить нашу недавнюю историю, историю страны и ее культуры, освещенную людьми, обязанными запечатлевать события каждодневно и подробно, профессионально и непредвзято. Мы догадываемся, что совершенно непредвзятой точки зрения не бывает: оптика пересказа субъективна и всегда ионизирована идеологией, но в личных точках зрения западных журналистов, пусть иногда ошибочных, есть своя прелесть, так как в сумме они, как несколько камер, снимающих одну и ту же сцену с разных точек и расстояний, рисуют нам некую трехмерную картину. Иными словами, они обеспечивают нам «коллективную память», с которой далее придется работать историкам, чтобы до конца разобраться в деталях происходившего. И пусть не всегда можно доверять свидетельству одного человека: да, часто оказывается, что другие видели события совершенно иначе — просто потому, что находились на иной точке обзора и обладали совсем иным объемом информации. Но возможность поработать с фактическим материалом тех лет, пусть временами и не всегда безукоризненно адекватным реальности, бесценна. Понимающий человек при желании может сопоставить газетные истории с другими источниками и увидеть, что в каком-то месте журналист дал маху, но зато привел в своем репортаже интересные факты, неизвестные ранее.

В каком-то смысле это исследование знакомит нас и с историей западной журналистики — по крайней мере, в той ее части, что была связана с Советским Союзом. Для меня стало приятным открытием, что практически все журналисты и корреспонденты западных газет, работавшие в 1970–1980-х годах в СССР, со временем стали звездами либо журналистики, либо литературы, либо телевидения. Общее количество полученных ими престижных международных наград и премий на этих фронтах неописуемо. Любопытен и тот факт, что начиная с 1960-х годов в бюро различных западных газет в Москве и Ленинграде оказались многие выходцы из спецслужб, по разным причинам сменившие (до конца ли?) древние *cloak-and-dagger* на перо и пишущую машинку. Впрочем, если вдуматься, эти две профессии не так уж далеки друг от друга по своей сущности: в обеих нужно докапываться до сути происходящего и узнавать подробности, скрытые от глаз мирян. Среди писателей известно немало бывших шпионов и агентов спецслужб (взять хотя бы Грэма Грина, Сомерсета

Моэма, Джона Ле Карре и т. д.). Не случайно и среди героев книги о 1950–1960-х годах «Время надежд, время иллюзий» оказались по крайней мере два разведчика-журналиста и агента влияния: сотрудник разведывательного управления Министерства обороны США (DIA) Пол Съеклоча, написавший в 1967 году вместе с художником Игорем Мидом книгу о неофициальном искусстве в СССР, и «журналист» Виктор Луи, вращавшийся одновременно в изысканных кругах творческой Москвы и в дипломатических сферах как агент КГБ. Столь же неслучайно большинство известных двойных агентов предвоенной эпохи, если копнуть глубже, работали под прикрытием журналистских удостоверений, плавно трансформировавшихся в дипломатические паспорта, а уж Энтони Блант, один из агентов так называемой «Кембриджской пятерки» (условный групповой ярлык, сходный с более знакомым читателю «Сретенским бульваром»), работавшей на Иностранный отдел НКВД, вообще был искусствоведом, академиком и хранителем королевских картинных галерей^[3]! Нужно ли добавлять, что жизненно необходимые для разведчика умение и привычка анализировать и сопоставлять факты и сведения из разных источников оказываются крайне полезными для журналистов, пишущих на неоднозначные и богатые скандалами темы современного искусства? Вопрос риторический.

И вновь, в заключение, хочу выразить свою огромную признательность неведомым сотрудникам «Радио Свободная Европа» и «Радио Свобода», по крупицам собравшим в свое время со всего мира тот бесценный архив информации о процессах в культуре и искусстве СССР, благодаря которому сегодня мы можем опять пережить и проанализировать исторические события 1970–1980-х годов.

1971

New York Times, 26 февраля. Небольшая статья Энтони Льюиса^[4] посвящена масштабной выставке русского «Революционного искусства», открывшейся 25 февраля в новой публичной галерее Хейуорд в Лондоне. На выставке, спонсированной лондонским Советом по вопросам искусства, были представлены

эскизы к театральным декорациям, плакаты, живопись, скульптура, архитектурные проекты и фильмы русско-советских авторов периода 1917–1928 годов. Выставка стремилась показать важность эпохи конструктивизма в СССР. По утверждению автора, Министерство культуры СССР предоставило для выставки множество работ из своих запасников в дополнение к экспонатам из частных западных коллекций. По настоянию Минкульта в экспозицию были включены и более поздние работы конструктивистов. Ощущая свою значимость в данном проекте и угрожая увезти предоставленные работы в случае отказа, представители советского посольства и Министерства культуры потребовали от англичан снять некоторые абстрактные и «декадентские» работы Лисицкого, Малевича, Поповой и Татлина и запечатать «проуновскую^[5] комнату» Лисицкого площадью чуть больше квадратного метра, сделанную им для Берлинской выставки 1923 года, а ныне специально реконструированную для этой выставки по оригинальным эскизам в Амстердаме. На стенах комнаты находились супрематические рельефы Лисицкого, призванные проиллюстрировать переход плоскостного супрематизма в объемные архитектурные формы. Галерея вынуждена была уступить требованиям советских чиновников, что вызвало возмущение у зрителей. Впрочем, другие работы вышеуказанных авторов остались на стенах, а на крыше галереи была установлена семиметровая модель «Памятника III Интернационалу» Татлина. Как сообщается в заметке, этот самый примечательный экспонат выставки уже демонстрировался в Музее современного искусства в Нью-Йорке с ноября 1968 по февраль 1969 года.

Отметим эту удивительную деятельность Минкульта на «Западном фронте» в 1971 году, когда на родине нельзя было и подумать об организации выставок российских авангардистов, — зато неафишируемое в советской прессе предоставление их работ для зарубежных выставок становится нормой.

Christian Science Monitor, 8 декабря. В статье Шарлотты Зайковски «Искусство из „подвала“»^[6] описывается поистине удивительное событие: в выставочном зале Клуба художников на Кузнецком Мосту открылась выставка модерниста Аристарха Лентулова. Книга отзывов, как всегда, блистала перлами зрителей типа «Кому нужна такая профанация искусства?» или «Как прекрасно, что

его картины извлекли из подвалов музея! Они должны принадлежать народу!». Далее Зайковски подробно излагает биографию Лентулова, его деятельность в «Бубновом валете» и дальнейшие этапы творчества, тесно связанные с политической ситуацией в стране, сравнивает официальные оценки творчества бубнововалетовцев в сталинской энциклопедии и в последнем (четвертом) томе БСЭ третьего издания, вышедшем в том же 1971 году. Зайковски отмечает, что многие зрители выражали на выставке надежду на ослабление догматизма в оценке искусства и на показ других художников начала века в залах Москвы, но пока очевидно, что социалистический реализм не собирается уступать свои позиции.

Однако автор не преминула поддеть Лентулова, отметив, что «он, как и другие живописцы этого периода, находился под сильным влиянием фовистов и кубистов Западной Европы» и что в его работах легко читаются Матисс, Сезанн и т. п. Именно в этом, если встать на позицию кремлевских догматиков, пишет Зайковски, кроются причины того, что работы художника так долго оставались невостребованными.

В Культурном фонде Копенгагена с **20 августа по 30 сентября 1971 года** работала выставка **10 художников из Москвы**, организованная в сотрудничестве с Датской ассоциацией изобразительных искусств. Участники: Анатолий Зверев, Вячеслав Калинин, Отари Кандауров, Борис Козлов, Лев Кропивницкий, Валентина Кропивницкая, Владимир Немухин, Дмитрий Плавинский, Оскар Рабин, Александр Харитонов. Издан буклет-каталог.

Однако важнейшей публикацией того года о советском искусстве за рубежом стали многочисленные и разнообразные материалы специального выпуска журнала **Chroniques del'Art Vivant** № 23 за сентябрь 1971 года, посвященного положению искусства в СССР. Редактором журнала в то время был искусствовед, эссеист и член Французской академии Жерар Ренье, выступавший под псевдонимом Жан Клэр. Этот французский большеформатный журнал высоко котиrowался в качестве изысканной площадки для наблюдения и размышления о тех изменениях, что потрясли к тому времени мир искусства во всех его областях — в визуальном искусстве, музыке, литературе, кино и танце.

Номер открывался большой статьей Жана Клэра об истории культуры (в ее тесной связи с политикой и идеологией) в СССР,

сопровождавшейся «кратким лексиконом советского искусства» под названием «От искусства о народе к искусству для народа» с экспликацией важнейших для советской культуры понятий — от «передвижников» («демократический реализм») до социалистического реализма, выставки в Манеже 1962 года и «группы восьми в МОСХе». За этой статьей следовал небольшой обзор советского плаката А. Павлинской, статья по истории дизайна в СССР и, наконец, большой материал Джейн Николсон «Новые левые Москвы» с иллюстрациями Э. Неизвестного, М. Синяковой, Л. Кропивницкого и В. Кропивницкой, О. Рабина, В. Немухина, Д. Краснопевцева, О. Кандаурова и Б. Свешникова. Автор отмечает, что движение «левых» нельзя привязывать только к Москве. Оно охватывает и такие города, как Ленинград, Тбилиси, Рига, Таллин и Ереван.

После вышеуказанной общей статьи о «левых» Джейн Николсон и Доминик Бозо предложили читателям индивидуальные портреты таких художников, как В. Янкилевский, И. Кабаков, Э. Булатов и В. Яковлев — с фотографиями и репродукциями, и без оных — В. Вейсберга, Н. Вечтомова, В. Воробьева, М. Гробмана, Д. Плавинского, Б. Свешникова, Ю. Соостера. Далее следовали анализ «перспектив архитектуры в СССР» и довольно подробная история группы «Движение» с непременно портретом Л. Нусберга.

Под рубрикой «С начала оттепели» журнал опубликовал большую статью «Заметки о русской актуальной прозе», где французскому читателю быстро перечислили писателей 1920-х годов (Бабель, Булгаков, Пильняк, Платонов, Замятин, Вс. Иванов и др.), представителей русской эмиграции (Бунин, Хмелев) и более современных авторов: В. Войнович, Ю. Бондарев, Вик. Некрасов, В. Гроссман, Б. Окуджава и др. Немало внимания в статье уделено роли «Нового мира» и самиздата (А. Солженицын, «Воспоминания» Н. Мандельштам и пр.).

Следующие шесть разворотов журнала были посвящены советской поэзии, театру и современной классической музыке. В обзорах современной поэзии Леона Робеля и Жана Блота уже традиционно рассматриваются стихи А. Вознесенского и их связь с поп-поэзией XX века, Б. Ахмадулиной. Робель уделил много внимания изданной в 1965 году во Франции под руководством Эльзы Триоле с предисловием Романа Якобсона «Антологии русской поэзии»^[7] (к

сожалению, туда не вошли стихи Д. Самойлова, более известного тогда на Западе как переводчик). Вкратце Робель раскрыл для читателя значение поэзии Арс. Тарковского, Ю. Левитанского, В. Сосноры, В. Бурича, также не успевших к середине 1960-х получить известность во Франции.

В театральном обзоре представлены главный режиссер Театра имени Моссовета Юрий Завадский, хотя он ошибочно назван Кавадским и руководителем труппы Большого театра (!), главные режиссеры Театра имени Ермоловой Виктор Комиссаржевский, Театра сатиры Виктор Плучек; спектакли Театра имени Горького в Ленинграде, Театра Марка Захарова, Театра на Таганке, ЦДТ. В музыкальном обзоре в персональных заметках рассматривается творчество Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке, Софьи Губайдулиной, Андрея Волконского, Николая Каретникова, Виктора Суслина, Шандора Каллоша, Валентина Сильвестрова и Витаутаса Баркаускаса.

25 декабря 1971 года этот выпуск журнала обсуждался на **«Радио Свобода»** в беседе Бориса Алексеева с корреспондентом РС. Алексеев отметил, что с положением дел в искусстве в СССР на Западе, к сожалению, знакомы плохо. Журнал, по мнению Алексеева, отобразил полный разрыв между «авангардом» в Советском Союзе и авангардом Запада, но справедливо уделил много внимания экспериментам группы «Движение», восстанавливающей своими работами связи с идеалами и поисками конструктивистов, в частности В. Татлина. Собеседники назвали творчество этой группы самым интересным явлением в искусстве СССР на тот момент.

1971 год по-прежнему отмечен активной поддержкой московских левых художников чешскими искусствоведами — это следует из переписки Душана Конечны и Индржиха Халупецкого с Владимиром Янкилевским и другими художниками круга Ильи Кабакова. В марте Д. Конечны назначили главным редактором нового журнала СХ Чехословакии, который пока названия не имеет, но должен, по идее, заменить журналы *Výtvarné umení* и *Tvar*.

Газета **Guardian** от **14 февраля** публикует — явно ко Дню святого Валентина — обзор театральных новинок в СССР Роберта Кайзера^[8] под названием «Ромео в русской перепалке», основанный на анализе постановки МХАТом пьесы М. Рощина «Валентин и Валентина» — по утверждению автора, самого интересного спектакля сезона, «рассорившего Россию», но дающего некоторое представление о советской жизни. В Москве пьесу поставили на двух сценах, однако, по сведениям автора, еще около сотни провинциальных театров также ее репетируют или уже поставили. Как отмечает некий критик в «Советской культуре», «достоинство пьесы заключается в том, что ее автор не боится говорить о простых и даже банальных аспектах повседневной жизни». Такие пьесы, пишет Кайзер, нравятся сейчас публике гораздо больше, чем пьесы о строительстве коммунизма или жизни Ленина. А следующее его наблюдение очень важно: «Современный Советский Союз, описываемый Рощиным, — это страна конфликтующих отцов и детей, очевидных классовых^[9] различий и чрезвычайной озабоченности жилищной проблемой». По мысли Кайзера, постановщик пьесы Олег Ефремов подчеркивает разрыв между семьями Валентины и Валентина, одев первую в модные западные одежды и поселив ее в трехкомнатной квартире, обставленной *хорошей* мебелью, в то время как вторая живет в многофункциональной комнате в перенаселенной коммуналке и не может позволить себе никакой роскоши. Этот классовый диссонанс, сначала беспокоящий только матерей, со временем начинает задевать и самих героев, осознающих разность своих мировоззрений и целеполаганий. Такова современная версия пьесы о влюбленных, всегда вынужденных в борьбе за счастье решать сложные жизненные проблемы.

International Herald Tribune от **8–9 апреля** 1972 года публикует обзор художественного рынка под названием «Русские в аукционных залах». Большая часть статьи посвящена грядущему аукциону русских художников первой трети XX века в аукционном доме Sotheby's. Среди представленных на торгах уже хорошо известных на Западе художников — М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич. Остальные, отмечает автор статьи Сурен Меликян, известны не так хорошо. Среди последних — Петр Кончаловский, чей портрет испанского мальчика оценен в 4–5 тысяч фунтов. В эту же группу входят друг

Кончаловского по «Бубновому валету» А. Лентулов и М. Матюшин. Автор указывает, что все эстимейты работ таких художников сделаны наобум, поскольку никакой истории продаж для них не существует. Среди работ еще менее известных авторов Меликян называет абстрактную гуашь 1921 года Л. Поповой с максимальным эстимейтом в 2300 фунтов, супрематистскую конструкцию И. Пуни, письменный прибор Н. Суетина, на фотографии напоминающий работу Малевича и оцененный всего лишь в 300–600 фунтов. Но автор считает, что именно работы этих малоизвестных художников являются самыми интересными на торгах. Как пишет Меликян, время для аукциона весьма подходящее, поскольку за последнее десятилетие состоялось уже несколько больших выставок, репрезентирующих русское искусство первой трети XX века на Западе, начиная с выставки «Два десятилетия экспериментов» в Grosvenor Gallery (Лондон) в 1962 году, за которой последовали выставки в Galerie Jean Chauvelin^[10] в Париже, в A. D. White Museum of Art at Cornell University^[11] (работы Юрия Анненкова и др.), Brooklyn Museum^[12] и Leonard Hutton Galleries^[13] в Нью-Йорке, США. Кроме торгов в Sotheby's, на следующей неделе должны пройти еще три аукциона русского искусства, что говорит о новых возможностях аукционных домов раздобывать работы для продажи, добавляет автор.

А вот чему посвящает в 1972 году свои обзоры культуры «**Радио Свобода**»: **18 апреля** обозреватель И. Игнатьев анализирует продолжающиеся гонения на инакомыслящих писателей в СССР. В декабре 1971 года после декабрьского решения Политбюро о подавлении признаков оппозиции и ликвидации самиздата из Союза писателей были исключены Александр Галич и рязанский поэт Евгений Маркин. В феврале — марте 1972 года к уголовной ответственности привлечены украинские публицисты и литературные критики Е. Сверстюк, В. Черновол, И. Светличный, И. Дзюба — главным образом за распространение националистических взглядов, клевете на советский строй и т. п. По сообщениям газеты **Die Welt** № 68 от **21 марта**, в Москве царит атмосфера угроз и устрашения писателей с целью заставить умолкнуть всех неблагонадежных, чьи произведения публиковались сначала в самиздате, а затем на Западе. К их числу принадлежат: Владимир Максимов, чей роман «Семь дней творения» был на днях подробно освещен радиостанцией Би-би-си и

переводится на многие языки мира (как пишет Игнатъев, в отличие от Варлама Шаламова, Максимов не устрасился угроз КГБ, даже когда его вызвали на психиатрическое освидетельствование, и не отказался от своих произведений); Лидия Чуковская, попавшая в опалу из-за своих протестов и открытых писем в защиту Синявского и Даниэля, Солженицына и украинки Рейзы Палатник, а также из-за публикаций на Западе ее романа «Софья Петровна» и повести «Спуск под воду»; Наум Коржавин, вызывающий неудовольствие у властей своими стихами и протестами, а также публикациями в самиздате и журнале «Грани» (вызванный в Союз писателей, Коржавин отказался пойти по следам Шаламова и не подписал заранее подготовленное письмо с отказом от своих убеждений); Лев Копелев, литературовед и переводчик, ближайший друг Солженицына, выступивший в 1967 году с открытым письмом (по факту, это был ответ на вопросы редакции журнала «Тагебух» (Вена)) «Возможна ли реабилитация Сталина?»^[14], а 13 января 1968 года с письмом в ЦК КПСС в защиту Галанскова, Гинзбурга, Добровольского и Лашковой, после чего он был исключен из партии. Хорошо известно, добавляет Игнатъев, что исключение из СП при государственной монополии на книгопечатание грозит серьезными последствиями для лиц, подвергнутых такой дисциплинарной мере, — их могут обвинить в тунеядстве и даже подвергнуть ссылке, как это произошло в свое время с И. Бродским и А. Амальриком.

В другом обзоре «Радио Свобода» отмечает, что в «**Советской культуре**» от **29 июня** опубликована заметка Л. Филатовой «Биеннале открылась», где рассказывается о XXXVI Международной выставке в Венеции, в которой вновь приняли участие советские художники, которых теперь, скорее всего, никто и не вспомнит, если не принимать во внимание работы хорошо известных Петрова-Водкина, Сарьяна, Томского. Помимо описаний обязательных «скандалов» с перформансами западных художников на Биеннале, автор отмечает, что зрители могли «познакомиться на выставке с такими направлениями искусства, как негеометрическая абстракция, новый натурализм, технологическое искусство и др.». В том же номере «Культуры» обсуждается постепенное изменение отношения в СССР к искусству Н. К. Рериха, 100-летие со дня рождения которого должно отмечаться в 1974 году. Скажем, еще в 1955 году художник даже не

упомянут во втором издании БСЭ, но с 1967 года о нем стали появляться статьи в прессе, а в 1968 году его работы были представлены на фестивале искусств «Русская зима», после чего Рериха стали уже называть «выдающимся русским художником» («Советская культура», 14.12.1968).

Газета **Frankfurter Allgemeine Zeitung** № 110 от 13 мая публикует на целой полосе большую статью Германа Перцгена^[15] «Частный музей в Москве», рассказывающую о собрании Георгия Костаки, названном автором «одной из достопримечательностей Москвы». Обращая внимание читателей на обилие работ русских авангардистов в коллекции («Авангард в жилой комнате» — так звучит название одной из глав публикации), автор подчеркивает дружбу коллекционера с современными художниками и его общение с такими крупными мастерами, как Фальк, Родченко, Шагал и... Анатолий Зверев, которого Костаки считает своей важнейшей находкой для коллекции. Посещая их мастерские, Костаки устанавливал все более личный контакт с художниками, что было важно для отбора лучших работ в собрание. Помимо авангардистов, Костаки собрал около сотни работ Пикассо, Модильяни, Леже, Матисса, ранние работы Шагала и Фалька. Как обычно, в статье некоторые имена художников написаны с ошибками, но общий тон восторженный: Перцген называет огромную коллекцию Костаки «выдающимся памятником эпохе модернизма и русского авангарда», чье значение непременно будет осознано в не очень далеком будущем.

Обратим внимание, что в 1972 году не обнаружилось, по сути, ни одной публикации, специально посвященной московским нонконформистам, — вполне возможно, что где-то что-то могло проскочить незамеченным, но налицо падение интереса к вторичному «авангарду» в России.

1973

Швейцарская **Neue Zürcher Zeitung** от 8 января публикует обзор выставки русских художников в Национальном музее современного искусства в Париже (Центр Помпиду). Из трех экспонентов этой выставки, отмечает автор материала Эдит Хоффман^[16], ранее был

известен только К. Малевич. Павел Мансуров и Владимир Баранов-Россине известны плохо, поскольку выставлялись редко и не были представлены в популярных изданиях по искусству, даром что стали в свое время парижанами. Однако в 1960–1970-х годах у парижской публики, как и в других культурных столицах Запада, появляется большой интерес к революционному искусству России. Поэтому Хоффман старается как можно лучше представить публике всех художников этой выставки в контексте общеевропейских течений в искусстве начала XX века.

Газета **Times** от **31 июля** публикует заметку «Россия разрешает своему дирижеру занять пост в Швеции». В ней кратко рассказывается о том, что Геннадия Рождественскому, дирижеру симфонического оркестра радио и телевидения, разрешили принять предложение занять пост главного дирижера Стокгольмского филармонического оркестра с подписанием контракта на три года. Отметим, что разрешение советскому дирижеру на работу за пределами Восточного блока было выдано властями впервые. По соглашению сторон, дирижер будет выезжать в Стокгольм два раза в год, каждый визит будет длиться 20 дней. Стоит отметить, сообщает корреспондент, что в феврале этого года Рождественскому не разрешили выехать в Великобританию для выступления на двух концертах Лондонского филармонического оркестра.

Газета **Guardian** **6 сентября** публикует заметку Питера Максвелла Дейвиса^[17] «Диссонанс и советские композиторы». Размышляя о подписанном Шостаковичем открытом письме с критикой А. Сахарова, Дейвис не стремится сразу же осудить подписанта. Он обсуждает творчество и поступки Дмитрия Шостаковича на протяжении жизни, вспоминает его покорное поведение в 1948 году, когда убийственной критике сверху подверглись многие литераторы и композиторы, но уделяет максимум внимания нынешнему политическому климату в СССР и его воздействию на творчество и социальное поведение советских композиторов. Дейвис уверен, что Шостакович накликал официальное порицание, когда в 1962 году представил публике свою Тринадцатую симфонию в сочетании с неоднозначным текстом Евтушенко — тогда правительственная ложа осталась пустой, телетрансляцию отменили, и, несмотря на восторженный прием публики, на следующий день

премьера удостоилась одной холодной фразы в «Правде». Маэстро констатировал: «Сегодняшняя обстановка в России указывает на то, что сталинизм вовсе не умер», — отметил беспрецедентное мужество Солженицына, Шафаревича и Сахарова в борьбе со сталинистами и выразил уверенность, что Шостакович в глубине души не мог не понимать значения этого чрезвычайного феномена сопротивления интеллектуалов для советской жизни. Поэтому Дейвис не готов осуждать композитора за его поступок, предполагая давление государственной машины на людей культуры. Он цитирует Сахарова, рассказавшего в своем недавнем интервью о «неконтролируемом бюрократическом аппарате» в России, но по-западному наивно убежден, что «композиторы и другие творческие работники должны научиться выживать в обществе, которым этот аппарат управляет».

Этой же проблеме в другом выпуске **Guardian**, от **4 сентября** посвящена заметка «Композиторы присоединяются к хору ненависти». В заметке персонально указаны некоторые деятели из 12 композиторов и музыкальных критиков, подписавших опубликованное в «Правде» ^[18] письмо с осуждением выдающегося физика А. Сахарова за его критику советского строя и контакты с западной прессой. Среди участвующих в официальной кампании травли Сахарова — Д. Шостакович, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, Т. Хренников. Такие же письма «протеста» поступили от Союза писателей, Академии наук, советских *рабочих* и от газеты австрийских коммунистов *Volksstimme*. При этом канцлер Австрии, социалист д-р Бруно Крайски в своем выступлении в тот же день назвал Сахарова символической фигурой в борьбе за свободу науки и представителем тех ученых, что «сегодня ведут борьбу за свободу, терпимость и равенство».

27 ноября Süddeutsche Zeitung № 274 публикует интервью с московским коллекционером Георгием Костаки на тему неофициального искусства в СССР под ироническим названием «Шагал — пионер авангарда?». Мне оно представляется крайне интересным и значимым, поэтому привожу его здесь целиком. И любопытно это интервью прежде всего тем, что Костаки описывает там некоторые мало популярные, но важные подробности жизни и социальной активности нонконформистов и фактически подтверждает многие наблюдения иностранных журналистов и искусствоведов о московской неофициальной жизни, изложенные в их статьях и книгах

в 1960-х годах^[19] (напомню, что интервью опубликовано в 1973 году). Кроме того, отметим, что в излагаемые планы Костаки входит расширение коллекции и передача ее *народу* после его смерти, но еще нет никаких намеков на его отъезд из СССР через четыре года.

Шагал — пионер авангарда?

Неофициальное искусство в СССР. Интервью с московским коллекционером ^[20]

Самая большая коллекция прогрессивного русского искусства принадлежит живущему в Москве греку, администратору и переводчику посольства Канады Георгию Д. Костаки.

Костаки родился в Москве в 1912 году. В его собрании, начало которому было положено в 1945 году, представлены авангардные произведения искусства России XX века, созданные на протяжении почти 50 лет. Полностью эта коллекция никогда ранее официально не выставлялась. Но эта ситуация непременно должна измениться, потому что и в России искусство 20-х годов завоевывает все большее признание. Наш корреспондент Вернер Крюгер побеседовал с коллекционером в галерее Гмуржинской ^[21] в Кельне (в 1968 году там проходила выставка «Русские художники в XX веке»), где Костаки с помощью слайд-шоу предоставил небольшой группе гостей возможность ознакомиться со своей коллекцией.

Вернер Крюгер: Господин Костаки, на выставке русского авангарда в галерее Fisher Fine Arts ^[22] в Лондоне присутствовали также экспонаты из вашей коллекции. Насколько трудно было вывезти их на Запад?

Георгий Костаки: На этот раз это было довольно легко. Я обратился за разрешением в Министерство культуры и получил его через пять дней. Шесть из предоставленных мной на выставку картин также послужили мне иллюстративным материалом во время моих лекций в нескольких американских университетах.

— *Ваша коллекция сосредоточена на русском авангарде. Как и когда она появилась?*

— Я коллекционирую искусство уже 40 лет. Начал я со старой голландской живописи и серебра. Но через 10 лет все это стало меня утомлять. И тут — сразу после Второй мировой войны — я обнаружил русский авангард и нашел его очень динамичным, очень красочным и очень универсальным. Я стал его собирать... Так как ни на Западе, ни на Востоке никто им не интересовался, я мог тогда покупать то, что хотел.

— *С тех пор многое изменилось...*

— Сейчас это стало гораздо сложнее. Картины 20-х годов редки. Разумеется, я также собирал «Второй русский авангард» — неофициальное искусство 1953–1961 годов. Но и от него я тоже отказался, когда понял, что неофициальные художники нашли много других поклонников и покупателей.

— *Сильно ли «Второй русский авангард» отличается от искусства 20-х годов?*

— «Второй русский авангард» был очень современен и стоял в оппозиции к соцреализму. Но он не повторял 20-е, а шел своим путем. Многие художники 50-х годов опирались на иконопись, поп-арт или оп-арт и, конечно, на русские образцы.

— *А сегодняшние молодые русские художники?*

— Есть много групп, работающих в разных направлениях. Однако никто больше не занимается абстракцией. С сегодняшние художники более или менее привержены фигуративной живописи. Можно говорить о новом типе символизма — под этим я подразумеваю неофициальных художников, на чьи работы правительство не оказывает влияния и чьим действиям оно не препятствует. У этих художников есть свои мастерские, и они очень хорошо продаются.

— *Кому?*

— В основном иностранцам. Но и русским поэтам, писателям, физикам, врачам... Неофициальные художники должны сами заботиться о продаже своих картин. Цены за картину колеблются от 200 до 1600 рублей. В очень многих случаях спрос настолько велик, что полотна иногда не успевают высохнуть, прежде чем они покинут мастерские. Покупателей больше, чем картин.

— *Есть ли похожая конъюнктура в официальном искусстве?*

— Официальные художники продают свои картины через Художественный фонд. Там есть комиссия, которая решает, какая работа какого художника будет приобретена для государства. Каждый художник продает столько картин, что может прожить год на эти деньги.

— *Неофициальных художников не показывают на публике. Как можно узнать об их искусстве?*

— Они устраивают выставки в своих мастерских и приглашают людей. В таких случаях их работы продаются.

— *Есть ли у русских художников возможность узнать о работах своих западных коллег?*

— За последние 10–15 лет мы получили с Запада много книг по искусству, каталогов и журналов.

— *Стоит ли ожидать, что эти каталоги, книги и журналы постепенно откроют границы для выставок западных художников?*

— Как известно, в Москве недавно была выставка у Шагала. Его принимали как патриарха. Наплыв посетителей превзошел все ожидания, так что попасть на выставку было нелегко. Первоначально Музей имени Пушкина подготовил экспозицию из своих шести картин и 40 литографий. Но за два дня до открытия все изменилось. Шагал настаивал на том, чтобы его показали в Третьяковской галерее. Третьяковская галерея предназначена исключительно для русских художников, а Шагал хотел бы считаться русским художником. Мы были очень рады этой перемене.

— *Эта перемена надолго?*

— Шагал официально признан. Картины после выставки не вернули в Пушкинский музей, а теперь навсегда повесили в Третьяковской галерее.

— *Так что же с авангардом 20-х годов?*

— Русский авангард представлен главным образом такими художниками, как Малевич и Татлин. К 1915 году — году, когда появляется авангард, — имелось около 20 известных художников. Эти художники между 1920 и 1921 годами оказались вытеснены на задний план. Но это произошло не из-за давления со стороны правительства. Как можно заметить, во всем мире ситуация с авангардом была схожей. Можно обнаружить то же самое у таких художников, как Кандинский или Мондриан. В отличие от кубизма или

импрессионизма конструктивизму потребовалось около 40 лет, чтобы добиться признания. Лишь несколько лет назад его великое открытие состоялось, и коллекционеры ухватились за него и подняли цены.

— *Вы имеете в виду западных коллекционеров?*

— У нашей публики также есть большой интерес к искусству 1920-х годов. Полагаю, через два-три года весь авангард будет висеть в новом законченном музее в Москве. Тогда россияне открыто покажут всем свои работы Кандинского, Малевича, Поповой и Клюна.

— *Ваша коллекция показывалась официально?*

— Три года назад у меня была возможность на три дня представить ученым в Институте физики 68 масел Поповой и Клюна.

— *Можете ли вы свободно распоряжаться своей коллекцией?*

— В пределах России я могу продать коллекцию. В мои планы, однако, входит еще больше пополнить собрание. После моей смерти русский народ должен получить всю коллекцию в подарок... в конце концов, это третья по величине коллекция в стране.

— *Значит, есть и другие, хотя и небольшие, частные коллекции?*

— Некоторые начали собирать лет десять назад. Но им было уже не так просто находить работы. У этих коллекционеров есть один Малевич, одна Попова, пара Клюнов, что-то еще. У меня есть 50 Клюнов, 60 Поповых и т. д. и т. п. — в моей коллекции насчитывается около 600 позиций.

— *Это делает вас миллионером, потому что цены на искусство 1920-х годов теперь непомерно высоки...*

— Искусство всегда сопровождается явлениями, которые не имеют ничего общего с искусством. Существует, скажем, такая вещь, как гипноз и шаманизм. Люди могут быть взбудоражены каким-то явлением. И это взвинчивает цены. Для Запада русский авангард — новая территория, на которой он обнаруживает невиданных ранее красавиц. Люди на Западе устали от того, что они покупали до сих пор. И тут они находят другую корову, полную молока, которую нужно доить.

— *Какой художник дает больше молока?*

— Малевич. Он — бог, которого окружают такие ангелы, как Попова, Клюн, Лисицкий, Родченко.

Перевод Г. К.

27 ноября 1973 г.

1974

1974–1975 годы — переломные в истории советского неофициального искусства, переломные во многих отношениях. Так называемые осенние выставки-акции 1974 года на открытом воздухе в Москве, прошедшие 15 и 29 сентября, пробили брешь в стене молчания вокруг неортодоксальной линии искусства в России. За ними последовали многие другие полуофициальные выставки в Ленинграде и Москве, образовались живописная секция в Горкоме в Москве и ТСЖ в Питере, но, главное, после этих громких событий в лагере неофициального визуального искусства появились новые направления, более современные языки искусства и в дальнейшем значительно вырос профессиональный обмен идеями и продуктами культуры между Западом и левыми художниками, литераторами и т. п. Разумеется, отдельные российские художники или группы художников имели контакты с некоторыми европейскими искусствоведами и галеристами и раньше. Однако до 1974 года Западу не хватало важного элемента для инициации волны массового интереса к российскому искусству — в нем не было интриги или громкого протеста, не было шоу, которое обязательно должно присутствовать для западного зрителя. Осенью 1974 года Оскар Рабин и Ко это шоу организовали, и волна пошла...

Отметим, что начало года ничем не предвещало этих событий; интерес западных СМИ и профессиональных кругов к российскому изобразительному искусству, как и в предыдущие пять-шесть лет, был практически нулевой. Свои репортажи западные корреспонденты посвящали только политическим аспектам жизни музыкантов, артистов, композиторов, режиссеров, писателей и ученых в СССР. Зато в конце года в связи с вышеупомянутыми выставками в столичных городах в мировой (и нашей) прессе появилось невообразимое количество материалов.

По сообщению газеты **Times** от **9 января**, виолончелисту Мстиславу Ростроповичу разрешили выехать из СССР — в первый раз за три года. 8 января он выступил в Париже на первом из двух гала-

концертов, организованных ЮНЕСКО для оказания помощи Международному музыкальному совету. Вместе с ним выступали американский скрипач Иегуди Менухин, немецкий пианист Вильгельм Кемпф, британский пианист Джеральд Мур, немецкий оперный певец Дитрих Фишер-Дискау и французская оперная певица Режин Креспен.

В начале 1971 года Ростроповичу запретили выезд за границу на один год в связи с переданным им западным корреспондентам письмом в поддержку А. Солженицына, а после того как опальный писатель поселился у него на даче, запрет был продлен. Теперь же Ростропович заявил журналистам, что не хочет обсуждать политические вопросы и свою дружбу с Солженицыным. Прилетев в Париж, он отправился в Сен-Поль-де-Ванс, где встретился с Марком Шагалом, а затем в Национальном музее Шагала в Ницце сыграл несколько вещей лично для Шагала, его жены и директора музея. В это же время в России началась новая волна гонений на Солженицына: газеты «Правда» и «Известия» опубликовали «гневные» письма чехословацкой и западногерманской компартий, а телевидение передало выступление французского журналиста с обвинениями писателя в клевете. С некоторых пор такая форма обличения неугодных с помощью западных коммунистов стала в СССР традиционной, отметил автор заметки.

Газета **New York Times** от **17 января** сообщает, что турне Ленинградского балета Театра имени Кирова — первое за последние 10 лет, — намеченное на середину года, было отменено два дня назад якобы по причине «энергетического кризиса в США». Затем компания Columbia Artists, которая должна была спонсировать турне, заявила, что им не удалось найти ни одного авиаперевозчика, который гарантировал бы перемещение труппы численностью 165 человек по стране. Однако руководство компании не исключило версии, что на самом деле это решение связано с ситуацией вокруг бывших солистов балета театра, Валерия и Галины Пановых, собравшихся еще в 1972 году эмигрировать в Израиль, но так и не получивших разрешения на выезд от советских властей. Почти сразу же после подачи заявления на визу Галину перевели в кордебалет, а Валерию сообщили, что он уволен и танцевать в СССР он больше не будет.

20 января американская газета **Trenton Times** публикует статью Герберта Маршалла^[23] «Художник в опасности». В ней сообщается об

аресте за неделю до этого в Киеве режиссера Сергея Параджанова — как справедливо полагает автор, на основании обвинений в спекуляции валютой и гомосексуализме. Маршалл подробно рассказывает американскому читателю о фильме Параджанова «Цвет граната»^[24], о его творческой манере, подчеркивает национальный характер фильма, основанного на притче об известном армянском поэте Арутюне Саядяне^[25], описывает свой визит в необычную квартиру Параджанова и называет его наряду с Андреем Тарковским ведущим советским режиссером современности. Автор напоминает советским властям, что даже классические фильмы раннего советского кинематографа (такие, как «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна, «Земля» Довженко, «Мать» Пудовкина) когда-то были запрещены в СССР, и только после фантастического успеха этих фильмов на Западе они получили первоклассный прокат и похвалы у себя дома. Новая волна искусства в России может не нравиться академикам и не подходить под их догмы, но ее не остановить и не заглушить, а новые мастера будут признаны во всем мире, — так оптимистично заканчивает свою статью Маршалл.

Неожиданно подробная и информированная статья Георга Яппе^[26] в газете **Frankfurter Allgemeine Zeitung** от 23 января «Наши картины должны говорить» сообщает о выставке 50 (sic!) неофициальных московских художников в Музее Бохума, Германия. Вот важнейший тезис статьи, необходимый для понимания той эпохи: «Московские художники андеграунда не считают себя диссидентами, однако в связи с тем, что их присутствие отрицается властями, уже простое доказательство их существования, для них крайне желательное, является событием политического значения». Хорошо знакомый с жизнью нонконформистов в Москве, автор отмечает, что в московском подполье можно обнаружить все течения мира, начиная с сюрреализма и конструктивизма, но эти работы никак нельзя назвать жалкими подражаниями. Другой сильный аспект экспозиции, по мнению автора, заключен в некой «общероссийской традиции», родившейся на стыке колорита икон, фантастического народного искусства и восточных орнаментов. Из этой сентенции можно сделать вывод, что на выставке изобиловали работы малоизвестных художников будущего Горкома.

Среди эмоционально описанных автором экспонентов — группа «Движение» Л. Нусберга, В. Янкилевский, Э. Неизвестный, А.

Брусиловский, И. Кабаков, О. Кандауров, Ю. Соболев, Ю. Соостер, Б. Жутовский, В. Стесин, Э. Белютин, В. Немухин, Д. Краснопевцев, Ю. Васильев-Мон, Л. Кропивницкий, Б. Свешников, Л. Мастеркова, Э. Булатов, А. Смирнов, В. Калинин, Кук (Н. Мануйлов). По мнению Яппе, каталог выставки, на которой представлено около 300 работ, оказался плохим: «Он небрежен, лишен системы, а информация дана крайне запутанно, на косноязычном, искаженном немецком языке, что опускает его на уровень „средиземноморского путеводителя“». Но главный вопрос, поднимаемый автором, — «для интеллектуалов на Западе остается непонятным, почему великий Советский Союз не может позволить себе сделать то, что когда-то сделали Польша, Румыния и ЧССР, а теперь еще к этому осторожно подталкивают Венгрию и ГДР, — провести либерализацию культурной политики, чтобы повысить культурный имидж страны и чувство собственного достоинства».

Газета **Observer** от **24 февраля** в заметке «Русские срывают злость на виолончелисте» сообщает, что М. Ростроповичу и его жене Г. Вишневской не разрешили принять участие в съемке фильма Би-би-си о Дмитрие Шостаковиче. Как известно, Александр Солженицын, за 11 дней до этого депортированный из СССР, несколько лет жил на даче Ростроповичей, несмотря на угрозы и прессинг со стороны властей. После выдворения Солженицына появилась установка оказывать давление на всех лиц, имевших с ним какие-либо отношения. Так, за неделю до этого власти отменили концерт в честь 40-летия Е. Евтушенко, поскольку ранее тот отправил Брежневу телеграмму протеста против травли Солженицына. Даже те, кто молчит сейчас, но до этого имел связи с Солженицыным, легко могут впасть в немилость.

1 апреля журналист агентства **Reuters** Боб Эванс сообщил миру об открывающемся на следующий день в Москве V съезде Союза композиторов, с 1948 года возглавляемого сталинским ставленником Тихоном Хренниковым. Автор статьи признал, что независимые критики считают Хренникова довольно талантливым композитором, однако известно, что он играл ключевую роль в комиссиях, запрещающих исполнять авангардные произведения молодых авторов, даже если их охотно исполняли в других коммунистических странах. Некоторые такие сочинения, добавил Эванс, переписываются от руки и распространяются среди советских музыкантов точно так же, как

литературный самиздат. Как следствие такой политики, многие композиторы, в том числе Андрей Волконский, после многих лет борьбы оставляют надежду услышать свои сочинения в России и вынуждены эмигрировать. Однако главными темами съезда, сообщает Эванс, ссылаясь на Арама Хачатуряна, по-прежнему остаются «социальные функции музыкального творчества» и «борьба с идеологическим влиянием Запада».

26 апреля газета **Times**, ссылаясь на новостную службу **New York Times**, сообщила, что Ростропович и Вишневецкая все же получили визу для поездки за границу на два года благодаря вмешательству Л. Брежнева. Последний концерт М. Ростроповича состоялся 11 февраля этого года — за два дня до депортации Солженицына. До этого момента Ростропович не выступал уже 13 месяцев.

12 мая Observer помещает небольшую заметку о выступлении М. Ростроповича в качестве дирижера в переполненной Московской консерватории, состоявшемся 10 мая и прошедшем на сильном эмоциональном уровне, поскольку все присутствовавшие воспринимали событие как прощальный концерт маэстро перед отъездом и по завершении выступления стоя аплодировали ему в течение 20 минут. Власти также выразили музыканту особую признательность, расставив множество милиционеров внутри и снаружи зала. Журналист назвал концерт «выражением агонии и экстаза советской художественной жизни, уже печально смилившейся с отъездом лучших талантов из страны».

24 мая в Будапеште в *Клубе молодых художников* открылась полуофициальная выставка «Современное советское искусство (Москва — Таллинн, из будапештских частных коллекций)», которую составили и представили Ева Кернер и Дьердь Ружа. В конце 1990-х в интервью с И. Хайду на вопрос о другой будапештской галерее, где тоже хотели устроить выставку современного советского авангарда из частных коллекций, но искусствовед галереи за это уволили, Кернер ответила: «Советско-эстонская выставка в Клубе молодых художников все же была реализована. Я показала около 300 диапозитивов, а фоном была современная молодежная музыка и тексты Брежнева. Есть и буклет об этом событии. Нельзя было раздумывать, какими могут быть последствия подобных действий. Я тоже не однажды попадала в неприятную ситуацию»^[27].

Небольшой буклет в оранжевой гамме, выпущенный к открытию, был украшен четырьмя репродукциями и сопровождался вступительной статьей Евы Кернер и цитатами из Эрнста Неизвестного, Владимира Янкилевского и чешского критика Душана Конечны. В число московских экспонентов вошли: А. Брусиловский, Э. Булатов, В. Янкилевский, И. Кабаков, О. Кандауров, В. Кульбак, Л. Нусберг и группа «Движение» (Инфанте, Бутурлин, Кузнецов, Колейчук, Заневская, Глинщиков, Галкин, Битт, Дубовская, Степанов, Муравьева, Орлова); Э. Неизвестный, Ю. Перевезенцев, В. Пивоваров, О. Рабин, Э. Штейнберг, Ю. Соболев, Д. Жилинский, Н. Жилинская. Состав, конечно, весьма разнородный, но вполне репрезентативный. Эстонию представляли: Ю. Аррак, Л. Лапин, М. Лейс, Р. Меэль, Ю. Соостер, А. Винт, М. Винт, Том. Винт, Тын. Винт. В буклете был опубликован и вторивший стилистике русского авангарда «Манифест русских кинетов» (Л. Нусберг и «Движение», 1966) в сокращенном и потому улучшенном варианте:

Планеты Земля кинеты!

МИР СЕГОДНЯ: «Требую своих форм и символов!»

В XX веке ТЕХНИКА обручила ИСКУССТВО с НАУКОЙ.

Человек СЕГОДНЯ: абсолютную свободу ФАНТАЗИИ, люди!

ФАНТАЗИЯ говорит: «Дайте новый инструмент-средства, и я переделаю мир».

ДРЕВО НАУКИ растит много новых ветвей, ДРЕВО ИСКУССТВА — ФОРМ.

КИНЕТИЗМ — ПЛОД многих ветвей.

ОДНОМУ НЕ ОХВАТИТЬ. Даже сильный, если один, слаб.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ □□ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ =
ПРОИЗВЕДЕНИЮ КИНЕТИЗМА

(человек искусства) — (человек науки и техники)

КИНЕТЫ планеты ЗЕМЛЯ, в наших руках величайшее духовное дело!

Горизонты раздвинем — пусть ЗАВТРА увидят! Выучим новый язык душ!

Газета **Guardian** от 27 мая публикует статью Филиппа Джордана «С прикрепленными нитями»^[28], посвященную прибытию М. Ростроповича и его жены Г. Вишневской в Англию на два года для

работы и временного проживания. Если Ростропович и опасался того, что советское правительство может лишить его гражданства, то никак этого не выказал на торжественной встрече в аэропорту Хитроу и на пресс-конференции в Лондоне, где его приветствовали старые друзья по Москве, бывший посол Великобритании в СССР сэр Дункан и леди Вильсон. Ростропович попросил не задавать ему политических вопросов и добавил, отвечая на один вопрос: «Я хотел бы подчеркнуть, что моя семья и я остаемся советскими гражданами. И я хочу заявить, что глубоко и искренне люблю мою страну и мой народ». Как подчеркивает Джордан, после предоставления убежища Солженицыну на своей даче Ростропович впал в немилость в России, чему способствовало и его открытое письмо в газету «Правда» и другие СМИ (разумеется, напечатано оно не было, отмечает автор). То, что написано в этом письме, вполне можно признать за прощальное напутствие согражданам известного виолончелиста России, убежден Джордан: «Каждый человек должен иметь право думать самостоятельно, без страха, и выражать свое мнение о том, что он знает, что он лично обдумал и что сам испытал, а не только пересказывать с небольшими вариациями внушенное ему мнение».

Как сообщает газета **Times** от **31 мая**, ссылаясь на **Ассошиэйтед Пресс**, три ведущих музыканта СССР, среди которых пианист Святослав Рихтер, главный дирижер Московского камерного оркестра Рудольф Баршай и бывший (до февраля 1974 года) главный дирижер Московского оркестра телевидения и радио Геннадий Рождественский, подали в последнее время прошения о предоставлении им визы для работы за рубежом. Согласно информации из советских источников, решения были приняты ими самостоятельно, и все трое подчеркнули, что эмигрировать не собираются. Никаких трений с властями, в отличие от Ростроповича, у них не было, и решения эти связаны только с желанием завоевать или умножить свою славу среди коллег на Западе. По сути, эти прошения невольно отражают растущее недовольство советской культурной элиты ситуацией своей отрезанности от мира, несмотря на все материальные блага и привилегии, получаемые ею от властей, и подчеркивают значение, которое артисты и художники придают международной репутации, основанной на признании таланта, а не только на мнении партии.

Times, 2 июля. По сообщению агентств **AP**^[29] и **UPI**^[30], еще один солист балетной труппы ленинградского Кировского театра, 26-летний Михаил Барышников попросил убежища у канадских властей в Торонто и скрылся после окончания турне в Канаде. За несколько месяцев до этого прима-балерина Большого театра Майя Плисецкая включила Барышникова в число трех лучших танцоров в мире. Теперь он сможет продолжить свою карьеру на Западе.

Первым перебежчиком из Кировского театра стал в 1961 году Рудольф Нуреев, примеру которого в 1970 году последовала солистка того же театра Наталия Макарова, а за три недели до происшествия с Барышниковым другой бывший солист труппы, Валерий Панов, получил разрешение эмигрировать с женой в Израиль после двухлетней тяжбы с советским правительством. Еще **19 февраля Times** сообщала о том, что власти пытаются под угрозой административных мер заставить известного артиста балета Панова эмигрировать без жены, — иначе говоря, хотят депортировать его, как это было сделано с Александром Солженицыным 13 февраля. Позже, **12 мая**, заметка М. Нэлли в **Observer** поведала о том, что министр труда и занятости Великобритании Майкл Фут рассматривает петицию профсоюза актеров «Справедливость» о запрете шестинедельного турне Большого театра, которое должно начаться 12 июня, если власти СССР не разрешат бывшим ведущим танцорам Кировского театра эмигрировать в Израиль. Британские актеры пригрозили в случае приезда Большого в Англию устроить демонстрации и акции протеста во время спектаклей. Наконец, **7 июня Times** опубликовала письма поддержки в адрес Пановых от британских артистов, заявивших в связи с грядущим визитом Большого театра в Англию, что они не могут запретить российскому театру приехать, но *не смогут присутствовать* на спектаклях Большого ввиду ситуации с Пановыми. Письма подписали Пегги Эшкрофт, Лоренс Оливье, Джон Гилгуд, Диана Купер и многие другие известные актеры и актрисы. Такая оппозиция триумфальному визиту Большого не могла не вызвать беспокойство у советских властей, и Пановы срочно получили разрешение на эмиграцию.

15 и 29 сентября состоялись нынче хорошо известные московские «выставки неофициального искусства на открытом воздухе». Первая из них, организованная на пустыре на улице

Островитянова в Беляево, являлась больше демонстративной акцией нонконформистов, призванной привлечь внимание как советских властей, так и мировой общественности к ситуации в изобразительном искусстве в СССР, где право показывать свои произведения публике имели только одобренные властью художники, чем выставкой в прямом смысле этого слова. Вторая, не менее акционистская, но уже разрешенная однодневная выставка прошла при огромном стечении зрителей в парке Измайлово. Обе выставки и многочисленные реперкуссии вокруг них вызвали лавину публикаций в западной и даже какие-то заметки в советской прессе.

Чтобы избежать бесконечных повторов, я постарался объединить все заметки и статьи в две группы, где повторяющиеся материалы сведены к минимуму.

О выставке 15 сентября в Беляево:

Очевидно, одной из первых (среди которых и программа «Радио Свобода», где выставку обсуждали писатель Анатолий Кузнецов и искусствовед Игорь Голомшток), уже **16 сентября** отреагировала на событие газета **Süddeutsche Zeitung**, опубликовав емкий, подробный и иронический обзор Рудольфа Химелли^[31] под едким названием «Социалистический реализм на окраине Москвы: редкий опыт художественной демонстрации и ее открытое подавление». Статья демонстрирует прекрасное знание корреспондентом общей ситуации в искусстве СССР и конкретных участников события с изложением таких подробностей, которые позднее будут всегда опускаться в других источниках. Не буду перечислять здесь имена и общий контекст жизни неофициальных художников с предысторией акции, которые хорошо известны. Но из подробного рассказа Химелли о «неудавшемся московском сецессии» следует, что первоначальный настрой обеих сторон был относительно мирным и зрители, смеясь, сначала воспринимали происходящее как перформанс. Однако все изменилось, когда у художников стали вырывать работы и бросать в грузовики с землей и саженцами. И вот уже «первых сопротивляющихся тащат к ожидающим милицейским машинам и увозят... Удары „ударников соцтруда“ попали в живот корреспонденту AP Линн, сотрудникам New

York Times (в т. ч. Кристоферу Рену) и американской телекомпании ABC^[32]». Химелли сразу же отметил, что московский сецессион не стал бы художественным событием, поскольку художники принесли работы среднего качества, осознавая возможные последствия. Однако «сенсацию вызвали необоснованно жесткие действия властей». Далее обозреватель живописал собравшуюся публику: «В окнах и на балконах [окружающих домов] больше нет свободных мест... Толпа растет. Привлеченные происходящим, зрители приходят из близлежащих жилых домов, откуда нет прямого обзора. На следующей остановке случайные пассажиры выходят из автобусов и тоже присоединяются к зрителям. ...Поливальная машина снова поворачивается и плоско, как водомет, обрушивает свои струи на человеческую стену. Струи льются на художников и обывателей, на советских граждан и иностранцев, обладающих дипломатической неприкосновенностью, а заодно и на известного коллекционера русского искусства, московского грека Костаки...» И заканчивает Химелли свой красочный обзор такой соцартовской картинкой: «На осеннем поле, которое должно было стать выставочным пространством, а затем парком, осталась только конструкция, сделанная руками человека. Жалкое красное полотнище, растянутое между двумя шестью, призывало: „Все на субботник в воскресенье“».

Еще раз обращу внимание читателя, что сие подробное изложение событий, в котором автор уникальнейшим образом, как по нотам, разрабатывает парадигму освещения западными СМИ этой и последующих выставок неофициальных художников, было написано день в день! Великолепная журналистская работа!

В тот же день, **16 сентября**, откликнулась на необычайное происшествие и газета **New York Times**, опубликовав подробную заметку своего специального корреспондента Кристофера Рена^[33] под названием «Русские разгоняют выставку современного искусства». Помимо привычного описания последовательности событий, в ней впервые дана дефиниция уникальной акции — «первая в Советском Союзе художественная выставка на открытом воздухе». По словам задержанного и затем отпущенного ветерана войны, Героя Советского Союза и члена МОСХа Алексея Тяпушкина, пишет Рен, в милиции ему сообщили, что все конфискованные картины были сожжены. Позже, как мы увидим, большая часть этих картин неожиданно

возродятся аки фениксы из пламени. В тот же день, то есть 15 сентября, сообщает Рен, 13 участников выставки направили письмо протеста (без сомнения, заготовленное заранее) в Политбюро ЦК. Любопытный момент: в заметке в первый и последний раз сообщается о *паре бульдозеров*, задействованных в уничтожении экспозиции — как известно, выставку вскоре окрестили по названию этих машин. Изучив множество фотографий с события с колесными тракторами, найти настоящий гусеничный бульдозер мне удалось только на одной из них. То есть у поливальных машин, действительно сыгравших реальную роль в разгоне толпы, отняли большую часть славы!

Среди арестованных в ходе выставки художников указаны Оскар и Александр Рабины, Надежда Эльская, Евгений Рухин и Валентин Воробьев, что не совсем соответствовало действительности, как будет видно ниже. Среди прочих участников с опечатками упомянуты Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Борис Штейнберг, Александр Меламид, Василий Ситников и Игорь Холин.

Заметка в **Times** от **17 сентября** сообщает о «троих арестованных после потасовки на выставке» и о письме организаторов неофициальной выставки на пустыре советскому правительству с требованием расследовать вандализм на выставке и наказать виновных в уничтожении картин. Одновременно они попросили разрешения провести другую выставку на том же месте через две недели. Среди задержанных 15 сентября участников — художники Оскар Рабин и Евгений Рухин, отпущенные на следующий день, хотя они отказались платить требуемый милицией штраф в 20 рублей, художники Александр Рабин (сын Оскара) и Надежда Эльская, фотограф Владимир Сычев^[34]. Последние трое оказались приговорены к разным срокам ареста (от 7 до 15 суток) за «хулиганство». Как сообщил корреспонденту О. Рабин, у группы организаторов из 13 человек до выставки было три встречи с властями и представителями Союза художников, на которых чиновникам были представлены картины, планировавшиеся к показу, и дано обещание не выставлять работы религиозного, эротического и антисоветского содержания. Однако организаторы выставки не получили ни официального одобрения выставки, ни ее запрета. Поэтому они приняли решение провести ее согласно их плану.

Практически об этом же пишет газета **International Herald Tribune** от **17 сентября**, однако добавляет несколько интересных подробностей. По меньшей мере четыре корреспондента американских СМИ пострадали во время разгона зрителей и художников на выставке, среди них Кристофер Рен из New York Times, которому, пока он фотографировал происходящее, заехали по фотоаппарату и сломали зуб; Майкл Паркс из «Балтимор Сан», которого ударили под дых, Рассел Джоунз^[35] из ABC News (ему заломили руки, но не били) и Линн Олсон из Ассошиэйтед Пресс, которую тоже ударили в живот, потому что она кричала на «дружинников». В связи с этим поверенный в делах США в России А. Дабс передал устный протест в МИД СССР, а пресс-атташе Госдепартамента Р. Андерсон провел пресс-конференцию для журналистов в Вашингтоне, отказавшись, впрочем, комментировать действия милиции по разгону выставки.

Газета отмечает, что «крепкие молодые люди в гражданской одежде» были, по свидетельству одного очевидца, переодетыми милиционерами. В то же время милиция в форме предпочитала не вмешиваться и просто наблюдала за происходящим, пока зрители разбегались. Как сказал один из них, «теперь у нас есть хороший пример другого соцреализма». Еще один зритель, математик Виктор Тупицын, был задержан и доставлен в отделение милиции, где его били по голове и в пах. Позже он рассказал, что задержавшие его люди в отделении переодевались при нем в форму, а на доске объявлений висел приказ выйти в тот день на работу в гражданской одежде.

Газета **Guardian** от **17 сентября** изложила примерно те же факты, добавив к ним информацию о том, что тумачи получили и два дипломата — из США и Норвегии.

Frankfurter Allgemeine Zeitung от **17 сентября** сообщила, что на выставке присутствовали около 500 человек (несомненно, вместе со всеми случайными зрителями), а экспонентов официально уведомили, что конфискованные в ходе стычек с «дружинниками» картины были уничтожены.

Наконец, **International Herald Tribune** от **18 сентября** публикует еще один подробный рассказ Кристофера Рена о событии на пустыре у пересечения Профсоюзной и Островитянова. Опустим повторы, но любопытно, что Рен пишет о двух десятках художников, приехавших на выставку со своими работами из Ленинграда (Жарких, Рухин,

возможно, и другие), Пскова и Владимира. К сожалению, имена этих художников навсегда останутся в неизвестности.

Позднее, в телевизионном интервью с Брайаном Лэмбом 14 августа 1990 года по поводу выхода его книги *The End of the Line: The Failure of Communism in the Soviet Union and China*, Рен вновь рассказал о выставке в Беляево и упомянул, что его пригласили туда «друзья — диссиденты и художники», но на самом деле это странное событие стало одной из тех великих удач (для художников!), что случаются раз в жизни. Было «тихое воскресенье», и никаких особых новостей в мире не происходило (и вот тут советским чиновникам не повезло!), поэтому эта история моментально попала на ленты новостей во все средства информации, со всеми подробностями.

А еще, рассказал Рен, он был крайне удивлен, когда понял, как много людей в СССР слушают «Голос Америки». Разумеется, в основном это были его коллеги, советские журналисты и редакторы газет, но даже в провинциальной Калуге они спорили с ним о происходившем в США [Уотергейтском] скандале явно на основании таких фактов, какие никогда не появлялись в советской прессе. Другой журналист, комментатор «Известий», признался ему, что всегда слушает «Голос», пока бреется, чтобы знать, что происходит в мире. Иными словами, американский журналист констатировал, что деградация советской идеологии шла полным ходом.

19 сентября Times вновь опубликовала заметку о выставке 15 сентября, где рассказала о событии в интерпретации ТАСС. В своем первом официальном репортаже агентство сразу же назвало эту акцию «дешевой провокацией с сомнительными целями». 18 сентября ТАСС добавил, что в районе пустыря идут строительные и дорожные работы, поэтому выставку проводить там нельзя было в любом случае, как нельзя будет ее провести и 29 сентября. В тот же день один из организаторов, поэт А. Глезер, сообщил, что 10 из 18 конфискованных картин, увезенных с пустыря на грузовиках и заляпанных грязью, были возвращены при странных обстоятельствах. За день до этого ему позвонила какая-то женщина и сказала, что ей и ее сестре после разгона выставки удалось спасти эти работы, многие из которых были сильно повреждены, и на следующий день она действительно привезла их ему, но отказалась назвать себя. Ранее другому участнику выставки милиция объявила, что все конфискованные картины были сожжены. А

18 сентября художники подали в Моссовет прошение о возвращении работ и защите своих произведений на намечающейся через две недели выставке от «хулиганов» с помощью милиции.

С небольшими вариациями об этом же сообщает **Guardian** от **19 сентября** в заметке «Рисуя новую картину» и **Frankfurter Allgemeine Zeitung** от **20 сентября** в заметке «Советские художники освобождены», отметив, что меры, принятые нижестоящими муниципальными властями в отношении художников, пытавшихся провести выставку абстрактных картин под открытым небом, похоже, не нашли одобрения у руководства Москвы и что советская пресса вообще не упомянула о событии 15 сентября в Беляево.

Также на эту тему **20 сентября** публикует небольшую статью Питера Осноса газета **International Herald Tribune**. В ней отмечается, что заявление ТАСС, переданное только английской службой новостей, что подразумевает невозможность использовать его газетами и иными СМИ внутри СССР, было написано в неожиданно жестких выражениях неким Константином Андреевым. Фактически это было первое официальное признание властями инцидента 15 сентября, притом что США, *повторно* заявившие на днях протест советскому правительству в связи с нападением на американских журналистов во время разгона выставки и зрителей, так и не получили на него никакого ответа.

Наконец, **20 сентября New York Times** опубликовала свое заявление под названием «Никакой разрядки для художников». Газета выразила уверенность, что Советский Союз несомненно сумеет заглавить этот инцидент, свидетелем которого стала публика из разных стран, в том числе дипломаты и журналисты. Этот, по сути, призыв к общественности Запада обратить внимание на ситуацию в искусстве СССР заканчивался такими словами: «Это был черный день для тех храбрых людей, которые все еще пытаются продвигать дело свободного поиска и независимого творчества в Советском Союзе. Это был еще более мрачный день для аутсайдеров, уверенных в том, что прекращение холодной войны и начало разрядки сопровождаются и оттепелью внутри России».

Заметка в газете **Neue Zürcher Zeitung** от **22 сентября**, подписанная Р. М., рассказывает о «писеме возмущенных рабочих, не сумевших провести воскресник из-за странных хулиганов-

художников», опубликованном в газете **«Советская культура» 20 сентября**. Такой инспирированной соответствующими органами публикацией советская пресса слегка приподняла завесу молчания вокруг неловкого события в Беляево, хотя нетрудно догадаться, что это «Письмо в редакцию» на четвертой странице прочли лишь немногие работники «советской культуры». Пересказывать содержание «возмущенного письма» тем более не имеет никакого смысла, ибо все подобные письма писались в едином стиле, однако с первого взгляда на текст становится понятно, что подписанты-рабочие (токари, электромонтажники и начальники дорожного хозяйства) не могли иметь и десятой доли той информации, что тщательно излагалась в письме. Корреспондент NZZ сразу же отметил, что, «поскольку в советских газетах нет ничего, что не соответствовало бы общепринятому мнению властей, это письмо можно рассматривать как официальную версию воскресенья», но не преминул подколоть советские органы в завершающем пассаже: «Посмотрим, проявят ли усердные воскресные работники в предстоящие выходные, когда художников-нонконформистов не будет, такой же интерес к добровольной вспашке отдаленного и ранее неиспользуемого луга. Во всяком случае, уже в прошлое воскресенье было странно видеть, что после инцидента с выставкой столь срочные до этого полевые работы немедленно прекратились».

Не позднее **21 сентября** в газете **Guardian** появилась публикация молодой журналистки Анны Макхарди под названием «Тейт платит Москве той же монетой»^[36]. В ней рассказывается о личном протесте директора галереи Тейт сэра Нормана Рейда против разгона выставки абстрактного искусства в Москве, выразившемся в отмене его официального визита в Москву для завершения переговоров о передаче работ Джозефа Мэллорда Уильяма Тернера из галереи Тейт и Британского музея на организуемые Британским советом выставки Тернера в Москве и Ленинграде в связи с 200-летием со дня его рождения. В Англии выставка Тернера была запланирована на ноябрь в Королевской Академии художеств. Основная масса картин для выставки поступит из Тейт, а 50 акварелей — из Британского музея. После этого выставка должна была отправиться в СССР. За день до публикации сэр Норман выразил надежду, что выставка все же состоится, но любое решение будет зависеть от позиции Москвы в

отношении абстракционистов в течение ближайших месяцев. Нетрудно предположить, что это смелое решение директора Тейт также легло на чашу весов при обсуждении ситуации с неофициальными художниками в Политбюро ЦК, перевесив желания советских идеологов раздавить свободомыслие в искусстве.

Наконец, простой, но эмоциональный рассказ Линн Олсон^[37] о событии на поле в Беляево, опубликованный **23 сентября** в **AP Log**^[38] под названием «История с тумаком», рисует достаточно яркую картинку происходившего.

«О воскресной выставке нескольких московских „неофициальных“ художников объявили за несколько дней. Это было поле на окраине Москвы. Десятки людей, многие из которых были иностранными дипломатами и членами их семей, приехали туда, несмотря на морозящий дождь. Поле представляло собой море жидкой грязи.

Полицейские в форме и крепкие молодые люди в штатском стали вырывать у художников картины и приказывали толпе разойтись. Репортера *AP* Стива Броунинга дважды схватили люди в штатском, пока он фотографировал.

Затем к публике с грохотом поехали четыре бульдозера^[39]. Если люди не отходили достаточно далеко, водители бульдозеров разворачивались и снова бросались в атаку.

Толпа медленно уступила им место, перешла улицу на другой пустырь. Бульдозеры последовали за ними, и в бой пошли поливальные машины.

Когда Кристофер Рен из *New York Times* попытался сделать снимок, несколько крепких молодых людей ударили его фотоаппаратом по лицу. Пока Крис сложился вдвое от боли, прижав руку ко рту, трое мужчин схватили его, а еще один в это время ударил его. Я подбежала к этому мужчине и потянула его за руку, сказав, чтобы он остановился. Он повернулся, посмотрел на меня и сильно ударил меня в живот. Когда я упала в грязь, помню, у меня была только одна мысль: „Этого не может быть“.

Майку Парксу из *Baltimore Sun* и Рассу Джонсу из *ABC* надавали тумаков почти одновременно. Мне помог подняться Джон Шоу из *Time*, и мы все пошли к своим машинам.

Толпа ушла. Весь этот невероятный эпизод длился около часа».

25 сентября газета **Times** публикует статью Бернарда Левина с оригинальным названием «Как советское сопротивление стало изящным искусством». Левин начинает статью с восхищения от решения директора галереи Тейт сэра Нормана Рейда отложить визит в СССР для переговоров о выставке Тернера в Эрмитаже и надеется, что директор Тейт с командой будут твердо стоять на своей позиции, несмотря на давление с разных сторон. Далее автор пишет о «гражданском мужестве» участников выставки в Беляево, которые знали, что их работы будут повреждены или уничтожены, а сами они подвергнутся большим испытаниям, но все равно отважились на проведение выставки. Он отмечает, что искусство впервые оказалось в центре протеста в Советском Союзе, который, как и другие тоталитарные государства, всегда придавал особую важность задаче искоренения искусства как свободной деятельности человека, подрывающей устои деспотизма. Власти допустили большую ошибку, пишет Левин, с максимальной жестокостью сокрушив эту экспозицию на глазах у западных корреспондентов, однако, отмечает он, удивителен тот факт, что и неделю спустя советские чиновники не понимают, какую линию в отношении этих художников нужно проводить дальше. Они то разрешают следующую выставку, то запрещают ее, то грозят строгим наказанием, то выпускают арестованных художников. Если работы этих художников — мусор, то в чем же опасность таких выставок, спрашивает автор, и почему нужно преследовать художников, всего лишь добивающихся соблюдения закона? Ответ прост, настаивает автор: если есть люди, которые рисуют для себя, пишут для себя и сочиняют музыку для себя, то они могут научить других требовать право думать для себя. Поэтому мужество таких художников надо обязательно поддерживать извне. Возможно, наивно предлагает автор в заключение, попечители Тейт будут рады предоставить Эрмитажу все работы Тернера с условием, что в Лондоне состоится выставка работ неофициальных советских художников.

12 октября корреспондент «по коммунистическим делам» газеты **Daily Telegraph** сообщил, что секретарь райкома компартии, некто Б. Чаплин, ответственный за разгон выставки абстракционистов милицией 15 сентября, был уволен со своего поста. По сообщениям российских газет, его перевели на другую работу. Как пишет **Daily**

Telegraph, увольнение чиновника подтверждает ощущение, что инцидент с выставкой, на которой грубо обошлись с несколькими западными дипломатами и корреспондентами, вызвал неловкость у советских властей.

Об этом же, только более подробно, пишет Хедрик Смит^[40] в газете **International Herald Tribune** от **11 октября**. В заметке «Россия находит козла отпущения за диспут об искусстве» он указывает, что об увольнении первого секретаря Черемушкинского райкома КПСС Б. Чаплина сообщила «Московская правда», однако российские журналисты проявляют гораздо больше внимания к фигуре некоего В. Ягодкина, секретаря МГК КПСС по идеологической работе, который не мог не знать о готовящейся выставке в Беляево и должен был принять меры. По весьма распространенным слухам, у крайне консервативного, самоуверенного и активного Ягодкина тесные связи с М. Сусловым, одним из четырех партийных лидеров в Политбюро. Но установить, чей приказ выполнял Ягодкин — Суслова или Гришина, другого члена Политбюро или начальника Ягодкина, — не представляется возможным.

О выставке 29 сентября в Измайлово:

21–22 сентября в уик-эндском выпуске **International Herald Tribune** корреспондент **NYT** Хедрик Смит поведал миру о неожиданном согласии московских властей на проведение выставки неофициальных художников 28 сентября. Как следует из заметки, замдиректора Главного управления культуры Мосгорисполкома М. Шкодин сообщил четверем представителям художников, что они могут провести выставку в лесной зоне Измайловского парка. По словам спикера художников Александра Глезера, все были удивлены таким быстрым согласием после недавнего разгона выставки в Беляево, хотя многие выразили разочарование тем, что дата ее проведения попадает на рабочий день (субботу), когда не все смогут прийти, — а заявку подавали на воскресенье. Решено было отсрочить принятие решения до обсуждения этого вопроса с остальными художниками и осмотра площадки для будущей выставки. Из неофициальных источников известно, что художники объясняют неожиданное решение властей общественным возмущением, которое вызвало на Западе жестокое обращение с авторами и публикой за неделю до этого в Беляево.

Также **21 сентября** об этом решении Моссовета сообщила газета **Daily Telegraph**, с тем забавным отличием, что на встречу в Моссовет пригласили 12 (!) организаторов выставки и о разрешении провести выставку им сообщил заместитель мэра (?) Н. Г. Сычев (ошибка — Н. Я. Сычев, секретарь исполкома Моссовета). Вероятно, на самом деле чиновников на приеме было несколько, а дальше разные художники рассказали корреспондентам свои версии.

В том же номере газеты сообщается, что директор галереи Тейт сэр Норман Рейд отменил свой официальный визит в Россию в знак протеста против разгона милицией выставки абстракционистов в Москве в предыдущее воскресенье. Теперь попечители Тейт могут не разрешить галерее предоставить России картины Уильяма Тернера для намеченной на весну выставки, посвященной 200-летию художника.

23 сентября и **Daily Telegraph**, и **International Herald Tribune** сообщили, ссылаясь на О. Рабина, что художники единодушно отказались вновь выставляться в субботу и потребовали провести выставку в воскресенье, чтобы как можно больше людей могли посмотреть их экспозицию. Об этом же, хотя и в более глобальном ключе, с пересказом бульдозерной предыстории и рассмотрением тщетных дипломатических усилий СССР по восстановлению дружеских связей с Югославией, пишет **23 сентября** безымянный корреспондент газеты **Guardian** в сдержанно-инвективной заметке «Советский Союз пересматривает свое отношение к абстракции», отмечая, что сторонники перемен в СССР на какое-то время все же победили.

30 сентября Guardian помещает довольно подробный рассказ Питера Осноса^[41] из **Washington Post** под названием «Москва играет на публику»^[42] — о выставке «неофициальных» художников в Измайлово 29 сентября. На невиданное в Москве событие слетелось так много людей, что картины нельзя было рассмотреть. Но это было и не важно, потому что сами участники единодушно высказали мнение, что самое главное то, что выставка состоялась. В течение четырех часов зрители шли от картины к картине под неусыпным оком людей в штатском, которые, впрочем, только фотографировали толпу и не вмешивались. Три участника, являющихся членами МОСХа (указаны Михаил Одноралов, Виктор Скалкин и Алексей Тяпушкин), просили свое руководство разрешить им участвовать в выставке, но так и не

дождались ответа. Теперь они опасаются дисциплинарных мер против себя. Известны и случаи запугивания тех экспонентов, что ходят на службу. Все эти нелепые превентивные меры — притом что выставка получила официальное одобрение, — кажутся иностранцам очень странными. Судя по информации корреспондента, окончательное решение разрешить выставку принималось не на городском, а на более высоком уровне и было связано напрямую с пошатнувшимся международным престижем СССР.

Хедрик Смит в не менее подробной статье «10 тысяч посетителей съехались в парк на выставку современного искусства» в газете **International Herald Tribune** от 30 сентября красочно описывает невиданное событие. По его словам, один французский дипломат даже назвал его «русским Вудстоком», а некий зритель сказал, что все это напоминает ему Париж, потому что тут много абстракции, но нет пьяных и нет полиции. Однако Смит подчеркнул, что эта «Вторая осенняя выставка на открытом воздухе», как было напечатано на приглашениях, имеет больше политическое, чем эстетическое значение, поскольку представленные картины были намного скромнее экспериментов Кандинского, Малевича, Поповой или Татлина пятидесятилетней давности. Впрочем, как отметил Александр Гольдфарб, молодой ученый и друг многих художников, даже этого бы не произошло без сильного давления общественности Запада. И сам факт публичного показа такого неортодоксального искусства, пишет автор, явно послужил ферментации определенных процессов и настроений в обществе. Так, группа поэтов уже обсуждала подачу заявки на уличное чтение стихов. Художники уже готовы подавать заявку на проведение следующей выставки в помещении. Некий студент заявил, что это только начало и публика должна продолжать знакомиться с подобным искусством, даже если мы не со всеми работами согласны. Благодаря западному радио и западным газетам люди сумели узнать, куда нужно прийти на выставку, добавил он.

Вообще, настроение в толпе кардинально отличалось от атмосферы на разогнанной акции за две недели до этого, отметил Смит. Сегодняшние зрители были молодыми и образованными и явно в праздничном настроении. К представленному искусству они относились с любопытством, уважением, дружелюбием, двигаясь друг

за другом плотной толпой вдоль шнура, ограждающего работы. При этом, подчеркнул автор, в экспозиции не было открыто провокационных или политических работ. На выставку, продолжавшуюся 4 часа, пускали без ограничений, хотя некие люди в штатском фотографировали толпу и посетителей, общавшихся с иностранными корреспондентами. По мнению Смита, наибольший отклик у зрителей вызвали поэтично-сюрреалистические работы молодого художника Владислава Ждана.

30 сентября газета **London Times** помещает весьма любопытный и неординарный, но, к сожалению, анонимный обзор последних событий под названием «Референтные рамки для советских картин»^[43]. Прежде всего, журналист указал на необычность второй выставки, поскольку она прошла не под эгидой какой-либо официальной советской организации и в то же время была официально разрешена. Уже в этом заключался серьезный отход от общепринятой практики проведения мероприятий в те времена. Но это не означает наступления новой эры свободного творчества в СССР, добавил автор и не преминул напомнить, что многие из выставлявшихся художников достаточно долго прекрасно зарабатывали, продавая свои картины на неофициальном и неконтролируемом рынке.

Однако предыдущая разогнанная выставка показала, что «в системе есть множество серых зон, где правила неясны и где люди с опытом и мужеством способны испытывать на прочность и даже расширять границы личной свободы». Справедливость этого постулата была многократно подтверждена в разной форме теми, кто прошел когда-то сталинские лагеря.

По мнению автора, неразбериха с первой выставкой была вызвана нежеланием местной администрации и СХ принимать решения, в результате чего выставка не была ни запрещена, ни разрешена. Чиновниками двигал главным образом страх перед начальством принять неправильное, *нелояльное* решение. А потом, учитывая природу системы и взращиваемую ею осторожность, ей было безопаснее отправить машины и бульдозеры для разгона выставки, чем думать о международном резонансе этого решения.

И тут журналист выдал замечательную фразу: «Очень многие чиновники среднего уровня на Западе с удовольствием прошли бы бульдозерами по выставкам современного искусства, однако система, к

счастью, не дает им полномочий сделать это». Ну а советская система дает своим чиновникам такие полномочия, поскольку она зависит от лояльности всего аппарата сверху донизу. «Но зависимость эта взаимная. Аппарат зависит от вышестоящих бонз и готов реагировать на прямые указания». А в случае с первой выставкой, справедливо отмечает автор, их не было. Как мы знаем теперь, решение о проведении второй выставки принималось на самом высоком уровне, и нельзя не согласиться с журналистом, отметившим «просвещенность и мудрость» высшего руководства, исправившего ошибку подчиненных и разрешившего проведение второй выставки. В самом деле, иначе получалось бы, что Советский Союз испугался нескольких странных картин, а его руководство было настолько невежественно, что направило бульдозеры против мирных художников. Кстати, тут автор опять поддел Запад, заявив, что немногие другие правительства проявили бы такую гибкость в подобных ситуациях. Однако, по мнению обозревателя, нельзя рассматривать это событие только в идеологической плоскости. Это не борьба между добром и злом или между свободным художником и идеологией, стремящейся подавить его, считает он, и здесь с ним очень даже можно поспорить. «Эта борьба охватывает многие аспекты, например меняющиеся точки зрения внутри советской системы, поиск новой референтной парадигмы и системы контроля, способной заменить сталинский террор (при котором все эти художники были бы расстреляны без церемоний). Эта борьба длительная и медленная, и ее передовая линия то уходит вперед, то возвращается назад, потому что на ход борьбы влияет давняя русская традиция (осторожничать? — Г. К.) и сказываются десятилетия изоляции, страха, неуверенности, инертности и незащищенности, а также глубоко укоренившаяся власть чиновничества среднего звена. А идеологические вопросы стоят в этом списке далеко внизу». ...Конечно, не все моменты этого достаточно широкого анализа устройства советской жизни принимаются безоговорочно, но почему-то и теперь при чтении у нас возникает ощущение его непреходящей актуальности.

Журнал **The Listener**^[44] 3 октября в разделе «Подслушано в эфире» публикует заметку под названием «Против абстракции». В ней излагается содержание выступления директора галереи Тейт сэра Нормана Рейда в передаче «Искусство во всем мире» на «Радио 3» (Би-

би-си), где он объяснил причины своего отказа ехать в Москву для завершения переговоров по подготовке выставки Тернера. Как уже сообщалось, Рейд был возмущен разгоном выставки неофициальных художников в Беляево. «Я бы не хотел встретиться там с теми же людьми, что принимали решение о разгоне выставки абстракционистов», — сказал он. Говоря об историческом неприятии абстракции советской властью, Рейд признал, что «почти все правительства в мире с большим подозрением и тайной неприязнью относятся к абстракции, и наше тоже» (! — Г. К.). Но в то же время Рейд выразил уверенность в том, что в СССР есть умные люди, которые должны понимать абсурдность такой позиции по отношению ко всему искусству, созданному в XX веке. Вероятно, предположил он, их ярость была вызвана невозможностью найти выход из тупика, в котором они оказались.

Кроме того, Рейд обсудил в эфире грядущую в Москве выставку работ Пикассо из коллекции его друга Ильи Эренбурга. Он предположил, что Пикассо в свое время тщательно отбирал работы для Эренбурга и потому это, скорее всего, будут фигуративные работы. Однако, учитывая характер Пикассо, это точно будет «авантюрная живопись», сказал Рейд.

24 октября в газете **International Herald Tribune** появляется небольшая заметка о выселении без ордера и суда семьи фотографа Владимира Сычева, задержанного во время первой выставки в Беляево, и его жены Аиды Хмелевой. Эта пара арт-диссидентов была широко известна в те годы в Москве своей коллекцией работ неофициальных художников и салоном на Рождественском бульваре, где часто устраивались небольшие выставки и чтения поэтов. После выставок в Беляево и Измайлово многие художники стали сталкиваться с притеснениями и угрозами со стороны местных властей. Однако, по словам коллекционеров, еще за месяц до осенних выставок их предупреждали о выселении на окраину Москвы в квартиру меньшего размера, притом что в семье пятеро детей (!). Супруги оспаривали это решение в суде, но 23 октября милиционер и еще девять человек (!) в гражданской одежде сломали дверь и велели им выметаться, не предъявив никакого ордера.

International Herald Tribune от **25 октября** сообщает, что советская пресса несколько запоздало набросилась на 65 участников

выставки в Измайлово, которую посетили около 5 тысяч человек. Некий критик Рыбальченко в газете «Вечерняя Москва» заявил: «Миф о „непризнанных талантах“, раздуваемый Западом, развеялся: король оказался голым! <...> Но нельзя не заметить специфических намерений участников выставки показать свое враждебное отношение к нашей жизни, к русской культуре». Работы художников критик назвал «духовно мягкотелыми».

На тему этой выставки откликнулась **25 октября** и газета **Guardian**, опубликовав большое интервью с искусствоведом Игорем Голомштоком в пересказе Тео Ричмонда. Статья иллюстрирована фотографиями художников Б. Свешникова, А. Харитонов, Д. Плавинского, В. Немухина, О. Рабина и искусствоведа И. Голомшток, репродукциями работ Д. Плавинского, В. Калинина, Е. Рухина. Голомшток, уехавший из России за два года до этого, назвал выставку в Измайлово 29 сентября «исторической датой, схожей по значению с 1957 годом, когда советские художники впервые смогли лично пообщаться с западными коллегами на Фестивале молодежи и студентов». В то же время он мудро воздержался от оценки качества выставленных картин, не имея возможности их видеть, указав лишь на участие многих серьезных художников в выставке, что уже делает ее событием. Голомшток отметил, что многие западные газеты окрестили событие «выставкой абстрактного искусства», что не соответствует действительности. По его мнению, на самом деле большую часть работ в экспозиции можно расценивать если не как реалистические, то, по крайней мере, иллюстративного толка.

События 15 и 29 сентября являются результатом долгого процесса завоевания своего места под солнцем, начавшегося вскоре после упомянутого фестиваля 1957 года, добавил Голомшток. Все годы между этими событиями так называемые «неофициальные художники» пребывали в СССР как бы в «чистилище», показывая свои работы только на квартирных выставках или в полуофициальных местах вроде вестибюля НИИ физических проблем и т. п. В то же время они могли *изредка*^[45] показывать свои работы за границей, приглашать к себе западных дипломатов и постепенно набирать известность. Неразрешимость и противоречивость ситуации не могла не привести художников к фрустрации, закончившейся взрывом 15 сентября.

Дальнейший диалог о сути «неофициального искусства» оказался весьма любопытным. Голомшток объяснил, что это искусство слишком разнообразно и объединяет слишком широкий творческий спектр, чтобы стать художественным трендом или ярлыком. Неофициальным его делает скорее вопрос качества, чем политики. «В официальном искусстве есть определенный уровень качества, и всякий, кто работает на более высоком уровне, немедленно объявляется врагом. Неофициальные художники в целом не интересуются политикой. В отличие от писателей-диссидентов они не пытаются повлиять на политическое устройство или на ход событий, хотя иногда их деятельность и может привести к некоторым изменениям в жизни страны». Но настоящая борьба, добавил Голомшток, идет между соцреалистическим китчем и проявлениями творческой свободы, самовыражения. С 30-х годов соцреализм методично разрушал и выкорчевывал традиции и русского, и западного искусства. Образовался гигантский культурный вакуум, и сегодняшнее «неофициальное искусство» — это реакция на этот вакуум. В нем есть две основные тенденции: есть художники, которые стараются имитировать Уорхола, Лихтенштейна и других западных художников, но есть и такие, которые внимательно изучают традиции русского искусства и русского авангарда, — и Голомшток предпочитает именно их. Он считает, что есть четыре художника, чьи работы отличаются отменным качеством и русской оригинальностью, — это Оскар Рабин, Александр Харитонов, Дмитрий Плавинский и Борис Свешников, хотя корни их творчества не только в русском искусстве: они уважают те направления западного искусства, которые еще «не сошли с ума» и не стали искусством отрицания и разрушения. Думаю, сейчас немногие согласились бы с Голомштоком, и даже подборка иллюстраций к статье вызывает неоднозначные эмоции, но это уже не важно. В конце интервью он предостерег Запад от чрезмерного оптимизма в отношении развития ситуации в культуре в России, хотя и отметил, что выставка в Измайлово улучшила положение искусства в СССР и «приободрила» неофициальных художников. В этом же номере опубликована заметка Джонатана Стила о творчестве Вадима Сидура и только что открытой в Касселе его скульптуре, воспевающей борьбу за свободу. Безусловно, это было беспрецедентное событие для того времени, когда почти неизвестный советский скульптор вдруг

устанавливал бы свою работу в капиталистической стране! Скульптура представляет собой отлитую из алюминия фигуру человека, стоящего на коленях со связанными за спиной руками, — Сидур называет ее монументом всем, кто умер под гнетом тирании. На открытии памятника присутствовал бывший посол ФРГ в СССР д-р Х. Аллардт, а друг Сидура Сэмюэль Беккет прислал свои поздравления к событию, но автор скульптуры, разумеется, не смог приехать из-за отсутствия визы.

Вышедший в начале ноября бюллетень **Human Rights in the USSR**^[46] № 9–10 посвятил почти шесть страниц обзору событий, связанных с прошедшими «осенними выставками». В качестве эпиграфа к публикации автор использовал слова одного из участников выставки в Измайлово, сказанные им западному корреспонденту: «Как видите, в Москве иногда случаются чудеса. Сегодня мы испытали здесь *первые четыре часа свободы*».

Также в обзоре приводится абсолютно справедливое мнение газеты **Le Monde** о подоплеке экспозиции 29 сентября в Измайлово: такой невиданной доселе в Советском Союзе выставке позволили состояться, «несомненно, не в результате какой-либо значительной либерализации культурной и художественной политики в СССР, но потому, что где-то в высших кругах решили, что нужен эффектный жест, чтобы закамуфлировать (главным образом, для западного мира) жесткий разгон первой выставки 15 сентября».

Действительно, это событие произошло именно тогда, когда советские посланцы на Совещании по безопасности и сотрудничеству в Женеве изо всех сил старались убедить своих западных коллег в бессмысленности усилий по наращиванию обмена идеями и информацией, и потому оно стало крайне неудачным для советской дипломатии.

18 ноября газета **Guardian** помещает заметку «Кремль предупреждает художников-диссидентов», противоречивая информация которой отражает смятение чувств и намерений в Кремле. Как следует из заметки, художники подали в Моссовет заявку на проведение в декабре выставки в закрытом помещении длительностью в несколько дней. Соответственно, А. Глезера вызвали в КГБ, где его обвинили в «антисоциальном поведении» (имея в виду общение с иностранными корреспондентами, клеветущими на Советский Союз)

и велели отозвать и заявку на проведение выставки, и судебный иск о компенсации за уничтоженные во время «субботника» 15 сентября картины. В то же время Горком профсоюзов художников-графиков официально пригласил четырех художников-диссидентов участвовать в своей выставке.

Газета **International Herald Tribune** от **20 ноября** сообщает в небольшой заметке^[47], что *пять* «художников-модернистов» получили разрешение принять участие в осенней выставке Городского комитета профсоюзов художников-графиков вместе с традиционными живописцами и графиками. К сожалению, никаких имен в заметке не указано.

На эту же тему газета **Süddeutsche Zeitung** от **20 ноября** опубликовала заметку под названием «Попытка расколоть диссидентов?». Речь в ней идет о том, что на ежегодной выставке Московского комитета художников-графиков, открывшейся за день до этого в Доме художника, оказались представлены Оскар Рабин, Владимир Немухин и Лидия Мастеркова, которые 15 сентября приняли участие в разогнанной выставке под открытым небом в Беляево, а также Владислав Ждан и Отари Кандауров, в конце сентября выставившиеся вместе с вышеупомянутыми авторами в разрешенной воскресной выставке в Измайловском парке, и Дмитрий Плавинский, ошибочно указанный как участник выставки в Измайлово. Как видим, здесь уже указаны *шесть* художников.

Корреспондент Р. Химелли отметил, что Московский комитет художников-графиков (так называемый Горком) не является частью официального Союза художников, сделавшего соответствие качества работ канонам социалистического реализма и идеологического содержания условием для членства, а является профсоюзом. Кандауров, к примеру, выставлялся в профсоюзном Доме художников в предыдущие годы, но Рабина и Немухина, хотя они и члены Горкома, никогда не приглашали к участию в выставках.

По слухам, отбор некоторых известных нонконформистов для выставки вызвал споры среди других независимых художников, часть которых расценили это как попытку расколоть свое движение. Якобы Рабину, Немухину и другим советовали воздержаться от выставки в Доме художника в знак солидарности. Так или иначе, но художники советы проигнорировали.

Газета **Times** от **20 ноября** с помощью своего корреспондента Эдмунда Стивенса приводит гораздо больше подробностей об этой выставке в статье «Хорошее и плохое на московской художественной сцене». Выставка, организованная Горкомом профсоюзов художников-графиков, открылась 19 ноября в ЦДРИ при большом стечении любителей искусства и западных корреспондентов, и это, как мы понимаем, новость хорошая. В экспозиции, пишет Стивенс, есть работы *четырех* «неофициальных» художников: Оскара Рабина, Владимира Немухина, Дмитрия Плавинского^[48] и Лидии Мастерковой. Из них трое вступили в Горком несколько лет назад, а Мастеркову срочно приняли за три дня до выставки, чтобы она смогла принять в ней участие. Выставка продлится несколько дней, после чего «неофициалов» должны принять в Союз художников для того, чтобы они стали «официальными». Хотя указанные художники и рады этому событию, они усматривают в этом приглашении некий макиавеллиевский маневр с целью расколоть их группу. Другие же видят в этом свидетельство проницательности и позитивного отношения к неофициальному искусству нового министра культуры Демичева, которого характеризуют как человека цельного и понимающего. Демичев сменил на этом посту внезапно скончавшуюся 24 октября от сердечного приступа Екатерину Фурцеву.

Плохая новость, по Стивенсу, заключалась в ужасном приеме в Москве канадского джазового пианиста Оскара Питерсона, прилетевшего 18 сентября из Таллина после концертов в Эстонии и Ленинграде. Организатор турне Госконцерт даже не прислал в аэропорт машину для встречи музыканта, и машину вынуждено было прислать посольство. Затем они долго искали гостиницу, забронированную для Питерсона, — оказалось, что это «Урал», где обычно живут продавцы цветов и фруктов на соседнем рынке. Убедить Госконцерт поменять гостиницу не удалось, более того, Питерсону с ассистентами странным образом до 23 часов не удалось нигде поужинать. Наконец, утром выяснилось, что рояли в театре, где должен был выступать артист, оказались расстроенными или просто неподходящими для выступления. После этой «соломинки» никакие убеждения посла Канады в СССР Р. Форда не могли удержать Питерсона от отъезда домой без выполнения контракта.

В другом выпуске **International Herald Tribune** от 22 ноября со слов поэта Александра Глезера сообщается, что группа неофициальных московских художников получила разрешение устроить выставку в неуказанном закрытом помещении. Городские власти разрешили 24 художникам показать по четыре работы каждому при условии предварительного показа их комиссии чиновников, чтобы те убедились в отсутствии работ антисоветского или порнографического характера.

Заметки в газетах **International Herald Tribune** и **Die Zeit** от 6 декабря имеют почти одинаковые заголовки: «Советские художники отвергают предложение выставки, ссылаясь на травлю» и «Неофициальные художники не хотят выставляться». Как сообщают эти издания, группа художников во главе с О. Рабиным отвергла предложение Моссовета выставиться в некоем закрытом помещении, опасаясь усиления давления на них со стороны властей. Газета **ИНТ** абсолютно точно обрисовала ситуацию, подчеркнув, что «неофициальные художники привлекли внимание Запада в сентябре, когда их попытка устроить выставку на открытом воздухе привела к конфликту с дружинниками и людьми в штатском, применившими для разгона художников строительную технику». Однако обе газеты сообщают о согласии Ленсовета на проведение выставки 50 ленинградских художников во Дворце культуры имени И. Газа. Ожидается, что выставка начнется 22 декабря и будет включать около 120 экспонатов. Художники, в том числе Евгений Рухин и Юрий Жарких, смогут сами отобрать картины для выставки.

14 декабря газета **Daily Telegraph** сообщила, что московский арт-дилер Александр Глезер, организовавший нонконформистские выставки в сентябре, был избит и задержан для допроса в КГБ. Ему предъявлены обвинения в антисоветской пропаганде и получении доходов от продажи картин и редких книг. Арест Глезера произошел после публикации в «Вечерней Москве» заметки, в которой его обвинили в поддержке тесных контактов с иностранцами. Милиция также инкриминировала ему сбыт двух копий запрещенного «Архипелага ГУЛАГ» Солженицына, который на черном рынке стоит весьма дорого.

В небольшой заметке Грейс Глюк^[49] в газете **New York Times** от 17 декабря рассказывается об открытии выставки-продажи 50 работ

12 русских художников-диссидентов в синагоге (храме) Бет Эль в Нью-Рошель, штат Нью-Йорк. Некоторые из представленных авторов приняли участие в недавней разогнанной милицией выставке в Москве. По словам представителя владельца работ, не пожелавшего раскрыть его имя, все картины были приобретены у московских художников на протяжении последних девяти лет. Пока потенциальных покупателей на выставке не обнаружилось, сообщает автор. Знакомые с современным русским искусством утверждают, что владелицей картин является Нина Стивенс, ныне живущая в Нью-Йорке, а ранее много лет проживавшая в Москве. Она появилась на открытии выставки, но почему-то отрицала какое-либо отношение к демонстрируемым работам и представилась репортеру как «декоратор». Известно, впрочем, что некоторые из картин уже экспонировались на выставке ее коллекции в Gallery of Modern Art в 1967 году.

О выставке 22–25 декабря во Дворце культуры^[50] в Ленинграде: заметка в **International Herald Tribune** от 23 декабря сообщает, что «группа художников-нонконформистов добилась разрешения на проведение выставки в Ленинграде». Никаких инцидентов на открытии выставки не было, милиция наблюдала, но не вмешивалась. За час до открытия несколько сотен человек выстроились в очередь перед Домом культуры. По мнению корреспондента, в этой экспозиции больше ощущается влияние западных художников, но в целом эта выставка лучше, чем в Измайлово. Она была разрешена при условии, что на ней не будет антисоветских или порнографических работ. Однако корреспондент узнал, что три работы были сняты как «излишне религиозные».

Газета **Neue Zürcher Zeitung** от 23 декабря, № 524, тоже рассказала о «Выставке абстрактного искусства в Ленинграде». Заметка начиналась с риторического вопроса: «Неужели абстрактное искусство или, скорее, искусство, неподвластное законам советского реализма, постепенно завоевывает позиции в Советском Союзе?» Корреспондент, скрывшийся под инициалами R. M., подчеркнул, что, «в отличие от насилия и раздоров, предшествовавших первому подобному вернисажу в столице три месяца назад, на открытии сегодняшней выставки не было никаких инцидентов». Автор совершенно обоснованно заявил, что представленные картины

«способствуют более широкому и более глубокому пониманию эволюции нонконформистской советской живописи, чем московское мероприятие под открытым небом». Разумеется, термин «абстрактное», как это было принято в СССР в те годы, вновь использовался для обозначения всего, что не несет в себе «патетически-триумфальную печать социалистического реализма». На самом деле, отмечает автор, эти «абстрактные» работы относятся к различным стилям, начиная с поп-арта и заканчивая просто колористическими композициями. Естественно, «эротические и религиозные мотивы также играют в экспозиции важную роль». Более того, со слов одного из организаторов, художника Евгения Рухина, «две картины были отклонены властями незадолго до открытия выставки из-за их ярко выраженного религиозного содержания».

27 декабря International Herald Tribune добавила, что «около 8 тысяч зрителей побывали на выставке неофициального искусства в Ленинграде». Рассказ корреспондента из Москвы идет со слов Оскара Рабина: «49 неофициальных художников представили во Дворце культуры около 200 работ». А. Глезер был задержан в первый день выставки «за неуважение к власти» на 10 дней — он вместе с Рабиным записывал на магнитофон мнения зрителей в очереди на выставку, но отказался предъявить свои документы милиции. Впрочем, больше никаких инцидентов на выставке не случилось.

В этом ряду осенних патетических обзоров невиданных выставок и возмущенных заявлений художников и журналистов белой вороной выглядит публикация в **Washington Post** от **22 декабря** Роберта Кайзера, в которой старательно, но с обычной западной наивностью и непониманием деталей рассматриваются жизнь и творчество пяти московских художников, чьи имена звучали в этом году в прессе очень редко. Это Эрик Булатов, Илья Кабаков, Виктор Пивоваров, Эдуард Штейнберг и Владимир Янкилевский — та самая «группа», что с легкой руки чешского критика И. Халупецкого была запущена в рыночный оборот как «Сретенский бульвар». Интересно, что за год до написания этого материала эта пятерка друзей склонялась к названию «Школа Сретенского бульвара», но оно не прижилось по простой причине: слишком длинное.

Обзор «группы метафизиков», проиллюстрированный рисунком Янкилевского, справедливо называется «Московское искусство: где

качество и есть награда» и заканчивается тоже справедливой мыслью, несомненно подмеченной и сохраненной в западных галереях до лучших времен, а затем сыгравшей свою роль в середине 1980-х годов: «Для аутсайдера с Запада наиболее удивительно при рассмотрении этой группы то, что она существует фактически сама для себя и ни для кого больше. Галереи на Западе наводнены картинами и скульптурами с трудно ощутимыми художественными достоинствами или вовсе без них, в то время как в Москве произведения превосходного качества известны только пригоршне верных друзей авторов и энтузиастов современного искусства». Действительно, если мы не будем стремиться доказать, что «произведения превосходного качества» существовали в СССР только с начала 1970-х годов, когда сформировались основы советского концептуализма, можно смело сказать, что такая уникальная ситуация, перенесшая независимые искусство и жизнь в уединенные и потому слегка элитарные мастерские (что являлось имманентной данностью для пригоршни друзей и энтузиастов искусства), была характерной для московской художественной жизни с 1950-х до середины 1980-х.

Общий итог этого переломного года: осенью в Москве прошли две удивительные выставки-акции, имевшие больше политическое, чем эстетическое значение. Станные и противоречивые решения и действия властей и ведомств при разгоне выставки на пустыре в Беляево отразили смятение и нерешительность чиновников, привыкших действовать по указке и шаблону и вдруг влипших в плохую историю с западными журналистами, дипломатами и — что совсем удивительно — неожиданно возмущившейся западной общественностью. Степень смущения власти отразилась даже в истории с «уничтоженными картинами», большую часть которых по наводке двух неизвестных женщин вскоре «обнаружили» в их квартире.

Попытки проводить неофициальные выставки в СССР случались и раньше, но тщательно замалчивались. Так, в 1970 году Михаил Макаренко организовывал очень популярные выставки различных художников в неофициальной галерее Академгородка в Новосибирске, однако попытка устроить там выставку работ М. Шагала почему-то вызвала злость у местных властей, галерею закрыли, а Макаренко получил восемь лет лагерей — и все это при том, что в 1973 году в

Москве была проведена официальная выставка работ Шагала и его принимали у нас на высоком уровне. Все эти годы художники пытались расширить границы творческой свободы, но дальше закрытых вечеров в художественных мастерских дело не шло. И лишь после сентября 1974 года «четыре часа свободы» в Измайловском парке послужили основой не только для проведения всех последующих выставок в середине 1970-х в двух столицах, но и для возникновения в СССР новых художественных течений, выставочных площадок, художественного самиздата и пробуждения спящей творческой мысли и самосознания в среде художников и литераторов. Итог был вдохновляющий, и слава тельца, победившего, по Солженицыну, дуб советской тупости и бескультурия, навсегда будет принадлежать Оскару Рабину и его команде сподвижников. Низкий им за это поклон от коллег.

1975

3 февраля газета **Frankfurter Allgemeine Zeitung** поместила небольшой анонс грядущей недельной выставки 20–30 независимых художников в закрытом помещении на ВДНХ. По словам коллекционера А. Глезера, это обещание художникам дали в отделе культуры Моссовета. Глезеру, одному из организаторов первых московских выставок, которому затем несколько раз пришлось иметь дело с КГБ, по его собственным сведениям, разрешили в феврале покинуть Советский Союз. Ему пообещали, что разрешат взять с собой 80 картин из его коллекции абстрактной живописи.

Газета **International Herald Tribune** от **4 февраля** публикует забавные заметки из Москвы корреспондента Los Angeles Times Роберта Тоота под названием «Жизнь ускоряется после оттепели не по сезону», где автор рассказывает о необычайно теплой зиме в этом году и заодно о некоторых особенностях психологии и повседневной жизни москвичей. В частности, он подмечает то же, что и создатели нового течения, еще не поименованного соц-арта, Александр Меламид и Виталий Комар: люди ежедневно проходят мимо героических соцреалистических плакатов на улицах, не замечая их. По словам прохожего, «это просто часть пейзажа». А вот упомянутая пара

авангардистов сделала с советскими плакатами то же, что и Энди Уорхол лет десять назад с томатным супом «Кэмпбелл», когда он поместил его в рамку, чтобы люди увидели, насколько всепроникающий характер этот суп имеет в их жизни. Далее корреспондент описывает живописные имитации советских плакатов, созданные нашей парой авангардистов, за что тех исключили из молодежной секции МОСХа, называет это явление советским поп-артом и цитирует Александра Меламида: «У вас перепроизводство массовой культуры, а у нас — идеологии». Однако, пишет Тоот, учитывая тотальную пассивность россиян, всепронизывающую идеологию и полицейский контроль над обществом, вызывает удивление тот факт, что в стране существует хоть какая-то — фрагментарная и бессильная — оппозиция. Скорее всего, размышляет автор, 98 или 99 % населения действительно голосуют за партийных кандидатов на выборах.

Газета **Süddeutsche Zeitung** от 20 февраля публикует рассказ Рудольфа Химелли под названием «Московская абстракция в доме пчел. Еще одна одобренная выставка художников-неофициальных»^[51], из которого становится понятно, что подобные выставки для западных корреспондентов перестают быть сенсацией. Тем не менее, справедливо пишет автор, для Москвы такая выставка — событие. В самом деле, в Москве это первая выставка неофициальных художников под крышей, которая будет длиться шесть дней. Есть некоторая ирония в том, что выставка была организована на ВДНХ в павильоне «Пчеловодство», а количество милиционеров в форме и гражданской одежде, а также волонтеров с синей повязкой «распорядитель» намного превышало количество картин. Что касается цифр, то представленные в двух залах павильона 20 художников, из которых трое — члены СХ (Тяпушкин, Целков, Беленок), показали 74 работы. Пять картин, по словам Химелли, были взяты в аренду у известного московского коллекционера Костаки. Но западные корреспонденты по-прежнему неадекватно интерпретируют присутствие работ членов официального союза художников в экспозиции, не понимая, что так называемые неофициальные художники в СССР всегда строили свою линию отношений с властью таким образом, чтобы допустимое по понятиям неортодоксально мыслящих авторов сотрудничество с официальными структурами

позволяло им в свободное время писать картины, далекие от норм соцреализма. Они лавировали, зарабатывали нужные деньги, становились членами СХ, потому что это было нужно для банального выживания в профессии, и при этом тихо делали собственное искусство. Поэтому чистых нонконформистов в стане левых было очень мало; остальных можно было назвать «полуофициальными» художниками... Так вот, у Химелли присутствие трех членов СХ вызывает мысль, что «это может быть проявлением их упорной солидарности с нонконформистами, но больше похоже на умный ход со стороны властей». На самом деле «засланным казачком» среди экспонентов был совсем другой, никому особо не известный художник из Горкома профсоюзов художников-графиков Э. Дробицкий. Вот он-то и являлся в отношениях между властями и неофициалами той точкой равновесия, чьей задачей было держать последних в рамках приличий, не допускать провокаций, следить за настроениями. Впоследствии он осуществлял те же функции в качестве председателя Горкома.

Те, кто решился отстоять в зимней очереди на эту выставку, а желающих было очень много, должны были согласиться на медленное продвижение в течение двух часов по предписанному маршруту вдоль металлических ограждений. Но для советских людей стояние в очереди всегда было привычным делом. А еще на открытии выставки, отмечает автор заметки, было сделано много фотографий, причем гораздо больше фотографировали посетителей, чем картины.

Газета **International Herald Tribune** от **21 февраля** публикует статью Питера Осноса об открытии 19 февраля выставки нонконформистов в павильоне ВДНХ и параллельном запрете на проведение выставки и пресс-конференции ленинградских художников в частной квартире на Большой Садовой, 10. Эта выставка открылась вечером 18 февраля, но в 22:30 пришел милиционер и сделал предупреждение владелице «салона» Людмиле Кузнецовой, что она нарушает покой граждан. Как рассказала позже Кузнецова, на следующий день ее телефон отключили, а милиция перестала пускать к ней корреспондентов. Эта ситуация, по справедливому мнению Осноса, отражает двусмысленное отношение властей к неофициальным художникам: при определенных условиях им изредка

разрешается показывать свои работы, но прочая их деятельность находится под пристальным оком соответствующих органов.

Что касается экспозиции в павильоне «Пчеловодство», то, по информации автора, она была организована Горкомом профсоюзов художников-графиков и отбирала работы на выставку комиссия из нескольких художников. Конечно, это шаг вперед для многих известных авторов, у которых никогда ранее не было возможности показать официально свои работы в московском выставочном зале. При этом некоторые из приглашенных художников отказались участвовать в выставке, заявив, что, соглашаясь на предписанные властью условия, они фактически приносят в жертву принципы свободы нонконформизма. Другие же не были довольны кастингом экспонентов. А ленинградские гости пожаловались, что их не допустили на выставку на ВДНХ на основании отсутствия у них московской прописки, почему они и устроили свою экспозицию в частной квартире.

Небольшое дополнение к этой статье сделало там же агентство Ассошиэйтед Пресс, сообщив, что отколовшаяся группа художников считает, что данная санкционированная властями выставка нонконформистской живописи представляет собой шаг назад в движении за свободное творческое высказывание в стране. На пресс-конференции пять художников заявили, что им, как и «многим другим», не разрешили участвовать в выставке, а их работы были отвергнуты комиссией как «слишком противоречивые» или «слишком формалистические» — обычно в СССР использовали эти эвфемизмы для отклонения работ, не подходящих под каноны соцреализма. По утверждению этой пятерки, они представляют группу из более чем 100 художников из четырех городов и им известно, что нескольких популярных на Западе живописцев власти уговорили помочь провести эту выставку, чтобы удержать под контролем широкое движение за свободное самовыражение.

По сути, это даже не первые звоночки об идейных расхождениях в стане независимых художников, потому что идеи и цели у всех одни и те же, а серьезные заявления более молодых авторов о вполне естественном желании выставиться наравне с маститыми коллегами в выставочных залах уже сейчас, а не в далеком будущем. Итак, для одних эта выставка — шаг вперед, для других — шаг назад.

Газета **Frankfurter Allgemeine Zeitung** от 24 февраля публикует статью Хильде Шпиль^[52] под названием «„Русский февраль ‘75“. Восемьдесят картин советских художников-нонконформистов из коллекции Глезера на выставке в Венском доме художников». Прошло чуть больше недели с тех пор, как Глезер *под давлением* покинул СССР^[53], и вот 80 картин, с которыми он уехал, уже можно увидеть в Вене на выставке, с поразительной скоростью организованной Домом художников. Так мы узнаем, что КГБ не обманул и разрешил вывезти 80 работ. Но еще мы узнаем, что за предыдущие годы Глезер разными путями вывез в разные страны около... 600 других работ. На рынок коллекционер собирается вывести только небольшую часть, чтобы передать вырученный доход «Комитету 73», поддерживающему семьи преследуемых и заключенных в тюрьмы диссидентов. Это было, безусловно, дело хорошее.

Впрочем, пишет далее Шпиль, «то, что можно увидеть в Доме художников, захватывает более своей непосредственностью и оригинальностью заявления, чем дерзким отклонением от традиций», и этот факт не мог не сказаться впоследствии на судьбе «Музея современного русского искусства в изгнании». А сам Глезер неожиданно заявляет, что «нонконформистское движение никоим образом не претендует на модный в наше время термин „авангард“», — однако термины «авангард» и «второй авангард» постоянно использовались в те годы и далее в «домашних» искусствоведческих статьях о наших независимых художниках. К примеру, Евгений Барабанов в статье «Сентябрьская выставка московских художников 1975 года» пишет о творчестве художников-концептуалистов В. Скерсиса, Г. Донского, М. Рошаля (учеников В. Комара и А. Меламида и членов группы, получившей после выставки имя «Гнездо») и Л. Бруни (автора «Пейзажа с Полифемом») как о явлении современного «московского авангарда»: «В их работах обозначился принципиальный разрыв с ретроспективными и консервативными традициями «неофициального» московского искусства. И в этом смысле Сентябрьская выставка может быть с полным правом названа первой выставкой московского «авангарда»»^[54].

В заключение Шпиль справедливо отмечает, что Александр Глезер был «ключевой фигурой» российского нонконформизма,

«вдохновителем многих выставок, меценатом и страстным торговцем», который теперь станет миссионером на Западе.

International Herald Tribune от **31 марта** сообщила об открытии за день до этого в Москве серии выставок, организованных в семи квартирах и мастерской при участии почти сотни неофициальных художников. Ранее организатор одной из выставок Михаил Одноралов заявил корреспондентам, что его вызывали в отдел культуры, где сообщили, что считают готовящееся мероприятие «антисоветским». Теперь же художники назвали открывшиеся неформальные просмотры «прелюдией» к большой весенней выставке, в которой примут участие неофициальные художники со всего Союза. Однако ответа от властей на поданную заявку художники пока не получили.

Газета **Frankfurter Allgemeine Zeitung** публикует **25 апреля** сообщение *Немецкого информационного агентства (DAP)* под заглавием «В московских квартирах: дважды нонконформисты». На этот раз одновременно в шести московских квартирах открылась вторая выставка картин советских художников-нонконформистов. В ней с несколькими сотнями работ принимают участие около 150 художников из Москвы и Ленинграда, а также других городов Прибалтики, Казахстана, Грузии, Армении, Молдавии и Украины. По словам художника Оскара Рабина, художники вскоре решат, будет ли выставка длиться неделю или дольше. В отличие от сумбурной однонедельной выставки, открывшейся в конце марта, на этот раз показ картин организован по стилям.

International Herald Tribune от **20 мая** публикует большую статью корреспондента *Washington Post* Питера Осноса о советских писателях, «остающихся дома». Как справедливо отмечает автор, советская литературная сцена в сознании западного читателя очень долго сводилась к борьбе Пастернака, Солженицына и других подобных литераторов с государством. Успешно опубликованный на Западе, но запрещенный в СССР роман как-то всегда заслонял собой тот факт, что в стране продолжают работать и другие талантливые писатели, пишет Оснос. При этом цензура и ранее неизменно была частью российского литературного наследия, и все великие русские писатели были вынуждены подчиняться царским запретам. «Но даже после прохождения сквозь сито контроля и запретов, — цитирует журналист какого-то советского критика, — наша литература по-

прежнему наилучший способ понять, что у людей на уме». Оснос внимательно рассматривает творчество В. Шукшина, Ф. Искандера, «деревенщиков» (В. Белова, Ф. Абрамова, В. Распутина), «военную прозу» (К. Симонова, В. Быкова), Ю. Трифонова, А. Битова, В. Астафьева, В. Войновича и др. По его ощущению, искренний самоанализ, присущий литературе эпохи десталинизации, сегодня уже непозволителен. Нынешняя литература, пишет Оснос, фокусируется на описании подробностей частной жизни, но опускает политические вопросы, а авторы, желая нарисовать свой мир, хотят в то же время публиковаться и потому намеренно сужают проблематику, находя компромисс с реальностью в формате повести. Впрочем, не всем писателям удастся найти общий язык с государством, многие эмигрируют. Другие публикуются на Западе из России, однако радость от такой публикации часто оборачивается забвением на родине и потерей весомых гонораров.

22 мая газета **International Herald Tribune** сообщила, что ленинградские художники отложили на время идею провести в воскресенье выставку на открытом воздухе после многочисленных угроз со стороны властей. По утверждению одного из организаторов выставки, Иосифа Киблицкого, почти все предполагающиеся участники были вызваны в разные инстанции, включая КГБ, где получили предупреждения не участвовать в акции. Планы на эту выставку родились в Ленинграде после спокойно прошедших месяцем ранее квартирных выставок в Москве.

18 июня газета **Guardian** публикует рассказ английского художника Бена Джоунза с репродукцией картины О. Рабина «Деревня» о его впечатлениях от путешествия по системе культурного обмена в Москву и Ленинград и встреч с неофициальными художниками в этих двух городах. В Москве он посетил три квартиры с коллекциями работ современных авторов, но описывает почему-то только общение с Оскаром Рабиным и его сыном. Джоунз сразу же отметил большое уважение, проявляемое молодыми художниками к Оскару за его позицию упорного неповиновения власти, за неизменность его предметов изображения. Однако в работах последнего времени, по мнению Джоунза, привычные рыбы, бутылки, иконы и другие объекты стали более абстрактными, упростились до еле различимых очертаний. Очевидно, предполагает автор, для

Рабина-старшего эти предметы уже давно потеряли связь с прообразами и приобрели какой-то иной смысл.

А вот разговор автора с Александром Рабиным весьма любопытен. Для Джоунза он — типичный представитель молодых советских художников со всеми их недостатками и ограниченностью. «Преобладание религиозной символики в картинах характерно для поколения, мало знакомого с собственным наследием супрематизма и конструктивизма», — пишет он. Действительно, это была характерная черта неофициального искусства тех лет: картина за картиной в разной стилистике непременно отражали разные аспекты и состояния отношений русских людей и церкви, церкви и государства и т. п. Джоунз спросил у Александра, в чем причина такого увлечения религией у молодых. Тот ответил, что «немногие художники на самом деле религиозны и у немногих в реальности есть какое-то желание вернуться в прошлое, но религия остается единственной доступной альтернативной культурой, и она неизбежно становится частью вечного поиска индивидуальных ценностей в системе, отрицающей личную идентичность и целостность человека». Действительно, в 1970-х годах (и ранее в 1960-х) это была важная парадигма мышления, присущая и мне, и многим моим друзьям.

В Ленинграде Джоунз явно провел больше времени и встретился со многими художниками или заинтересовался их работами — Геннадием Зубковым из группы В. Стерлигова, скульптором Геннадием Лакиным из той же группы, абстракционистом Вениамином Леоновым, Владимиром Овчинниковым, Юрием Жарких. Последнего автор спросил в конце беседы, уедут ли советские художники на Запад, если им представится такая возможность. Жарких категорически ответил «нет», объяснив, что это их страна, а не только чиновников и властей и им нужно оставаться на родине и надеяться на лучшее... Но, как известно, все очень быстро меняется, и в 1977 году Жарких уедет в ФРГ, а затем получит политическое убежище во Франции.

Газета **Neue Zürcher Zeitung** от 12–13 июля публикует нетипичную для того времени статью чешского критика Людмилы Вачтовой^[55] «Иван Пуни — прототип живого ума. К первому тому каталога произведений». В ней она подробно освещает не столько большую ретроспективу Пуни в берлинском музее Haus am Waldsee и в

Музее искусств Леверкузена (Замок Морсбройх), сколько его биографию, основные творческие достижения и сам каталог (авторы Герман Бернингер, Жан-Альбер Картье). Статья, написанная современным искусствоведческим языком, блестяще подтверждает мысль Вачтовой о том, что «исследования русского художественного авангарда в последнее время вышли на новый качественный уровень. После признания главных героев началась фаза подробного анализа и внимания к пока малоизвестным или полузабытым личностям». Действительно, благодаря этому новому уровню внимания легендарная художественная эпоха приобретает для публики осязаемые и объективные черты. А каталог, проникнутый симпатией к художнику, в свою очередь, становится подробной историей русского авангарда, построенной не на гипотетических предложениях, а на необычайно насыщенных, ранее недоступных и неопубликованных документах. Благодаря каталогу и последующим выставкам, резюмирует Вачтова, Пуни снова стал в Европе узнаваемым. Но не в России, добавим мы, где авангард по-прежнему под запретом.

Телеграфное двустраничное сообщение **посольства США** в Москве Государственному секретарю и ряду других посольств США в Европе^[56] от **29 августа 1975 года** о запрете на проведение выставки неофициальных художников к годовщине разгона первой выставки в Беляево позволяет нам увидеть степень внимания, уделявшегося в те годы американскими дипломатами событиям, связанным с независимым искусством.

В отчете подробно излагаются действия «инициативной группы» художников, предпринятые для получения разрешения на проведение выставки сначала в отделе культуры Исполкома Моссовета, а затем в Министерстве культуры СССР. Переговоры на протяжении двух месяцев шли успешно, пока властям не стало известно, что в выставке собираются принять участие художники из других городов, после чего городские власти отправили художников в Минкульт. Сотрудник Минкульта Фадеева тянула время, ссылаясь на нехватку выставочных залов. 25 августа Минкульт категорически отказался предоставить зал для выставки или разрешить ее проведение на открытом воздухе, памятуя о прошлогоднем скандале в мировой прессе. Теперь инициативная группа находится в затруднении, какой шаг предпринять — устраивать мемориальную выставку или подождать. Посольство

сообщает, что и советские власти, и западные корреспонденты готовы к любому развитию событий, но для властей их негативное освещение в СМИ в контексте подготовки завершения Хельсинкского соглашения крайне нежелательно. Неожиданный аспект доклада состоял в сообщении о незаконном выселении Оскара Рабина с его дачи в Ярославской области: местные власти велели ему убрать дачу с колхозных земель, иначе она будет снесена. Художники также сообщили сотруднику посольства, что колхозники вдруг стали относиться к ним враждебно и подозрительно, очевидно поверив слухам, что те шпионят для американцев.

Газета **Frankfurter Allgemeine Zeitung** от **4 сентября** анонсировала, что власти Ленинграда второй раз за восемь месяцев разрешили художникам-нонконформистам устроить выставку в помещении, которая пройдет с 10 по 20 сентября во Дворце культуры. Ожидается, что 70 художников представят в ДК около 400 работ.

А вот в Москве неофициальные художники тоже пытаются провести вторую выставку в каком-нибудь зале. Выставка, запланированная на сентябрь, как сообщает газета, была в конце августа отклонена Министерством культуры. Художники требовали, чтобы выставка была открыта для коллег со всего Союза. На пресс-конференции было заявлено, что переговоры с министерством возобновились после того, как некоторые художники заявили о намерении выставить свои картины под открытым небом 14 сентября на том же месте, где год назад в Москве бульдозеры разгромили первую выставку неофициалов. Это мог быть интересный, хотя и не очень перспективный вариант развития событий, потому что желанная «выставка в помещении» все равно оставалась целью как промежуточный итог. Однако было подчеркнуто, что, даже если выставку в помещении не разрешат, каждый должен решить для себя вопрос выхода на поле сам: никто ничего не будет организовывать.

Газета **International Herald Tribune** от **11 сентября** сообщила, что в Ленинграде открылась вторая и самая крупная на настоящий момент выставка неофициального искусства, в которой принимают участие 87 художников почти с пятью сотнями работ. В общей сложности это уже четвертая экспозиция за год в СССР, отмечает автор. Выставка, организованная художниками и отделом культуры

Ленсовета, продлится 10 дней. По словам одного из организаторов, Евгения Рухина, художники приносили только картины, прошедшие строгую самоцензуру, тем не менее впоследствии чиновники забраковали шесть холстов, найдя их либо антиобщественными, либо излишне религиозными.

Эта же газета **12 сентября**, ссылаясь на Associated Press, сообщила о задержании в Москве художника Эдуарда Зеленина, планировавшего в воскресенье принять участие в несанкционированной экспозиции на месте разогнанной год назад «бульдозерной выставки». Уже известно, что Моссовет все же разрешил неофициальным художникам провести выставку в здании на ВДНХ с 20 по 30 сентября. Тем не менее некая группа художников заявила, что она еще не отказалась от идеи устроить свою выставку в Беляево в воскресенье.

Зеленин, подавший ранее документы на эмиграцию во Францию, был задержан в своем доме во Владимире, а его матери даже сообщили, что он обвиняется в уголовном преступлении. Но позже в милиции ей сказали, что его выпустят 25 сентября. Никаких объяснений его задержанию так и не дали.

Данный инцидент говорит о наличии неизбежного идеологического раскола в движении. Часть художников была настроена радикально и играла на обострение, кто в надежде на завоевание больших свобод, а кто для быстрой эмиграции в статусе пострадавшего от властей, в то время как большинство стремились добиться лишь права показывать свои работы в выставочных залах и салонах Худфонда наравне с официальными художниками.

Газета **Frankfurter Allgemeine Zeitung 15 сентября** внесла уточнения в свою заметку от 4 сентября, сообщив, что в Невском дворце культуры в Ленинграде в течение 10 дней экспонировалось около 500 картин 87 ленинградских художников разных направлений.

Однако гораздо больше внимания в заметке уделено годовщине первой разогнанной выставке художников-нонконформистов на пустыре в Беляево. Желание художников отметить эту грубо смятую экспозицию под открытым небом привело к многочисленным приключениям и детективным сюжетам. Так, художник Вадим Филимонов отправился в Москву с двумя холстами, чтобы принять участие в поминальной выставке. В качестве меры предосторожности

он изменил внешность, обрезав свои распущенные волосы и сбрив бороду. До Москвы он добрался кружным путем, пересев с поезда на автобус. Другой ленинградский художник, Игорь Синявин, тоже собравшийся в Москву, был задержан милицией при выходе из квартиры. Третий, Александр Арефьев, уже сидел в поезде, когда его вывели и отправили под домашний арест. Сюрреалисту Эдуарду Зеленину не дали выехать в Москву из Владимира и посадили в тюрьму на 15 суток за хулиганство. По слухам, аналогичные превентивные меры принимались и против некоторых известных московских художников.

В итоге в этом году в Беляево собрались всего около двух десятков человек, в том числе три участника разогнанной выставки 1974 года. «Инициативная группа» этих московских художников даже обратилась в ЮНЕСКО с предложением официально объявить 15 сентября Днем свободного искусства. Но вряд ли это событие будет вновь привлекать столько внимания, как годом ранее. Тем более что 20 сентября, с одобрения местных властей, во Дворце культуры ВДНХ открывается новая выставка свободных художников.

Газета **International Herald Tribune** от 15 сентября поместила заметку Кристофера Рена о стараниях властей сделать все, чтобы не допустить повтор взбудоражившей мир выставки на пустыре в Беляево год назад. Как упоминалось выше, Рен был одним из четырех корреспондентов, пострадавших в ходе разгона зрителей и художников условными «дружинниками». На памятное место с семьями и друзьями пришли всего три художника, из них только один принес две маленькие работы маслом, пряча их под плащом и распахивая его перед каждым зрителем^[57]. Намного больше там было западных корреспондентов, а еще больше — людей в сером, старавшихся держаться незаметно. Как подчеркивает Рен, большая часть художников, в том числе Оскар Рабин, предпочли проигнорировать годовщину «бульдозерной выставки» в связи с открытием 20 сентября выставки независимых художников в ДК ВДНХ.

В основном текст Рена повторяет сведения, изложенные в других газетах, но часть заметки посвящена отпущенному 14 сентября из КПЗ историку и писателю-диссиденту Андрею Амальрику. В мае этого года Амальрик вернулся из мест весьма отдаленных, где провел в общей сложности пять лет за публикацию в Амстердаме Фондом имени

Герцена его книги-эссе «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?». Ему не восстановили московскую прописку, поэтому он не имел права жить в Москве, однако в московской коммунальной квартире проживала его жена Гюзель, и он отказался ее покидать. Вечером предыдущего дня его вытащили из постели, доставили в милицию, но на следующий день отпустили, велев убраться из столицы в течение трех суток в деревню в Калужской области. Амальрик, пишет Рен, по действиям властей понял, что ему придется подчиниться приказу.

22 сентября газета **Süddeutsche Zeitung** публикует сообщение Ассошиэйтед Пресс о том, что новая выставка художников-нонконформистов в Москве снова закрылась из-за спора между участвующими художниками и правительственными цензорами через полчаса после открытия. Многие из 160 участников сняли в знак протеста свои работы со стен Дворца культуры на Выставке достижений народного хозяйства, когда узнали, что представители отдела культуры столицы без лишнего шума удалили 41 из 800 выставленных работ из экспозиции как «тенденциозные». Около 2 тысяч москвичей, услышавших о выставке, по-видимому, от друзей и знакомых и ждавших, когда же их впустят, были отправлены домой.

Об этом же, только с большим количеством деталей, пишет в своей статье «Нарисованные паспорта вызвали скандал» в газете **Frankfurter Allgemeine Zeitung** от **22 сентября** Герман Перцген^[58]. К примеру, у О. Рабина сняли три работы из пяти. На одной была пачка выброшенных советских паспортов (что рассматривалось как сионистские тенденции), на второй — разрушенные села и пограничные заставы (антисоветская критика пограничного режима). Многие чиновники оценили как порнографию. Удалили и картину с чертами лица Мао Цзэдуна. Пожарная служба не разрешила троице В. Скерсиса, Г. Донского, М. Рошаля устроить большое птичье гнездо, убрали и гобелен художников-хиппи^[59] «Хипповый флаг», — увидев в перечеркнутом пограничном столбе и надписи «Страна без границ» абсолютную крамолу. Тем временем все больше и больше участников поднимались на второй этаж, снимали свои картины и ставили их лицом к стене. «Ничего не трогайте!» — кричали художники, если кто-то хотел перевернуть картины. Часть аудитории возмутилась: «Мы пришли в парк издалека

и ждали там больше двух часов!» Художники горячо отстаивали свою точку зрения, но им говорили снова и снова, что это уже не их выставка. Шли бурные дискуссии. Чтобы положить конец беспорядкам, явились милиционеры. Через громкоговорители они упрасивали всех посетителей, а также художников освободить Дом культуры.

В субботу вечером стало известно, что чиновники ведут переговоры с делегацией художников об уступках. В конце концов они согласились повторно принять некоторые из удаленных работ. После долгой борьбы выставка открылась в воскресенье в 11 часов. Как сообщает автор, за несколько часов количество посетителей в очереди увеличилось примерно до 2 тысяч.

Газета **Neue Zürcher Zeitung** от 22 сентября также публикует весьма подробный обзор событий вокруг открывшейся на ВДНХ выставки нонконформистского искусства. Открытие выставки пришлось отложить на день из-за конфликта с московскими чиновниками: ночью они удалили из экспозиции 41 картину якобы антисоветского, сионистского или порнографического содержания. В ответ возмущенные художники стали срывать другие свои работы со стен. Бурный инцидент, в свою очередь, заставил чиновников полностью закрыть выставку. Однако затем власти проявили поразительную гибкость. По-видимому, им подсказали вести переговоры с художниками, и после нескольких часов обсуждения компромисс был достигнут. Из 41 удаленной работы 25 разрешили снова повесить, так что на открытии отсутствовали только 16 картин. Далее, перед тем как решить, открывать ли выставку заново, нонконформисты призвали освободить коллегу, арестованного во Владимире (Э. Зеленина). Пришел ответ, что к этому часу он уже находился на свободе, и эта проблема отпала. Очевидно, пишет корреспондент, скрывшийся за инициалами Р. М., за этот год ответственные власти в Москве многому научились. На смену откровенным репрессиям пришла гибкая реакция на требования движения художников-нонконформистов. Власти готовы на тактические компромиссы. Однако говорить о перемене в смысле более глубокой либерализации в области искусства, несомненно, было бы преувеличением.

Кроме того, автор отметил, что представленные на выставке стили варьируются от импрессионистической пейзажной живописи до современного неореализма и психоделических оргий цвета, — но снова бросаются в глаза многочисленные претенциозные «религиозные мотивы». Автор призвал не скрывать, что далеко не все представленные работы выдают мастеров живописи. «Помимо неоспоримых талантов — например, Ситникова, Зверева, Яковлева — новая московская выставка также включает художников, которые вряд ли могли бы рассчитывать на оглушительный успех на Западе». Отметим, что такой критический подход в прессе ранее встречался крайне редко. Однако значение новой нонконформистской выставки не столько в чисто художественной, сколько в политической сфере, справедливо заключил Р. М.

Наконец, **22 сентября International Herald Tribune** со ссылкой на агентство **UPI** публикует свой обзор выставки в ДК ВДНХ, в котором сообщает некоторые детали экспозиции. Прежде всего, есть расхождение в числе удаленных картин, и это немудрено. Из 41 первоначально запрещенных работ, согласно заметке, цензоры разрешили вернуть 21, но категорически запретили 6. Далее художники сами (!) сняли 14 работ, поскольку им «подказали», что те могут подпасть под статьи УК о порнографии и антисоветской пропаганде. Получается, всего закрыли 20 работ, а не 16. Ну да ладно.

Некоторые западные посетители, способные сравнивать представленные работы с современным искусством других стран, называли многие картины устаревшими и имитативными, а некоторые откровенно плохими. В то же время представитель отдела культуры М. Шкодин заявил, что он не все понимает на выставке, но находит там достаточно «интересных работ, заслуживающих пристального внимания».

Среди первоначально запрещенных, а затем возвращенных работ были шесть картин умершего в этом году Самуила Рубашкина, представлявших собой композиции на еврейские темы в наивном стиле и с надписями на иврите. А вот семь из восьми работ другого еврейского художника, некоего Иосифа Липицкого, были сразу же изъяты как «сионистские по духу» и обратно не вернулись. Затем чиновники смилостивились и разрешили трем молодым концептуалистам сидеть в модели птичьего гнезда, но другая их

концептуальная работа, состоявшая из красного и черного насосов, по какой-то причине не была допущена. Два сатирических портрета Мао были сняты на том основании, что они могут навредить советско-китайским отношениям, но были разрешены две другие «антиамериканские» работы того же художника, Вячеслава Сысоева, написанные в стилистике карикатур газеты «Правда». Иными словами, угадать реакцию цензоров заранее было крайне нелегко, но с небольшими потерями выставка все же открылась.

Газета **Frankfurter Allgemeine Zeitung** от **3 октября**, ссылаясь на Немецкое агентство печати, восторженно сообщила, что московская выставка художников-нонконформистов завершилась рекордом по количеству посетителей. Впрочем, разброс оценок при отсутствии билетов был достаточно велик: от 100 до 150 тысяч человек. Десятидневная выставка проходила в здании ДК на территории ВДНХ. 164 художника представили на выставку около 750 картин, но из-за нехватки места удалось показать всего 490 картин 146 художников.

Художники в основной массе остались очень довольны и этим успехом. Действительно, очереди стояли километровые. Но стало известно, что органы власти и парткомы пытались и тут — иногда окольным путем, через родителей, как сообщается в заметке — оказать давление на отдельных художников, участвовавших в выставке.

9 октября газета «Русская мысль» опубликовала статью ранее эмигрировавшего художника Якова Виньковецкого «Живописная разрядка» о происходящих в Союзе позитивных и негативных событиях в области неофициального искусства. Виньковецкий был одним из участников первой разрешенной выставки независимых художников в Ленинграде в ДК имени Газа. Она состоялась в декабре прошлого года, и за четыре дня ее посетили тысячи людей. Автор красочно описывает все стороны, задействованные в процессе организации выставки, и реакцию своего приятеля, американского филолога, пришедшего в ужас от бесконечных кордонов милиции, через которые надо было пройти, чтобы попасть в зал, вмещавший 150 человек одновременно. Для ленинградцев же это была победа и событие, подобного которому они не видели уже лет пятьдесят.

По мнению Виньковецкого, после сентябрьских выставок в Москве неофициальная живопись была так разрекламирована, что стала одним из предметов разрядки. Однако никакого реального

детанта в независимом лагере не наступило, и каждую выставку приходится отвоевывать заново. В этих безвыходных условиях многие художники приняли решение использовать плоды разрядки и эмигрировать на Запад, в том числе сам Виньковецкий и активный участник многих недавних выставок Эдуард Зеленин. Как мы знаем теперь, особой славой на Западе в те годы никто не получил, за исключением хорошо всем известных Комара и Меламида и несколько одиозно прославившегося Шемякина. Большая часть эмигрантов канула относительно былой известности на родине в Лету, хотя некоторые и сумели пробиться в ряды неплохо продаваемых на местном рынке авторов.

Газета **International Herald Tribune** от **29–30 ноября** публикует весьма критическую статью Эмили Генауэр^[60] с ироническим названием «Когда у русских появилась возможность показать свое искусство». В ней рассказывается о первой выставке в галерее Vanakh в Нью-Йорке, организованной с целью показа работ свежих художников-эмигрантов из СССР. Автор подробно рассматривает отличия роли и положения художника в СССР от, допустим, роли актера, балерины, скрипача и т. д. и факторы, способствующие их эмиграции. За несколько лет до этого Генауэр побывала в Москве и Ленинграде, посетила ряд мастерских и нашла творчество большинства их владельцев печальным. Парадокс советских арт-диссидентов, решивших заняться абстрактным экспрессионизмом, состоял, по ее мнению, в том, что они знакомились с цветными репродукциями работ западных художников в журналах, оставленных у них туристами, и в каталогах, которые рассматривали в библиотеках разных посольств и консульств (!). Соответственно, они не могли представить себе реальные размеры работ, которые пытались имитировать в своем творчестве, а именно размер и играл главную роль в успешном создании впечатляющей экспрессивности. «У них получались почтовые марки в стиле Ротко», — констатирует она.

Ну а среди 15 экспонентов упомянутой выставки Генауэр не обнаружила никого, кто бы мог вызвать недовольство советских властей своим стилем: все работы она нашла высокопрофессиональными и... глубоко традиционными, лишенными оригинальности или глубины. Единственным исключением она сочла мягко-сюрреалистические работы плакатиста Владимира Рыклина и

чисто формалистические терракотовые конструкции Александра Нежданова. По словам Генауэр, ирония ситуации с эмигрировавшими художниками заключается в том, что реализм, от которого они, возможно, бежали, оказался здесь и сейчас более приемлемым, а свободные эксперименты, напротив, на время придется забыть. И, главное, ни у кого из них больше не будет ежемесячной зарплаты от государства.

1976

Еженедельник **Newsweek** от **16 февраля** поместил иллюстрированный рассказ своего московского корреспондента Альфреда Френдли-младшего^[61] о советских «проказниках воображения» Александре Меламиде и Виталии Комаре и об открытии их *one-man*^[62] выставки в галерее Рональда Фельдмана в Нью-Йорке. Внимание галериста к работам московского тандема привлек американский художник и арт-критик **Newsweek** Дуглас Дэвис, а сами работы по частям вывозились из СССР.

Любопытны некоторые детали интервью, взятого корреспондентом у тандема. «Наше искусство основано на несовместимости его элементов, и мы посредники между Западом и Востоком, — заявил Комар. — Русские воспринимают наше творчество как гримасу Запада, а иностранцы — как ухмылку Востока». Пока оно не дошло до зрителей в России и не особенно повлияло на коллег, констатирует Френдли. По словам Меламиды, в Москве «начали формироваться небольшие объединения художников, но главная тема их разговоров не искусство, а выживание». Это не полностью соответствует действительности, поскольку определенный круг московских художников разных поколений, с конца 1970-х составивший костяк «концептуалистов» и различных молодежных новообразований, очень интенсивно обсуждал именно искусство и пути его развития в России. Однако общение Комара — Меламиды с другими художественными кругами было тогда очень ограниченным в силу многих причин.

Газета **Frankfurter Allgemeine Zeitung** от **23 февраля** публикует заметку о «кадровых перестановках» в Москве. В Московском горкоме

партии снят с должности (и назначен заместителем министра образования РСФСР) предыдущий секретарь по делам культуры В. Ягодкин, слывший «решающим человеком в вопросах изобразительного искусства в Москве». Это он отвечал за утверждение и проведение различных выставок так называемых «свободных художников», которые вызвали неожиданный интерес у публики и пользовались большой популярностью. В связи с его переводом представители «свободных художников», пытавшиеся договориться о дальнейших выставках, теперь были проинформированы о том, что подобные мероприятия на данный момент более невозможны. В то же время, сообщает газета, явно стало проще выдавать выездные визы художникам, которые хотят переехать в другие страны. Недавно покинули Советский Союз Игорь Синявин и Эдуард Зеленин, разрешение на эмиграцию получили скульптор и график Эрнст Неизвестный и кинетик Лев Нусберг.

По сообщению **Агентства France Presse** от **23 февраля**, группа из 20 ленинградских нонконформистов еще 15 февраля обратилась с открытым письмом в подготовительную комиссию по проведению XXV съезда КПСС, однако западным журналистам об этом стало известно только сегодня. В письме художники призвали к официальному признанию и поддержке их творчества, напомнив комиссии о проведенных за последние годы выставках и о существовании десятков других «свободных художников», занимающихся творчеством вне рамок Академии художеств и Союза художников СССР. Подписанты отметили, что деятельность таких художников «жизненно необходима для нормального в интеллектуальном отношении общества», и призвали поддержать права художников, гарантированные советской Конституцией. В частности, художники попросили комиссию официально признать ленинградское Товарищество экспериментальных выставок^[63] и выделить для него выставочное пространство.

Лондонская газета **Church Times** **30 апреля** поместила заметку «Образ современной России „без цензуры“» об открытии выставки «современного русского религиозного искусства», самиздата и фотографий в Кестонском институте в Оксфорде. Большая часть работ на выставке заимствована из коллекции А. Глезера.

В культурных столицах СССР тихой сапой иницируется установление контроля над независимыми художниками путем разделения их на поднадзорные группы и раздачи «пряников» в форме принятия новых членов в Горком профсоюзов художников-графиков, организации выставок, распределения мастерских и т. п. В рамках новой парадигмы отношений между властями и художниками **22 мая** все агентства мира получают сообщение **«Радио Москва»**, переведенное на десяток языков^[64] и подписанное корреспондентом **АПН** Г. Петросяном, о выставке семи советских «авангардных» художников, прошедшей с 11 по 18 мая в центре Москвы (в залах Горкома на Малой Грузинской). К «ведущим советским авангардистам», названным так западными корреспондентами, причислены Отари Кандауров, Николай Вечтомов, Дмитрий Плавинский, Владимир Немухин, Дмитрий Краснопевцев, Вячеслав Калинин и Александр Харитонов. Далее следовало подробнейшее хвалебное описание 87 работ мастеров портрета и мистической (религиозной) живописи, чьи выставки уже прошли на ВДНХ, в Центральном клубе художника (?) и в Измайловском парке (!). Чуть ранее, сообщает автор текста, Министерство культуры СССР приобрело работы этих художников и устроило выставку этих работ в министерстве (!).

Москвичи, по словам Петросяна, проявили большой интерес к выставке, однако «мнения об экспозиции разделились». В качестве «вполне типичного» приведено мнение некоего 72-летнего художника: «Без сомнения, все они талантливы, особенно Немухин. Но их „новое“ на самом деле „старое“, о чем уже все позабыли. Я видел то же самое у Кандинского, Шагала, Малевича и Ларионова (! — Г. К.). Их путь не имеет будущего. Рано или поздно они сами это поймут».

А затем в сообщении, по утверждению автора, дублировалась информация агентства Рейтер от 11 мая о заявлении, сделанном А. Халтуриным, членом Коллегии Министерства культуры СССР и главы отдела изобразительного искусства: «Мы приобрели у этих художников 30 работ на сумму свыше 20 тысяч рублей. За один портрет работы Кандаурова мы уплатили ему 1000 рублей, и столько же Калинин за его картину „Карнавал“. Истории о преследовании и плохом отношении к этим художникам лишены оснований. Картина Калинина была показана на Всесоюзной выставке „Слава труду“.

Недавно Министерство культуры предложило этим художникам принять участие в готовящейся выставке портрета, и они обещали подумать об этом».

Заканчивает свою статью Петросян привычными словами о соцреализме как главном методе советского искусства и реализме как основе всех творческих поисков. Однако это не означает, делает он напоследок широкий жест, что «все иные направления, не соответствующие принципам соцреализма, должны осуждаться и высмеиваться».

Понятно, что это сообщение и все описанные события были старательно подготовлены Министерством культуры для улучшения имиджа страны как «передовой культурной державы».

Ранее (12 мая) об открытии этой выставки, на которую с утра выстроились в очередь несколько сотен людей, двумя предложениями рассказала газета **International Herald Tribune**. В заметке указывалось, что выставка открылась после почти годового препирательства с властями о составе участников и их работ.

А 25 мая **International Herald Tribune** сообщила о смерти одного из пионеров советского нонконформизма, Евгения Рухина, при пожаре в его мастерской в центре Ленинграда. В инциденте погибла еще одна художница, Людмила Дадлак. Как рассказала корреспонденту по телефону из Ленинграда жена Рухина, он был в мастерской вместе с группой других художников, когда начался пожар. Ему удалось выбраться из здания, но позже он умер, очевидно, в результате отравления угарным газом.

По словам корреспондента, Рухин был хорошо известен иностранцам в Москве как эксперт по самопродвижению. Он печатал большие визитные карточки, прикреплял к ним фотографии своих работ и таким образом представлял свое творчество потенциальным покупателям.

Статья Макса Вайкса-Джойса^[65] «Взгляд на русских абстракционистов в широком контексте», опубликованная в **International Herald Tribune 29–30 мая**, посвящена очень важной выставке 18 пионеров русского беспредметного искусства, открывшейся в Лондоне в Annely Juda Fine Art Gallery^[66]. Среди наиболее интересных экспонентов выставки, по наблюдениям автора, — Малевич, Лисицкий, Татлин, Родченко, Клуцис, Суетин,

Пуни и Анненков. Вайкс-Джойс называет движение русских беспредметников и британский вортицизм дальними родственниками (хотя язвительные и динамичные вортицисты явно были ближе к итальянскому футуризму) и вполне объективно считает наследие обеих школ прекрасным основанием для создания современной эстетики.

Газета **International Herald Tribune** от **31 мая**, ссылаясь на Ассошиэйтед Пресс, сообщила о задержании 30 мая на мемориальной выставке, посвященной художнику Евгению Рухину, в Петропавловской крепости в Ленинграде нескольких художников («от 7 до 14») и конфискации не менее шести выставленных картин на том основании, что выставка была несанкционированным событием. Рухин, один из самых известных неофициальных художников, трагически погиб 24 мая. После этого его друзья подали заявку на проведение выставки на территории Петропавловской крепости; однако заявка была отклонена. Тем не менее, согласно сообщению, на открытие выставки в полдень собралось около 200 человек.

Об этом же сообщила газета **Neue Zürcher Zeitung** от **1 июня**, добавив, что за день до события как минимум три неортодоксальных художника были также задержаны или помещены под домашний арест, включая одного из организаторов выставки. Можно сделать вывод, что даже спустя пару лет после первых полуофициальных выставок власти по-прежнему стараются препятствовать проведению подобных «диких» экспозиций, не желая выпускать художников из-под своего контроля.

Газета **Frankfurter Allgemeine Zeitung** от **1 июня** дублирует эту информацию, добавив, что около 25 художников были на какое-то время задержаны, а 30 помещены под домашний арест. Один из организаторов выставки, Игорь Синявин, сообщил по телефону западным журналистам, что около 60 художников в группе собираются пожаловаться в горсовет на действия милиции и планируют сделать еще одну попытку через неделю.

International Herald Tribune от **2 июня** поместила дополнительную информацию о том, что один из 25 задержанных ленинградских художников, Валерий Клеверов, был арестован на неделю по приговору суда «за нарушение общественного порядка».

Примерно в мае-июне в Париже вышел первый номер журнала «**Третья волна**», издателем которого являлся Александр

Глезер. По словам художника Игоря Шелковского, в то время еще бывшего в Москве, выход журнала был разрекламирован и «Голосом Америки», и «Немецкой волной», поэтому его очень ждали в московском художественном сообществе, а когда получили, то были разочарованы и банальностью макета с сюрреалистической серой картинкой на обложке, и содержанием. Главным образом, журнал поддерживал группировку О. Рабина — Кропивницких, Э. Зеленина, М. Шемякина, Ю. Жарких, В. Воробьева и других шестидесятников, хотя изредка делал экивоки в сторону более прогрессивных течений и явлений. Так, на последней странице второго номера «Третьей волны», вышедшего в марте 1977 года, была помещена работа концептуалистов Донского — Рошаля — Скерсиса «Качайте красный насос». В сущности, в альманахе (как стал называться журнал со второго номера) в разные годы печатались стихи и проза неплохих авторов вроде В. Высоцкого, С. Довлатова, Н. Бокова, А. Гладилина, Г. Сапгира, Ю. Мамлеева и др., были критические статьи и обзоры (к примеру, Вайля и Гениса), якобы полемические статьи, направленные на самом деле на затыкание конкурентов вроде журнала «А — Я», но все вместе выглядело ужасно ретроградно. «Третья волна» была ориентирована на эмигрантскую аудиторию (издавалась только на русском языке), выходила, по сути, два раза в год, но ошибка коллекционера не помогла и издателю — претендовать на отражение ситуации в современном русском искусстве с таким набором художников было нереально. С 1976 по 1986 год было издано 19 номеров.

23 августа газета **Süddeutsche Zeitung** поместила короткое сообщение об открытии выставки «двенадцати советских художников, принадлежащих к группе нонконформистов», в выставочном зале Союза художников Москвы, членами которого все они являются. На выставке представлены 158 работ, а 39 картин были отклонены «цензурными комиссиями» как «слишком легкомысленные или эротичные». В «Другом искусстве»^[67] о выставке даны несколько иные фактографические сведения, но суть этой «Экспериментальной» экспозиции на Беговой — в попытке слияния художников разных направлений, иногда вполне конформных, без воздвижения идеологических барьеров, под крылом МОСХа. Согласно сообщению, переговоры о проведении этой выставки тянулись более года.

Впрочем, газета **Neue Zürcher Zeitung** от 2 сентября также публикует сообщение Швейцарского телеграфного агентства об этой выставке, где вновь повторяет цифры 158/39. В дополнение к предыдущей заметке корреспондент отметил информацию на плакатах к выставке, что объединение художников рассматривает событие как вклад в дискуссию, а потому просит посетителей высказывать свое мнение о картинах в письменной форме.

3 сентября газета **Die Zeit** опубликовала скептическую статью Кристиана Шмидта-Хойера^[68] «Для чего нужны пять керосиновых печей?» о прошедшей в конце августа в зале МОСХа на Беговой, 9-й экспериментальной десятидневной выставке московских художников, а краткое содержание обзора сводится к подзаголовку «Нонконформисты подражают Западу». Как и журналист из *Süddeutsche Zeitung*, Шмидт-Хойер сообщает, что 12 нонконформистов смогли показать 158 работ, а 39 работ не были допущены в «священные залы соцреализма». Однако, в отличие от первой заметки, Шмидт-Хойер подробно описывает работы в экспозиции и реакцию некоторых зрителей. Так, «качая головами, две пожилые женщины сосчитали тривиальные модели имитатора поп-арта: «Пять керосинок — зачем они ему нужны?» Как мы понимаем, речь идет о работах Михаила Рогинского. Описывая натюрморты Михаила Одноралова, автор замечает, что «и эти образы (и советское общество) так же далеки от поп-арта, иллюстрирующего, насколько индустриально созданный мир потребления принял реальный облик, как железные крышки с бутылок *Pepsi* Уорхола от лицензированной *Pepsi* из Черного моря». В общем, и на этой выставке, пишет он, преобладали те художники, которые пытаются подражать западным стилям. Гораздо больше автору понравились оригинальные работы Натты Коньшевой, Леонида Берлина и Петра Беленка.

Рассказывая о предыдущих выставках неофициальных авторов, Шмидт-Хойер замечает, что после провала в сентябре 1974 года власти «успешно использовали измененную тактику». По его мнению, московские художники больше, чем другие группы, облегчили властям переход от репрессий «любой ценой» к контролю на более длинном поводке. «Художники всегда были относительно аполитичны и остаются таковыми по сей день, — считает журналист. — С другой стороны, при пониженном давлении со стороны власти они

раскололись еще сильнее», осознав преимущества нынешнего более высокого положения.

Газета **New York Times** от **1 октября** публикует рассказ американского художника, автора фильмов и музыканта Ларри Риверса^[69] о его насыщенном событиями путешествии с сыном по СССР. С американской стороны автора как «культурное достояние» продвигал Госдеп, а с советской опекал Союз художников. Риверс побывал в Москве, Ленинграде и Ташкенте, везде о нем заботились советские чиновники-художники, а он читал лекции об американском искусстве, встречался с художниками официальными и неофициальными и везде снимал на видео все, что хотел. По словам «крестного отца поп-арта», за «десять дней, которые потрясли Ларри Риверса» его всего пару раз одернули. В Ленинграде они решили снять очередь людей, стоящих за дынями, и женщина крикнула им: почему вы не снимаете достижения советского строя, например памятник Ленину? А в Ташкенте милиционер на рынке вежливо попросил их не снимать неприглядные сцены, а снимать только хорошее. Но в целом американцу многое понравилось и даже заставило его изменить свое отношение к жизни в СССР и стране в целом (типичный отзыв для того времени), хотя стоит отметить слова Риверса о том, что ему «веселее было смотреть на бредовое центристское советское искусство, чем на слабые имитации западных течений».

International Herald Tribune от **12 ноября** публикует сообщение Сета Майденса^[70] из Ассошиэйтед Пресс о появлении в Ленинграде неожиданных граффити, всколыхнувших и ошарашивших и жителей, и блюстителей власти. Еще 4 или 5 августа кто-то написал антиправительственные «лозунги» — сначала белой масляной краской на стене Петропавловской крепости, потом помадой на стене крупного универсама и даже на паре милицейских машин. Надпись на Петропавловке длиной около 40 метров и высотой с метр, хорошо видную с другого берега и из Эрмитажа и гласящую «Вы распинаете свободу, но душа людей не знает оков», закрасили, потом недовольный результатом горсовет велел обработать крамольное место пескоструйным аппаратом, но светлый прямоугольник так и остался заметным пятном на старой стене крепости. Пришлось приступить к расчистке всей стены (воистину, нет худа без добра).

Как рассказали Майденсу «диссидентствующие» молодые люди, только после выступления первого секретаря горкома Романова 24 сентября КГБ усилил поиски виновных и якобы добился признаний от неких двух художников (Юлий Рыбаков и Олег Волков), однако, по убеждению всех респондентов из отказников^[71], они не могли сделать это вдвоем, поскольку надпись была слишком большой.

13 ноября все та же **International Herald Tribune** помещает интересный обзор открывшейся 2 ноября в Париже выставки «Современное русское искусство» под заголовком «Русский „авангард“ и его враги». Его автор, Майкл Гибсон^[72], подробно описывает не столько представленные во Дворце конгрессов пять сотен работ 58 «авангардных»^[73] авторов — как недавно эмигрировавших, так и еще живущих в двух столицах, — сколько политические перипетии и подоплеку вокруг и около экспозиции, в чем ему помогает ее художественный директор Михаил Шемякин. С французской стороны выставку организовала владелица галереи Кристин де Калланж. По ее словам, она сделала все, чтобы выставка не стала антисоветской манифестацией: ей лишь хотелось показать русских художников, чье творческое кредо не вписывается в официальную матрицу.

Шемякин: «Люди всегда сводят все проблемы к КГБ, но враг авангардистов № 1 — Союз художников, который защищает свои привилегии. Это они звонят в милицию и жалуются в КГБ, если видят неортодоксальные картины. А если инакопишущим разрешить продавать свои работы в салонах, работать в мастерских Худфонда и ездить за границу, картины соцреалистов скоро утратят всю оставшуюся ценность». И действительно, в то время союзным чиновникам-художникам было что защищать.

Понятно, что половина работ поступили из коллекции А. Глезера. Остальные определялись фактором «что удалось перевезти через границу». Поэтому выставка неровная, пишет Гибсон, но есть мощные, красноречивые авторы, отражающие «особое русское качество» в своих работах. Важно, отмечает автор, что многие уже нерелевантные для Запада стили все еще имеют значение в советском контексте. Помимо бывшего лидера ленинградцев Шемякина, Гибсон рассматривает в статье таких художников, как Рабин (в качестве лидера московской группы), Макаренко, Янкилевский, Неизвестный,

Кульбак, Свешников — понятно, что москвичи, как обычно, имели перевес и в глазах зрителей.

На вопрос Гибсона о том, видит ли Шемякин разницу в подходе к искусству в России и во Франции, тот ответил, что предпочитает искусство своей страны, потому что находит в нем больше человечности и души. «Французское искусство намного холоднее и отдает мертвечиной, несмотря на подчас необычайные технические навыки художников».

20 ноября «Радио Свобода» сообщило в новостях культуры о долгожданном открытии в одном из Дворцов культуры Ленинграда десятидневной выставки шести местных художников. Участники — Анатолий Путилин, Игорь Захаров-Росс, Юрий Дышленко, Анатолий Васильев, Евгений Михнов-Войтенко и Леонид Борисов — представили 60 абстрактных полотен и одну «поп-артистскую» скульптуру. Открытие выставки трижды переносилось начиная с сентября, поскольку власти опасались, что она может «вызвать скандалы». Однако большинство авторов чинно работали плакатистами или иллюстрировали книги в издательствах, поэтому скандалы в их творческую программу не входили.

12 декабря в США выходит многократно переиздававшийся впоследствии бестселлер Хедрика Смита «**Русские**»^[74]. В книге дан подробный и информированный анализ самых разных слоев советского общества первой половины 1970-х годов, когда Смит работал в Москве. Поскольку нас интересует главным образом анализ сферы культуры, то следует отметить великолепную осведомленность этого журналиста, остроумного и мудрого человека, о скрытых и официальных сторонах культурной жизни в столицах, рассказывал ли он о литературе, музыке, театре или изобразительном искусстве. Смит отлично знал историю русской литературы и искусства XX века. Более того, он был очень хорошо знаком со многими выдающимися деятелями искусства того времени, что позволило ему не только рассказать о каких-то явлениях или событиях в культуре, но и проанализировать их с разных сторон на основе информации, полученной из противоположных лагерей. Надежда Мандельштам, Георгий Костаки, Андрей Вознесенский, Лидия Чуковская, Владимир Войнович, Оскар Рабин, Лидия Мастеркова и другие неофициальные художники — вот примерный круг его знакомств в СССР в те годы.

Статус западного корреспондента обеспечивал Смита необходимой защитой от КГБ и одновременно пропуск в закрытые салоны и круги московской интеллигенции.

Читать его рассказ о жизни в СССР очень увлекательно, потому что автор описывает такие «успешно забытые» или малоизвестные аспекты советской жизни, как повсеместное стояние в очередях за любым дефицитом с написанными на руке номерами, валютные магазины для работавших за рубежом, обожествление советской интеллигенцией либеральных поэтов, музыкантов и режиссеров, постоянно играющих в кошки-мышки с властью в своих произведениях и постановках, — соответственно, и бесконечные поиски интеллигенцией скрытых смыслов во всех нестандартных вещах; воспевание «подпольного», нонконформистского искусства в столицах, в то время как Эстония, Литва и Латвия, абсорбировавшие модернизм еще до войны, тактично принимают современные направления наравне с соцреализмом и давно опередили московско-ленинградские школы своей оригинальной графикой; проявления антисемитизма и растущая эмиграция евреев из страны, обыски и допросы московских интеллектуалов в связи с выходом в самиздате «Хроники текущих событий» и т. п. Не имея возможности подробно цитировать здесь Хедрика Смита, я включил в сборник понравившийся мне фрагмент из его книги — подробный рассказ о Георгии Костаки и его коллекции.

1977

6 января газета «Русская мысль» публикует «Открытое письмо художникам, членам горкомов художников Москвы и Ленинграда» от 15 декабря 1976 года, подписанное группой из шести художников (О. Рабин, Ю. Жарких, В. Овчинников, А. Рабин, Н. Эльская, И. Киблицкий). В нем идет речь о роли КГБ в работе профсоюзных комитетов художников и о судьбе молодого ленинградского художника Вадима Филимонова. 14 декабря 1975 года В. Филимонов на Сенатской площади бросил в Неву плакат, поплывший вверх надписью «Декабристы — первые русские диссиденты». 12 декабря 1976-го над Филимоновым состоялся суд по обвинению его в хулиганстве;

приговор — 1,5 года лишения свободы. Во время обыска у него нашли письмо в ЦК КПСС с требованием поставить памятник жертвам культа личности; под этим письмом он собирал подписи. Однако, когда его жена обратилась к ленинградским (и даже московским) художникам с просьбой подписать письмо в защиту мужа, «большинство сделать это отказались». Сейчас такая реакция художников выглядит достаточно странно, если учесть, что в то время писались десятки таких писем, однако авторы письма «шести» считали, что это результат организации в Москве и Ленинграде Объединенных комитетов профсоюза живописцев, функции которого (или которых) сводятся к древней политике кнута и пряника. С помощью этой политики вступивших в профсоюз художников заставляют подчиниться жестким правилам, когда запрещают выставлять нежелательных художников, запрещаются религиозная и социальная тематика, картины с текстами или обнаженными телами и т. п. Эти организации, заявляют авторы письма, занимаются не чем иным, как подавлением свободного искусства нашей страны. «Да это и неудивительно, — пишут они, — раз сам председатель профсоюза художников Москвы В. Ащеулов публично заявляет, что он одновременно — работник КГБ». Как раз Ащеулов и организовал выставку семи художников-модернистов в мае 1976 года (см. выше) и ввел некоторых ее участников в руководство Горкома, поэтому нельзя исключать версию, что адресатами данного открытого письма были именно эти семь художников. Но авторы письма могли бы упомянуть и другую древнюю политику, явно используемую надлежащими органами для контроля над инакомыслящими художниками, — «разделяй и властвуй», ибо результаты ее, как говорится, налицо. Так и прошедшая в январе — феврале 1977 года в Московском объединенном комитете художников-графиков выставка живописи постаралась «выявить» и «объединить» под стальным крылом Лубянки аж 176 художников, где Оскару Рабину и соратникам уже не было места.

Согласно сообщениям **Reuter** и **UPI** от **19 января**, за день до этого в Ленинграде в квартире Натальи Казариновой с большим трудом открылась выставка местных нонконформистов. Милиция препятствовала входу в квартиру и экспонентов (около 15), и публики. Самой Казариновой еще за два дня до этого велели явиться в УВД, но она не пошла, так как обвинений в повестке предъявлено не было. В

Москве в это время милиция задержала Оскара Рабина и его сына, чтобы воспрепятствовать их поездке на эту выставку. Как сообщил Рабин корреспондентам, ряд других художников также были задержаны по дороге в Ленинград и возвращены в Москву. Ленинградская выставка была спланирована в пандан открывающейся 19 января в Лондоне выставке советских нонконформистов из коллекции А. Глезера и должна была продлиться неделю.

22 января Deutsche Presse-Agentur ^[75] (DPA) сообщило, что милиция вчера задержала с десятков посетителей выставки и проверила, со слов Казариновой, на входе в подъезд документы у примерно 400 человек (!). Среди задержанных оказался и Александр Рабин, ранее отпущенный в Москве, а старшего Рабина посадили под внесудебный домашний арест, сообщила его жена Валентина Кропивницкая.

Наконец, **24 января DPA** сообщило, что муж Натальи, физик Рудольф Казаринов, был лишен докторской степени и уволен с работы в Ленинградской академии наук. Еще до открытия квартирной выставки Казаринова предупредили в его ЛФТИ, что он может потерять работу, если выставка состоится. В то же время Наталья Казаринова заявила, что власти не уведомляли ее о запрете выставки.

Сейчас все эти страсти вокруг квартирной выставки, особенно лишение ученого научной степени за два дня, выглядят достаточно странно, если вспомнить, что квартирных выставок до этого прошло уже немало и параллельно в Москве (в Горкоме) открылась выставка такого же полуофициального искусства. Единственный вывод тот же, что и сделанный выше: власти вознамерились окончательно разделить независимых художников на «охваченных профсоюзными [и цензурными] комитетами» и «бродячих котов». Последним любая выставочная деятельность в силу принципа «разделяй и властвуй» отныне негласно запрещалась.

С **25 января по 25 февраля в галерее Дины Верни** в Париже проходит выставка работ Лидии Мастерковой. В изданном к выставке каталоге с печальным названием «Прощание с Россией» опубликованы тексты Жоржа Пиллемана и Дины Верни.

В галерее **Чока Иштвана** ^[76] в городе Секешфехервар (Венгрия) с **12 декабря 1976 по май 1977 года**, а с мая в **Музее** города Сегед прошла выставка «Современное искусство из частных коллекций —

2»^[77], организованная искусствоведом и куратором Мартой Коваловски. Галерея Чока прославилась в 1960-х годах, знакомя венгерских зрителей с художниками и тенденциями современного искусства, которые тогда в соцстранах нигде больше нельзя было увидеть. А в этой международной выставке серийных работ^[78] для нас важно то, что в ней приняли участие два художника из СССР — Рауль Меэль (Таллин) и Владимир Янкилевский. На ней была представлена не обычная сборная солянка из Москвы, а результат отбора коллекционеров и кураторов европейского искусства, что априори вызывает уважение.

Французский журнал **L'ŒIL** в **июне** публикует большую статью Монель Айот «„Надежда без надежды“ в русской неофициальной живописи»^[79]. В исторической преамбуле мало нового; с некоторыми хронологическими ошибками Айот повторяет рассказы о зарождении движения после Фестиваля молодежи в Москве и дальнейшей борьбе независимых художников в СССР за свои права вплоть до недавнего времени. Справедливо подмечен повальный экзистенциализм россиян: «Все эти художники выражают в своих картинах, часто с ярко выраженным символизмом, кафкианский абсурд своей повседневной жизни». Столь же верно сказано, что, хотя эти художники и являются частью одного и того же движения, они не образуют *Школы* и не имеют никакой общей изобразительной концепции. Далее Айот подробно останавливается на творчестве Кабакова, Янкилевского, Булатова, «самого известного неофициального художника» Рабина, неоднократно цитирует московские наблюдения композитора Алика Рабиновича, мельком упоминает В. Пивоварова, Меламида и Комара, Бурджеляна, школу Владимира Стерлигова, В. Бруя, В. Пятницкого и А. Паустовского, В. Немухина, Л. Мастеркову, Д. Плавинского и О. Кандаурова.

И в контексте политических событий 1970-х годов очень важными становятся слегка идеалистично звучащие мысли Айот: «Вся западная терминология теряет смысл в русской концепции. [Русские] художники не видят надежды в изгнании; они стремятся освободиться из тисков деспотичного мира, в котором живут, еще на родине. Именно в своей стране, чей режим большинство из них не подвергают критике, они хотели бы увидеть свое искусство на выставках». Увы, мало кто из

стремящихся на Запад советских художников в те годы мог осознать мудрость этих фраз.

17 декабря французская газета **Le Monde** публикует некролог трагически погибшему двумя днями ранее поэту и певцу, а также комментатору «Радио Свобода» А. Галичу, несколько аффектированно названному автором заметки Е. Эткиндо «самым популярным человеком в СССР» и «самым известным поэтом среди советской молодежи». По справедливому мнению Эткинда, «песни Галича сделали то, что является долгом прозы: они воплотили все советское общество примерно в двадцати персонажах, нарисованных с точностью, юмором и добротой. Только Галич создал „человеческую комедию“ в малом песенном жанре».

В июне 1974 года Галича выдавили из страны, ранее фактически лишив его источников существования. Последний свой сольный концерт он дал на уникальной Венецианской биеннале^[80] всего за две недели до смерти.

1978

Газета New York Times от **2 января** публикует маленькое сообщение Reuters о запланированном на 3 января отъезде Оскара Рабина из Москвы по крайней мере на шесть месяцев во Францию, Западную Германию и другие страны. В сущности, это равнозначно сообщению пресс-атташе об отъезде премьер-министра или коронованной особы в дипломатический вояж по Европе... Об этом же **3 января** с восторгом сообщает **Daily Telegraph**.

А **4 января** в той же **Daily Telegraph** появляется сообщение об освобождении из лагеря режиссера Сергея Параджанова, обвиненного в 1974 году в непонятных грехах и приговоренного к пяти годам лишения свободы. Ссылаясь на газету французских коммунистов L'Humanite от 3 января, Daily утверждает, что Параджанов уже воссоединился с семьей в Тбилиси.

11 января неизвестная газета публикует сообщение **UPI**, сохранившееся в «Красном архиве» «Радио Свобода», под сногшибательным заголовком «Москва дает добро на экспорт работ нонконформистов». В нем рассказывается о подписании американской

четой Шоу двухлетнего контракта с Внешторгом, по которому им «предоставлен свободный выбор при покупке живописи в СССР». Экономист Джонатан Шоу, работавший в администрации Никсона и Форда, и историк искусства Елена Шоу-Корнейчук сообщили, что им была предоставлена возможность встречаться со всеми художниками, работы которых они хотели посмотреть, и разрешено вывезти все работы, которые они решили купить. «Советские чиновники сотрудничали очень охотно, просто жаждали помогать нам», — добавила Елена. Среди купленных работ — несколько масел Немухина, гравюры Плавинского и графика Кандаурова. Почему-то этих художников решили объединить в заметке с группой абстракционистов, подвергшейся гонениям Хрущева после выставки в Манеже в 1962 году, но это обычная клюква для западного обывателя. Однако справедливо отмечено, что работа Немухина есть в нью-йоркском Музее современного искусства. Советские власти заверили Дж. Шоу, что художники получают высокий процент от цены, по которой они продали работы советскому художественному фонду, после чего работы передаются в экспортный салон (без сомнения, это в/о «Международная книга»), а затем в агентство Минвнешторга. По словам коммерсантов, они приобрели также несколько картин официальных художников, которые сделаны совсем не в стиле соцреализма и смогут «конкурировать на нью-йоркском рынке живописи». Всего предполагается приобрести около 300 графических работ и 25 картин маслом. Супруги планируют вскоре открыть галерею в Питтсбурге специально для торговли картинами из СССР.

Об этом же, только на русском языке, рассказала **26 января** газета «Русская мысль» в заметке под названием «Контракт на картины».

19 января агентство UPI сообщило об открытии 13 января очередной выставки живописи в Горкоме на Малой Грузинской, в которой приняли участия около 150 художников. Автор заметки изо всех сил пытается сохранить для официально выставляющихся неконформистов статус «легкой подпольности», вспоминая уже ставшие одиозными «бульдозеры», сталинские гонения и т. п., но добавить ему больше нечего. Парадоксальные особенности этой экспозиции в следующем: МИД впервые официально пригласил дипломатов и иностранных корреспондентов на открытие,

религиозных картин поубавилось, а гостей ожидали музыкальный фон, бар с турецким кофе и книга отзывов для посетителей. Но главное, пишет журналист, после нескольких лет длинных очередей на выставки в Горкоме в самые сильные морозы, в этом году москвичи восприняли эту выставку «как должное»: после шумного открытия никаких очередей не наблюдалось.

19 февраля заметка Марка Франкланда^[81] «Сможет ли художник-бунтарь вернуться?» в газете **Observer** сообщила об открытии в Лондоне в галерее Parkway Focus выставки жены Рабина, Валентины Кропивницкой, на котором присутствовала вся семья. Однако гораздо больше места в заметке уделено предварявшей отъезд борьбе О. Рабина и других художников за право выезда из Советского Союза и возвращения.

Ранее скульптор Эрнст Неизвестный, желавший только съездить на Запад и вернуться, проиграл такую борьбу и был вынужден эмигрировать. Рабин подал заявку на выезд из страны на шесть месяцев вместе с группой других художников, после чего началась война между ОВИРом и художниками. В конце концов, пишет Франклэнд, семье Рабина все же выдали паспорта. Они уже сняли квартиру в Париже, но намерены «доказать, что даже неофициальный русский художник имеет право на обратный билет». Отметим, что фактически, хоть и без демонстративных деклараций, Оскар Рабин вел в те годы упорную и безнадежную борьбу не только за права художников, но и за права остальных граждан СССР на свободу передвижения. Как и многих других видных диссидентов, в те годы таких людей в конце концов просто выдавливали из страны.

В газете **International Herald Tribune** от **20 февраля** опубликовано важное сообщение Питера Осноса о по крайней мере трех кражах со взломом, происшедших у известного московского коллекционера Георгия Костаки за период с сентября 1974 года. Днем ранее в беседе с журналистом Костаки выразил уверенность в том, что у него были украдены сотни работ, которые затем тайно вывезли на Запад. Большая часть работ на бумаге пропали в январе, когда была взломана его московская квартира, и почти одновременно сгорела его дача, однако после внимательного осмотра пепелища Костаки понял, что пожар явился лишь прикрытием для вывоза хранившихся там работ.

Любопытно, что при кражах в квартире не пропал ни один холст из примерно 300 картин в коллекции. По мнению Костаки, грабители взяли такие работы, которые можно легко перевозить и от которых легко избавиться на Западе (но точно не в СССР), не привлекая особого внимания. Коллекционер отметил, что после кражи восьми акварелей Кандинского в 1974 году он заявил об этом в милицию, но милиция ничего не нашла и вообще, дескать, с равнодушием отнеслась к этим происшествиям. После недавнего пожара на даче 9 января пропали (сгорели?) множество акварелей и гуашей А. Зверева вместе с редким собранием русских примитивистов XVIII–XIX веков. Однако Костаки обнаружил пару неповрежденных работ примитивистов на территории, как будто их обронили при бегстве. Костаки, пишет Оснос, представляет собой редкий случай частного лица, сумевшего накопить богатство в советской системе, занимая достаточно скромную должность завхоза канадского посольства. При этом его энтузиазм при поиске сохранившихся работ разнообразных деятелей авангарда по городам и весям, считает автор, избавил советский истеблишмент, с трудом понимающий ценность этих работ, от необходимости проводить эти поиски собственными силами. Так или иначе, но Костаки выразил намерение передать со временем большую часть коллекции государству — скорее всего, в строящееся здание новой Третьяковской галереи. Москва всегда полнится слухами и сплетнями вокруг любого необычайного события, заключает Оснос, вот и сейчас возникли теории, что кражи этих работ были организованы самим Костаки с целью вывоза тихой сапой коллекции за границу.

5 марта газета **New York Times** публикует заметку Крэга Уитни о немилосердной закулисной борьбе «художников-нонконформистов» Горкома с партийной цензурой. Выставка 20 авангардистов (В. Провоторов, В. Линицкий, Н. Румянцев, В. Петров-Гладкий и др.) должна была открыться 4 марта, но из-за споров по поводу запрещенных чиновниками картин (главным образом на религиозные и мистические темы) открытие перенесено на 7 марта. В случае, если им не позволят показать все их картины в залах Горкома, Линицкий и Ко угрожают выйти с ними на улицы и повторить «сентябрь 1974 года».

Газета **International Herald Tribune** публикует **8 марта** сообщение все того же Крэга Уитни^[82] об открытии выставки

«двадцатки» в Горкоме на Малой Грузинской, сопровождавшемся пока еще привычным наплывом посетителей. Экспоненты проникнутой мрачным символизмом и «религиозностью» выставки сейчас не вызывают никакого интереса, но вот высказывания посетителей стоит привести. Некий москвич ответил на стандартный вопрос корреспондента растерянно и умиленно: «Я не понял, понравилась ли мне выставка, но благодарен судьбе за то, что дожил до такого дня». А вот австрийский «эксперт» выразился прямее: «Их искусство явно вторично и ограничено, если сравнивать его с современными течениями Западной Европы. Поэтому любой ничем не примечательный где-либо еще художник здесь может стать королем».

Этой же выставке посвятила две заметки газета **Guardian** от 7 и 8 марта. Ссылаясь на UPI, она сообщила, что 20 работ девяти художников были сняты с экспозиции на основании их религиозной тематики, сюрреалистичности, порнографичности или «патологичности». Любопытно, что 12-частный полиптих В. Линицкого, показанный уже на нескольких выставках в Москве, несмотря на усилия цензоров, вновь предстал перед зрителями на стенах Горкома.

Газета **Daily Telegraph** от 13 марта опубликовала заметку Ричарда Бистона^[83] о неожиданной ожесточенной атаке советской прессы на три ведущие фигуры в области музыки и театра Москвы, среди которых Геннадий Рождественский, недавно приглашенный стать дирижером симфонического оркестра Би-би-си, режиссер Юрий Любимов и композитор Альфред Шнитке. Атаку начала газета «Правда», опубликовав 11 марта письмо главного дирижера Большого театра Альгиса Жюрайтиса, напомнившее многим читателям своей лексикой сталинские кампании против деятелей культуры. Письмо было направлено против модернизированной постановки «Пиковой дамы», которую все три вышеозначенных деятеля собирались осуществить в июне в Париже. Жюрайтис назвал постановку «расчетливым актом разрушения культурного памятника России», направленным на завоевание дешевой славы на Западе. Позволить им претворить в жизнь этот план, восклицал автор письма, «означало бы дать зеленый свет разрушению великого наследия русской культуры и благословить крестовый поход против всего, что мы считаем *святым*».

Любопытно, что в марте эта заметка явно не вызвала большого шума на Западе. Однако, как мы увидим ниже, в апреле эта ситуация ударит бумерангом по многим культурным договоренностям СССР и Франции.

В статье Марка Франкланда «Москва взяла фальшивую ноту» в газете **Observer** от **19 марта** сообщаются любопытные подробности недавнего лишения Ростроповича и Вишневской советского гражданства, происшедшего за несколько дней до второго тура выборов во Франции, где союз коммунистов и социалистов жадно цеплялся за каждый голос. Естественно, Французская коммунистическая партия протестовала против этой атаки на двух выдающихся советских музыкантов так же громко, как и другие. Член Политбюро ФКП выступил по радио с осуждением действий советского правительства, как только новость разнеслась по свету. Газета коммунистов L'Humanité подробно осветила пресс-конференцию пары музыкантов, состоявшуюся 17 марта, на которой суровая Галина Вишневская подвергла сомнению право правительства «лишать ее земли, данной ей Богом»! Ростропович назвал на пресс-конференции действия Москвы «моральным терроризмом», пишет Франкланд, но для Брежнева это всего лишь государственные интересы.

В статье описывается и другая недавняя атака в газете «Правда» на Ю. Любимова, Г. Рождественского и А. Шнитке за будущую постановку «Пиковой дамы», репетиции к которой даже не начинались. Парижане посмеялись над этой историей, пишет Франкланд, потому что предыдущая постановка Большого в Париже, «Ромео и Джульетта», подверглась уничтожающей критике в местных газетах. Но дело «Пиковой дамы», помимо отражения творческой вражды, теперь успешно вписывается в общую картину советского наступления на культур-диссидентов и нонконформистов: в этом же месяце, наряду с Вишневской и Ростроповичем, был лишен гражданства пожилой лидер советских диссидентов Петр Григоренко, и начался судебный процесс над братом Александра Подрабинека, описавшего коррумпированность советской психиатрии в своей книге «Карательная медицина», 25-летним Кириллом, обвиняемым в хранении оружия и патронов, — естественно, подобранных КГБ с

намерением использовать процесс для выдавливания упрямого Александра из СССР.

Газета **Times** со ссылкой на агентство Рейтер и корреспондент **Daily Telegraph** Ричард Бистон поместили 22 марта сообщения об отказе советского писателя Владимира Войновича от приглашений PEN-клуба посетить несколько стран, среди которых США, Франция и Западная Германия, с лекциями для студентов и почитателей его «Жизни и необычайных приключений солдата Ивана Чонкина», завоевавшей популярность на Западе. В 1974 году Войновича исключили из Союза писателей, но, по его словам, он не считает себя диссидентом. Кроме того, писатель заявил, что после того, как советское правительство недавно лишило гражданства М. Ростроповича, Г. Вишневу и бывшего генерала П. Григоренко, он понял, «что любая моя самостоятельная поездка станет добровольной ссылкой [на Запад]», и изменил свои предыдущие планы.

Газеты **Times** и **Guardian** от 23 марта опубликовали сообщения Майкла Биньона и агентства Рейтер о первых комментариях ТАСС к недавнему лишению М. Ростроповича и Г. Вишневской советского гражданства, что вызвало волну возмущения на Западе. Само собой, ТАСС обвинил Ростроповича (и Запад) в лицемерии, объявив, что он был лишен гражданства только после того, как проигнорировал предупреждения о необходимости вернуться в Москву. В пространном тексте агентства были приведены заявления виолончелиста о том, что его лишали в СССР творческой свободы. Одновременно ТАСС привел список ангажементов, которые имелись у Ростроповича и Вишневской в СССР и за рубежом в начале 1970-х годов. Так, Ростропович заявил корреспонденту Stern, что ему не разрешали покидать СССР между 1971 и 1973 годами, хотя в 1971–1972 годах он дал концерты в Австрии, Канаде, США, Франции, Венгрии и Японии и провел в общей сложности 155 дней за границей. Газете Le Monde он сообщил, что его лишали возможностей самовыражения, в то время как у него имелись большие привилегии в Москве, а Вишневская пела ведущие партии в Большом. В общем, Ростропович «запятнал честное имя гражданина СССР»... Судя по этим нападкам ТАСС на музыкантов, советским чинушам после своего решения от 15 марта пришлось занять оборонительную позицию даже внутри страны, где лишение

Ростроповича и Вишневецкой гражданства не нашло большой поддержки у творческой интеллигенции.

В начале апреля в культурных отношениях между Францией и СССР неожиданно разгорелся скандал, начавшийся с острой критики будущей (!) постановки «Пиковой дамы» Чайковского Юрием Любимовым в Парижской национальной опере, организованной в марте после инвективной статьи дирижера Большого театра А. Жюрайтиса в газете «Правда» от 11 марта. Буквально за пару дней до этого Любимов дал интервью газете L'Humanité, где рассказал о будущей постановке. О развитии ситуации первой написала газета **Guardian** от **1 апреля**, затем **Times** в выпуске от **3–4 апреля**, **Daily Telegraph**, **International Herald Tribune** и вновь **Guardian** — все от **4 апреля**. Любимов должен был к июню поставить оперу вместе с дирижером Г. Рождественским и композитором А. Шнитке по приглашению французского правительства. Жюрайтис, случайно ознакомившись с подготовительными планами постановки, обвинил Любимова в желании «оскорбить классика русской культуры» своими «искажениями» партитуры великого Чайковского, продолжив обвинения в стиле постановления Оргбюро о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 года. После волны критики в советских газетах Министерство культуры СССР сообщило Любимову, Шнитке и Рождественскому, что их выезд в Париж и постановка оперы запрещены, и предложило Парижской опере других кандидатов для постановки «Пиковой дамы». Администрация оперы в лице Рольфа Либермана, несмотря на уже потраченные 130 тысяч долларов на изготовление декораций, отклонила это предложение, решила ставить вместо «Пиковой дамы» «Мадам Баттерфляй» силами Ла Скала, и сообщила миру, что прекращает все культурные обмены с Советским Союзом, а также отказывается от планов сотрудничества с СССР, предусмотренных вплоть до 1983 года. Это означало и отмену турне Ленинградского «кировского» балета, запланированного на лето.

Далее, газета **Le Monde** от **16–17 апреля** нанесла новый удар по советскому Минкульту, опубликовав открытое письмо в «Правду» и г-ну Жюрайтису Юрия Любимова, Альфреда Шнитке и Геннадия Рождественского, подробно объясняющих свою концепцию, но так и не получивших согласия «Правды» опубликовать ответ на выдвинутые против них обвинения. Письмо очень убедительное, говорящее о том,

что Жюрайтис на самом деле не был знаком ни с окончательным вариантом партитуры для фортепиано, ни с историей написания оперы, ни с деталями постановки. Заканчивается оно так: «Действительно, не следует искажать классические произведения. Но судить о спектакле, который еще не был поставлен, равносильно суждению о книге по черновикам. Если бы Жюрайтиса беспокоила судьба шедевра русской музыки, он мог бы обратиться к нам за разъяснениями, а не торопиться публиковать свое письмо, искажающее факты, в таком компетентном издании, как „Правда“».

Газета **Guardian** от 5 апреля кратко напомнила читателям о гоголевской ссоре Кремля с Парижской оперой, но основной материал статьи^[84] Ричарда Рауда^[85] посвящен Казимиру Малевичу и выставке его работ в Центре Помпиду. Как известно, первая крупная выставка в Бобуре — «Париж — Нью-Йорк» — прошла в 1977 году после вводной персоналки Марселя Дюшана. Чуть позже, в 1978 году, откроется экспозиция «Париж — Берлин», и в следующем году — «Париж — Москва». Задачи всех этих гигантских международных выставок — показать различные примеры творческого взаимоопыления на рубеже веков. Открывшаяся до 15 мая в Центре Помпиду выставка Малевича, пишет Рад, не отличается размахом — всего лишь около 50 полотен и сотня рисунков и эскизов, — но посетить ее *обязан* любой интересующийся искусством XX века и его взаимоотношениями с политикой. Работы для выставки, курируемой Жан-Юбером Мартеном, предоставили нью-йоркский Музей современного искусства, Стеделикмузеум (основной блок, само собой) и... необозначенные советские музеи, одолжившие поздние фигуративы художника.

Подробный анализ творчества и биографии Малевича, предоставленный Раудом, сравнение его пути с биографиями Дюшана и Пикабиа, с творческими камбэками Штрауса, Стравинского и Шенберга к их первоначальным поискам говорят о наступлении иной, аналитической эры в изучении наследия Малевича на Западе. Статья иллюстрирована двумя примерами ипостасей авангардиста — «Супрематической композицией» 1916 года и «классическим» «Портретом жены» 1933 года.

Газета **Observer Review** от 9 апреля выделила целую полосу для публикации отрывков^[86] из воспоминаний Ольги Ивинской о ее жизни с Борисом Пастернаком после ее освобождения из лагеря в 1953 году и

борьбе с советскими журналами, точнее, с отделом культуры ЦК, за публикацию романа Пастернака «Доктор Живаго» в СССР. Как сообщает газета, книга Ивинской «В плену времени», переведенная на английский язык Максом Хейуордом, должна выйти в издательстве Collins/Harvill 17 апреля. Практически одновременно в 1978 году книга Ивинской впервые вышла на русском языке в Париже в издательстве Fayard (Librairie Arthème Fayard).

19 мая газета **International Herald Tribune** помещает статью Т. Кертиса о Каннском фестивале и об открывшем его программу советском фильме «Драма на охоте», в домашнем варианте известном как «Мой ласковый и нежный зверь». Автор хвалит советских кинематографистов за обращение к Чехову и уход от идеологических догматов, одновременно советуя «увядающему» Голливуду в ситуации отсутствия хороших сценариев последовать примеру русских. Действительно, если вспомнить лучшие советские ленты второй половины 1970-х и далее, то придется признать, что тогдашний кинематограф стремился больше рассказывать о современных человеческих судьбах и отношениях либо экранизировать произведения XIX века, чем воспевать вождей, героики революции и уборку урожая.

Газета **Neue Zürcher Zeitung** от **27 мая** публикует большую (на всю полосу) и полемичную статью Людмилы Вачтовой о выставке «Илья Чашник и группа УНОВИС» в Художественном музее Дюссельдорфа. Позднее эта выставка будет показана в архиве Баухауза в Берлине.

Имя Чашника является открытием для Запада, пишет Вачтова. В 1967 году чешский журнал *Výtvarné umění* («Изобразительное искусство») посвятил русскому авангарду специальный выпуск и в этом контексте, помимо всего прочего, документально представил проекты и произведения Чашника. Позже его работы время от времени появлялись в западных художественных галереях. В 1975 году Государственный музей Бадена в Карлсруэ, по словам Вачтовой, приобрел фарфоровую посуду с супрематическими рисунками Чашника, а в 1977 году довольно большие подборки его работ экспонировались на выставках «Измы искусства в России» в галерее Гмуржинской в Кельне и «Супрематизм» в галерее Аннели Джуда в Лондоне. Что касается деталей документации, пишет автор статьи,

текущая презентация в Художественном музее Дюссельдорфа с 96 хорошо отредактированными каталожными номерами является мировой премьерой.

Эта информация очень важна, потому что статья показывает эволюцию интереса западных исследователей русского авангарда к работам Чашника на протяжении свыше 10 лет.

Далее Вачтова рассказывает о том, что «большинство экспонатов происходят из семейного архива и каталогизированы Львом Нусбергом, давним знакомым сына Чашника». Как она предполагала тогда, присутствие Нусберга гарантирует подлинность материала. Однако теперь легко предположить и обратное. С другой стороны, известно, пишет автор, что супрематисты делали упор на коллективное творчество. И Чашник, и Суетин, например, работали с Малевичем и для Малевича на одном фарфоровом заводе. Они часто выставлялись вместе и подписывали работы не своими именами, а паролем группы УНОВИС. Все это, по мнению Вачтовой, создает удобную возможность для подделки. Кроме того, произведения русского авангарда, разными путями попадающие на Запад (часто это крошечные тетрадные листы), не были ранее ни показаны на выставках в России, ни воспроизведены, ни научно каталогизированы в виде каталога *raisonné*. Наконец, словарный запас супрематизма столь «соблазнительно прост по синтаксису и форме», что ему легко подражать, указывает автор. Обратим внимание на тот факт, что Вачтова обсуждает проблему потенциальной (и уже происходящей) подделки русского авангарда в западных музеях и коллекциях в 1978 году, а в XXI веке о бесконечных фактах подделок, выявленных в коллекциях и на аукционах, написали, наверное, все периодические издания мира.

Газеты **Daily Telegraph** от 6 и 16 июня и **Times** от 16 июня поместили в меру полемичные статьи об огромной выставке (почти 400 картин) «противоречивого художника» Ильи Глазунова, открывшейся в Манеже в начале месяца. По данным корреспондентов, ежедневно ее посещают порядка 15 тысяч человек. Выставка, изобилующая картинами на исторические и религиозные темы, пробудила большое любопытство и благоговение у народа. В частности, большая картина «Блудный сын», подробно описанная в первой заметке **Daily Telegraph**, по словам критика «Правды» Д.

Жукова, отражает надежду Глазунова на возвращение валявшихся на картине в луже нигилизма и негативизма [свиней] к «источнику культуры» — очевидно, к религии. Газета «Правда» не могла проигнорировать идущую вразрез с принципами соцреализма выставку, открывшуюся рядом с Кремлем и вызвавшую у посетителей массу слухов и ложных интерпретаций, и пожелала Глазунову достичь большего понимания советской реальности и истории и перестать играть на религиозности.

Статья Робина Смита в газете **Observer** от **18 июня** транслирует обвинения певицы Галины Вишневской, лишенной в марте вместе с ее мужем М. Ростроповичем советского гражданства, выдвинутые ею против пяти оперных звезд труппы Большого, в том, что они возглавили кремлевскую кампанию очистки советской музыки от диссидентов. В интервью Вишневской для газеты *Le Quotidien de Paris* она указала, что в 1974 году означенные пять певцов уже требовали отстранения Ростроповича от должности дирижера оркестра в связи с тем, что он предоставил приют для запрещенного писателя А. Солженицына, вскоре выдворенного из СССР, и обозвали виолончелиста «политическим гангстером». После этих нападок все записи их партий и выступления в концертах были приостановлены. А в марте этого года, по словам Вишневской, эти пятеро пришли на заседание партийного комитета Большого театра и «одобрили» решение Кремля лишить их гражданства.

Вишневская категорически отказалась поверить в то, что эти пять певцов действовали исходя из политических убеждений, и обвинила их в трусости. Два имени из пяти в статье Смита раскрыты: это Елена Образцова и Евгений Нестеренко. Советские иммигранты в Париже предложили бойкотировать все выступления означенных артистов.

Газета **Süddeutsche Zeitung** от **19 июня** опубликовала ироническую статью Йозефа Ридмиллера «Антироссийского искусства не существует». Речь в ней идет о выставке и первом аукционе русских художников, прошедших в Саарбрюккенском аукционном доме Peretz^[87]. Выставку 69 художников посетили порядка 2,5 тысячи человек, но в аукционе участвовали «не более дюжины покупателей и любопытствующих». Как пишет автор, это пример равнодушия к культуре тех, кто привык вещать во имя свободы культуры, пример взаимосвязи между пропагандой и апатией.

Как и раньше, отмечает Ридмиллер, экспозиция из трех сотен работ показала, что богатство воображения, сила и тонкость ощущений — по-прежнему сильные стороны русских художников сегодня. Однако, по его мнению, их ждет опасность, усугубляемая формальным мастерством, — приспособление к западным модным тенденциям и отстранение от русской тематики, что можно увидеть у некоторых художников, которые уже долгое время прожили на Западе. Здесь Ридмиллер совершенно прав, но он не мог знать тогда о грядущем наступлении глобализации, практически ликвидирующей все различия между искусством разных стран.

На аукционе было куплено всего 47 картин. Коллекционеры предпочитали известные имена. «Раввин» Роберта Фалька — единственного, кого уже нет в живых среди экспонентов, пишет автор заметки, — принес 10 тысяч марок, как и картина Краснопевцева и одна из работ Свешникова. В музей попали две картины Вейсберга (15 тысяч марок). Пользовались популярностью старые мастера — Каплан и Тышлер, вновь стал звездой Оскар Рабин, а среди молодых выдвинулись вперед Шемякин, Калинин, Зеленин, Жарких, Целков и Красный^[88].

Однако, пишет Ридмиллер, русским художникам, как до этого в Советском Союзе, придется здесь тяжело бороться за свое существование. Конкуренция по-прежнему не мешает им обниматься или враждовать: например, они не захотели все вместе перевезти свои картины на грузовике из Парижа в Саарбрюккен. Каждый выбирал сам, как доставить работы. Искусство в России выше коммерции, иронично заключил автор.

Газета **International Herald Tribune** от 4 июля поместила подробный отчет Сурена Меликяна о проведенном в Лондоне фирмой Sotheby's первом в ее истории «отдельном» аукционе русского искусства первой четверти XX века. Уже заглавие репортажа многозначительно: «Китч и авангард на распродаже русского искусства», хотя автор называет этот аукцион одним из самых интересных в сезоне. 90 работ из разных источников были тщательно отобраны в течение года экспертом Sotheby's по русской живописи Тило фон Вацдорфом^[89].

Как отмечает Меликян, реалистическое направление, представленное на аукционе, стало откровением для покупателей: по

его утверждению, никто не ожидал увидеть такие «китчевые» корни у современной официальной живописи в СССР.

В двух словах: копия картины Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (138×160 см), представлявшая для автора статьи «пик китча», ушла за 4800 долларов. «Девочка с черным вороном» Репина («еще хуже»!) принесла 2160 долларов. «Весьма посредственный» пейзажик Левитана «Раннее утро на берегу реки» продан за 840 долларов. Первый урок, по мнению автора, очевиден: историческое значение этих художников, «когда-то считавшихся великими мастерами в России», любопытство покупателей и редкость таких работ на Западе (по сравнению с изобилием работ английских или французских академиков классицизма конца XIX века на рынке) сыграли свою роль в формировании респектабельных цен, чему грамотно способствовали и эксперты Sotheby's.

Вторым уроком, по Меликяну, стала популярность работ на тему балета и оперы. Работа Л. Бакста «Сад в лунном свете» (1914), изображающая сцену из дягилевского балета «Бабочки», ушла за 4800 долларов.

Третий урок заключался в отсутствии особого спроса на русский экспрессионизм. Вполне интересная экспрессионистская «Тенистая улица» (1913) В. Бурлюка, имеющая небольшие размеры, ушла всего за 240 долларов, а вот более основательные «Купальщицы» И. Машкова (1911) — за 2520 долларов.

Напротив, интерес к русскому авангарду стал открытием: продажные цены часто значительно превышали эстимейты. Обе супрематистские композиции Малевича продались очень хорошо, одна из них за 6240 долларов. Даже небольшая геометрическая композиция малоизвестной на Западе Л. Поповой «Med Vervis» (1921, акварель, тушь) улетела в Нью-Йорк за 3600 долларов.

Хорошо, по словам Меликяна, продавались и книги, и печатные работы авангардистов. «Футуристический манифест» Гончаровой, М. Ларионова и других купили за 720 долларов, вдвое дороже эстимейта. Кроме того, на интерес к русской живописи указывает и недавно открывшаяся в галерее Annely Juda Fine Arts в Лондоне выставка^[90]. Все эти совпадения, считает автор, знаменуют скорое начало новой моды на рынке искусства. Однако на самом деле, как показывают проведенные ранее аукционы и выставки с участием русских

художников первой четверти века, русский авангард уже нашел своих поклонников на Западе.

10 июля *International Herald Tribune* публикует интервью Леопольда Унгера с диссидентом Андреем Амальриком, в 1969 году написавшим известное эссе «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?», где он предсказал скорый распад Советского Союза — возможно, в результате его неминуемой войны с Китаем. Разумеется, предсказания Амальрика о скором крахе крупнейшей империи не были поняты даже его друзьями, многие диссиденты встретили эссе с иронией. В XXI веке критики автора отмечали, что распад СССР произошел совсем не так, как предсказывалось. В то же время отдельные положения эссе — к примеру, о том, что две «понятные и близкие народу идеи — идея силы и идея справедливости — одинаково враждебны демократическим идеям, основанным на индивидуализме», — весьма актуальны и поныне. После вынужденной эмиграции в 1976 году Амальрик жил и работал в разных странах мира, в 1978 году ему исполнилось 40, и происшедшие за эти годы изменения, как в мире, так и в СССР, заставили его пересмотреть некоторые тезисы старого эссе. В частности, в интервью он отметил, что «переоценил неминуемость войны с Китаем и мудрость Запада», и «недооценил гибкость советского руководства». Однако противоречие между продвинутой структурой советского общества (ставшего за 10 лет более образованным и состоятельным) и застывшей и устарелой структурой советской власти сохранилось. Амальрик «отодвинул» дату неизбежного краха СССР на более позднее время, но подчеркнул, что «гниющее дерево все равно упадет».

Небольшая заметка в *International Herald Tribune* от **15–16 июля**, сославшись на сообщение АР в *New York Post*, вновь приоткрыла грязную занавеску на коммунальной кухне советской музыки. Мстислав Ростропович подтвердил предыдущее заявление своей жены в английской газете *Observer* от 18 июня о том, что пять советских оперных певцов рекомендовали партийному комитету Большого (да ну!) одобрить лишение ее и Ростроповича советского гражданства. Разумеется, сейчас это утверждение выглядит абсурдным, если вспомнить советскую иерархию и субординацию того времени. ...А еще в заметке в *New York Post* Ростропович обвинил

дирижера Юрия Симонова и скрипача Леонида Когана в том, что они сотрудничали с КГБ.

17 июля газета **International Herald Tribune** опубликовала небольшое сообщение UPI о лишении Оскара Рабина советского гражданства. Как сообщалось ранее, Рабин с семьей выехал во Францию с шестимесячной выездной визой в январе и с тех пор жил в Париже. Указ о лишении гражданства был подписан Брежневым 23 июня^[91]. Рабин узнал об этом, когда пришел в советское консульство продлевать визу.

7 июля большая группа художников, коллекционеров, родственников и друзей Рабина отправили **открытое письмо** Председателю Президиума Верховного Совета СССР Л. Брежневу, где выразили свой протест в связи с лишением Рабина гражданства. Письмо подписали 296 человек, однако, как мы понимаем, оно не возымело действия.

19 июля эта же газета помещает сообщение **AP** о получении Александром Зиновьевым, диссидентствующим философом и писателем, неожиданного разрешения на эмиграцию в Западную Германию. «Еще в январе, — сказал корреспондентам Зиновьев, — мне в [выездной] визе было отказано». Ранее его исключили из партии, лишили всех наград и уволили с работы в связи с публикацией его романа «Зияющие высоты» на русском языке в Швейцарии в 1976 году, после чего Мюнхенский университет, как сообщается в заметке, предложил ему место преподавателя. Как Зиновьев и предсказал западному журналисту, 6 августа он вместе с семьей вылетел в Германию.

Газета **Daily Telegraph** **7 и 8 августа** продолжила эту тему сообщениями своего «корреспондента по коммунистическим делам» Дэвида Флойда. По словам автора, Зиновьев прибыл в Мюнхен с женой и дочерью по приглашению президента местного университета, профессора Николауса Лобковица, и будет теперь преподавать там математическую логику, а также выступать с лекциями в других университетах. Выступая на своей первой пресс-конференции, Зиновьев выказал уверенность в том, что диссидентское движение в СССР нельзя остановить никакими судебными процессами и приговорами и что оно примет в будущем какие-то иные формы, а такая великая страна, как Советский Союз, не сможет развиваться

далее «без меры самопознания и самокритики», но добавил, что не ожидает каких-либо фундаментальных изменений внутри советской системы.

Трагикомическая статья Филиппа Джордана о «кинематографической чистке Сталина»^[92] в газете **Guardian** от 12 августа неожиданно заставляет нас вспомнить как об Оруэлле, так и о странных хайповых покушениях в Европе последних лет. Основная аллюзия на всем известную антиутопию «1984» звучит уже в первом абзаце статьи: «Британская телестудия утверждает, что секретные агенты совершили налеты на западные киноархивы с приказом вырезать или заменить сцены со Сталиным в советской художественной кинотрилогии».

По утверждению некоего продюсера пятисерийного телефильма «Сталин — красный царь» Пауля Нойберга, все (!) копии таких фильмов, как «Ленин в 1918 году», «Ленин в октябре» и «Незабываемый 1919 год», хранящиеся в Париже, Брюсселе, Стокгольме и Лондоне, в 1960-х годах подверглись вычистке: из них были вырезаны или переработаны все сцены со Сталиным так, чтобы его не было видно. К примеру, нынешняя копия фильма «Ленин в 1918 году» идет 105 минут, в то время как в каталоге Британского киноинститута было указано 133 минуты. В поисках кадров со Сталиным Нойбергу пришлось обращаться к частным коллекционерам.

Газета **Times** от 8 ноября сообщила о награждении одного из самых одиозно известных и популярных советских поэтов Андрея Вознесенского Госпремией по литературе за его последний сборник «Витражных дел мастер». Сам мастер виртуозных метафор и столь же изощренных отношений с властью при этом вновь оказался в США с лекционным турне. Как напоминает автор заметки, в 1960-х Вознесенского отругал Хрущев за отсутствие в его стихах критики американского общества. В нынешнем сентябре поэт вновь подвергся острой критике в «Литературной газете» и «Правде». Но премию свою все же получил.

5 декабря газета **International Herald Tribune** опубликовала сообщение AP из Амстердама о вчерашнем обращении бывшего художественного руководителя Большого и дирижера симфонического оркестра СССР Кирилла Кондрашина в полицию с просьбой

разрешить ему остаться в Нидерландах. Перед этим Кондрашин отработал двухнедельный ангажемент в качестве приглашенного дирижера в Concertgebouw^[93] Амстердама. По словам пресс-секретаря полиции, он не просил о предоставлении политического убежища, но пояснил, что ему не хватает в СССР «творческой свободы». Кондрашин с женой будут жить в квартире по засекреченному адресу, пока его просьба будет рассматриваться в Министерстве юстиции в Гааге. В Москве у них остались трое взрослых детей, и ситуация неоднозначна. Как указывает газета **Le Monde** от **6 декабря**, по данным полиции Амстердама, жена Кондрашина настроена больше на возвращение в СССР.

Газета **Guardian** от **6 декабря** поместила большую и подробную статью Сеппо Хейкинхеймо о некотором улучшении ситуации с исполнением авангардной советской музыки за последние годы. Хотя статья озаглавлена «В связи с побегом Кондрашина^[94] на Запад сочинение Арво Пярта удалено из программы вечернего концерта Би-би-си — в СССР есть и композиторы-диссиденты», название это никак не перекликается с содержанием статьи и явно было подставлено выпускающим редактором перед отправкой в печать. Вкратце, по мнению автора, первый пробный шаг к презентации советских и западных композиторов-авангардистов был сделан в Риге в октябре 1977 года^[95]. Однако даже при большом общественном интересе к подпольному фестивалю двое руководителей клуба, предоставивших помещение для его проведения, были в результате уволены. Второй шаг, гораздо более успешный, был сделан в ноябре 1978 года в Таллине: на этот раз фестивалем ранней и современной музыки руководила государственная филармония. В программе фестиваля удалось представить не только последние сочинения советских композиторов, но и впервые сравнить их с опусами Веберна, Штокхаузена, Кейджа, Ксенакиса и Хенце. В фестивале приняли участие молодые, но уже очень известные исполнители А. Любимов, Т. Гринденко, Г. Кремер, О. Каган, Н. Гутман, прекрасный камерный оркестр из Вильнюса под управлением С. Сондекиса, прославленный ансамбль ранней музыки Hortus Musicus из Таллина под управлением А. Мустонена, ставший главной движущей силой фестиваля. Из представленных на фестивале сочинений композиторов наибольший интерес вызвали, по словам Хейкинхеймо, *Tabula rasa* и второй

двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром Арво Пярта, «Пение птиц» Эдисона Денисова и «Драма» Валентина Сильвестрова. «Листок из альбома» Владимира Мартынова вызвал, по мнению автора, более противоречивые чувства у слушателей диссонансом возвышенной музыки вступительной части сочинения и апокалипсисом рок-музыки в финале.

В заключение Хейкинхеймо отметил роль заграничного паспорта как главной болевой точки у советского человека и... Польши — как, очевидно, страны, где чаще всего выступали наши музыканты и композиторы, — при ознакомлении советских музыкантов с новыми направлениями в западной современной музыке. В целом, несмотря на привычные описания трудностей жизни советских композиторов, статья написана в очень позитивном и оптимистичном ключе.

Газеты **Daily Telegraph** от 9 декабря, **International Herald Tribune** от 11 декабря и снова **Daily Telegraph** от 19 декабря посвятили несколько заметок восьмому чуду света — концертному вояжу поп-группы Woney M в СССР. Сам факт организации концертов такого уровня в Ленинграде и Москве говорит о растущем приятии западной рок- и поп-музыки в когда-то бегущей западного влияния стране. Разумеется, советская цензура не могла не запретить исполнение чрезмерно сексуальной (?) и порочащей царицу (!) песни о Распутине, но любопытно другое. Цены на билеты на первый концерт в Москве доходили у спекулянтов до 150 фунтов, сообщает одна из заметок, а причина в том, что «обывателям» досталось всего около 100 билетов. Остальная аудитория зала «Россия» на 3 тысячи мест состояла из правительственных и партийных чиновников, вежливо аплодировавших в такт музыке. Послу США выделили четыре билета, да и те украли, а сам зал по периметру был охвачен милицейским кордоном, вокруг которого, как голодные волки, бродили несчастные советские фанаты. Внутри же, пишут корреспонденты, все было чинно и сдержанно, что немало озадачило музыкантов. В какой-то момент, вероятно, у них даже мелькнула мысль, что их эпоха прошла и им пора на покой.

Неожиданную для того времени заметку опубликовала газета **International Herald Tribune** от 12 декабря. Как сообщалось выше, 4 декабря дирижер Кирилл Кондрашин обратился в полицию Амстердама с просьбой остаться в стране. А 11 декабря корреспондент

агентства Рейтер сообщил, что жена Кондрашина Нина вернулась 6 декабря в Москву, а 10-го вечером присутствовала на концерте симфонического оркестра Московской консерватории в Большом театре. По словам корреспондента, она сказала своим друзьям на концерте, что не согласилась с решением мужа. В советской прессе поступок Кондрашина пока не анонсировался, но о нем быстро стало известно из сообщений западных радиостанций.

1979

Обратим внимание, сколь скудным был 1978 год на сообщения о жизни левых художников в СССР: исчез былой пафос описаний разгоняемых милицией выставок, залетных бульдозеров, толп зрителей на первых бестолковых экспозициях в случайных залах и политических скандалов вокруг снимаемых чиновниками картин. Все успокоились, посерьезнели, перешли от охов и ахов к размышлениям и критическому анализу, и даже в московском Горкоме художников-графиков стали проводить тематические выставки, презентации отдельных художников или групп, продумывать (как могли) экспозиции. Горком стал *институциональным местом* с планом выставок, входными билетами, плакатами и кофейней. Изменения в общественном сознании не могли не отразиться в грядущих публикациях. 1979 год знаменателен для нас появлением нового, аналитического стиля многих статей в зарубежной прессе, выходом нового прогрессивного журнала «А — Я» в Париже, ставшего трибуной для выступлений малочисленных «левых» критиков и искусствоведов, переходом от примитивного обозрения попыток советских *полуподпольных* авторов создать новый «авангард» к их анализу, к дискурсу. Начинается новая эпоха. Художники постепенно уходят от долго навязываемой им парадигмы *антисоветского, подпольного* (и вторичного) искусства к репрезентации себя на Западе именно как художников с собственным лицом.

Как следует из сообщения **DPA** от **3 февраля** под заголовком «Художники-эмигранты спорят об экспозиции в Бохуме», конфликты между бывшими советскими художниками осложнили подготовку выставки неофициального советского искусства под названием

«Двадцать лет независимого искусства в Советском Союзе», запланированной к открытию на этот день. В городском музее должно быть представлено около 300 работ 70 эмигрировавших из СССР художников, живущих ныне в США, Израиле и Западной Европе.

Как сообщил днем ранее западногерманскому агентству директор музея д-р Шпильманн, конфликт фактически свелся к требованию коллекционера А. Глезера определить, что такое «настоящее эмигрантское искусство». Как указал Шпильманн, у галереи Глезера в Париже сложилась почти монополия на продажу работ художников-эмигрантов на Западе. В группу поддержки Глезера входят О. Рабин, М. Шемякин, О. Целков, Ю. Жарких, а также критики советского режима В. Буковский и В. Максимов. Когда Шпильманн отверг требование Глезера, группа забрала принадлежащие им работы с выставки, однако он хочет показать семь работ этих художников из частных коллекций.

По словам директора музея, группа Глезера особенно возражала против участия в выставке группы «Движение» под руководством Льва Нусберга, которого они называли «агентом КГБ»^[96]. Более того (и это уже полный *faux pas* со стороны Глезера), когда Шпильманн отверг все попытки вмешиваться в политику музея, его обозвали «еврейским большевиком из Праги» — а такую лексику он хорошо знал еще с других времен^[97].

3 февраля в газете **International Herald Tribune** появилась большая статья Леопольда Унгера^[98] «Обходя советскую цензуру», где подробно освещается выход самиздатовского литературного альманаха «Метрополь», *изданного* редакционным советом из пяти литераторов (В. Аксенов, А. Битов, Е. Попов, Ф. Искандер и В. Ерофеев) в восьми экземплярах (так в тексте), распространяющихся по *личным каналам* в обществе. В неподцензурный альманах вошли отвергнутые ранее советскими цензорами произведения 23 советских писателей и поэтов и фрагменты романа Джона Апдайка «Переворот» на двух языках — последнее включение было сделано, чтобы объективировать заявленную в предисловии неотъемлемую принадлежность советской литературы к западной культуре. В сущности, статья не столько об альманахе, сколько об устоявшемся делении советских писателей на официальных и признанных, и отвергаемых цензурой неконформистов, публикующих свои произведения на Западе [до

момента высылки из страны]. Цензура и боязнь фактов, пишет Унгер, сам выдавленный из Польши в 1969 году после увольнения из редакции *Życie Warszawy*, являются идеологическими основами^[99] всех диктатур. По его словам, «Метрополь», подрывая цензуру, подрывал тем самым и советскую диктатуру.

4 февраля в газете **Washington Post** появилась статья Кевина Клоуза^[100] о последовавших за выходом «Метрополя» давлении и угрозах, исходящих от Союза писателей в СССР в отношении пяти членов редколлегии и других лиц, причастных к выходу альманаха. Через две недели после его выхода чиновники отделов надзора за печатной и кинопродукцией стали быстро изымать из обращения и проката фильмы, пьесы, прозу и статьи, как-либо связанные с авторами альманаха. Василий Аксенов, главный редактор «Метрополя», сообщил в интервью корреспонденту, что против него развернута кампания по обвинению его в желании быстро завоевать известность на Западе с целью последующей легкой эмиграции. Аксенов уже несколько раз посещал западные страны, его произведения переводились на английский язык, однако, по его словам, у него нет никакого намерения получать разрешение на эмиграцию. «Они стараются разъединить нас с помощью этих обвинений, заставить авторов порвать со мной, — сказал он. — Мы сильны только вместе, и наша главная задача — не допустить размежевания».

Ссылаясь на Аксенова, Клоузе также сообщает о восьми копиях альманаха, две из которых уже всплыли на Западе, где есть планы на публикацию русского и английского изданий. Содержание «Метрополя», по словам журналиста, аполитично, однако журнал нарушает правила советской цензуры, и в нем можно найти высказывания на тему сексуальных отношений, утверждения о существовании души и критику правительственного надзора за искусством.

12 февраля газета **Neue Zürcher Zeitung** публикует заметку «Спор среди художников-эмигрантов». Речь в ней вновь идет о выставке в муниципальном музее в Бохуме под названием «Двадцать лет независимого искусства в Советском Союзе». Здесь, пишет неведомый журналист, как и на предыдущих выставках *советских художников в изгнании* в Турине и Венеции, опять разгорелся спор

(правильнее сказать, «скандал с потасовкой») между группировками Александра Глезера^[101], отстаивающего фигуративную линию, и Льва Нусберга, отстаивающего конструктивистскую линию советского искусства (как тут не вспомнить прекрасного Джонатана Свифта!). Ясно, что борьба между этими отрицающими друг друга группировками шла тогда из-за стараний Глезера удержать монополию на рынке.

Однако выставка в Бохумском музее, пишет автор, как раз собиралась показать, что советское эмигрантское искусство состоит не только из групп вокруг Нусберга и Глезера. Многие художники, несмотря на конфликт, уже решили подарить одну-две работы музею, и директор музея Петер Шпильманн надеется получить в итоге около 50 работ, с тем чтобы в публичном Музее Бохума сформировалась самая большая коллекция картин советских эмигрантов в Федеративной Республике Германии.

По свидетельству культуролога Сабины Хэнсен^[102], эта выставка способствовала началу в Бохумском университете многих исследовательских проектов, направленных на изучение и репрезентацию независимого советского искусства в Германии и формирование его архива при университете. «Наши профессора Карл Аймермахер, Ганс Гюнтер организовывали выставки в сотрудничестве между университетом и музеем. Это нас вдохновляло, и через наших профессоров мы вошли в контакт со старшим поколением неофициальной культурной сцены: В. Сидуром, Э. Штейнбергом, В. Янкилевским, И. Кабаковым. Но вскоре мы пошли своим путем: в то время как предыдущее поколение больше концентрировалось на традиционных художественных жанрах (живопись, рисунок, скульптура), мы стали искать в СССР новые жанры и медиа: перформанс, мультимедийные работы со звуком и видео...»

14 марта в газете **Neue Zürcher Zeitung** появилась аналитическая статья Катрин Майер-Руст под заголовком «Московская художественная сцена — между подвалом и салоном». Автор справедливо отмечает, что за последние годы шум вокруг выставок так называемых нонконформистов поутих. Многие политически активные художники и коллекционеры (Рабин, Неизвестный, Нусберг, Костаки, Глезер и др.) эмигрировали, что привело к смещению дискуссии о неофициальном российском искусстве на Запад. «В самом Советском

Союзе, — заявляет Майер-Руст, — помимо некоторого уровня общественной усталости, нельзя не отметить ослабление диктата властей, что способствовало успокоению ситуации». Этому способствовал и Горком художников-графиков, который «в течение многих лет предлагал своего рода черный ход к этому девиантному искусству» и позволил выпустить пар из котла с бурлящими неофициалами. Действительно, в 1979–1980 годах вследствие вышеозначенных причин в среде оставшихся в СССР художников наступил период некоторой апатии, приведший к усилению рефлексии, поиску иных путей для развития и переходу у многих к такой умозрительной деятельности, как философские семинары, написание статей, мемуаров и т. п.

Автор начинает свой анализ с прошедшей в феврале в Горкоме выставки «Цвет-форма-пространство». По ее мнению, экспозиция практически не оставляет следов цвета. «Поверхностным связующим звеном между качественно очень разными выставочными объектами (картинами, скульптурами, фотографиями и кинетическим объектом) является геометрическая форма», — пишет Майер-Руст. 17 участников экспозиции представлены весьма неравномерно по количеству работ, относящихся к тому же к совершенно разным периодам. Однако, несмотря на перечисленные недостатки, даже полдюжины выдающихся художников делают эту выставку событием, считает автор. Среди них Катрин называет Янкилевского, Штейнберга, Пивоварова, Кабакова, Инфанте — как единственного представителя ленд-арта в СССР. «Семь бесед» Пивоварова, по ее мнению, демонстрируют высокий уровень технического совершенства, «которого так часто не хватает советским нонконформистам». А первый официальный показ альбома Кабакова «Анна Петровна видит сон» Майер-Руст в восторге называет «настоящим событием». Проводя сравнение выставки в Горкоме с выставкой 14 художников в «официальном салоне СХ» ЦДХ, автор отмечает, что преобладающие там скульптурные работы тоже не соответствуют идеям академико-героического, реалистически-скрупулезного «социалистического реализма», поскольку по большей части абстрактны и явно восходят к отчуждающей, иронической художественной концепции: например, серия «Подушки из камня» (Марианна Романовская), чисто абстрактные деревянные скульптуры (Андрей Красулин) и др. Тем не

менее — мы позволим себе суммировать ее наблюдения — тенденция к тривиальности, столь характерная для всего советского искусства, ощутима и в этой экспозиции, однако нонконформисты с их экзерсисами — при всех их несовершенствах — формально более последовательны и интеллектуально более требовательны. Вот почему, считает Майер-Руст, нигилистический радикализм Кабакова был бы немыслим в салоне Союза художников.

Согласно сообщениям **Агентства France Presse** и **DPA** от **28 марта**, некая группа художников планирует через месяц организовать большие выставки нонконформистов в Москве, Ленинграде и Новгороде. Организаторы якобы уведомили власти и Горком художников-графиков о своем намерении провести эти выставки и пригласили Горком принять в них участие, указав, что экспозиции не будут носить политического характера. Московские власти никак не откликнулись на это уведомление, а Горком призвал своих членов не участвовать в подобных «провокациях». Предполагается, что одна выставка пройдет на открытом воздухе, а другие — в частных квартирах.

Учитывая эмиграцию многих самых активных участников движения нонконформистов и успешное проведение (при всех недочетах) многих интересных выставок в Горкоме, эта информация выглядит очень странно и в лучшем случае свидетельствует об очередной схизме в рядах неофициальных художников. Трудно представить, чтобы эта идея очередного ухода в подполье могла найти какую-то поддержку у художников в условиях, когда большую их часть благополучно приняли в Горком, показали их работы в более-менее нормальных условиях и, что особенно важно, их выставки уже перестали привлекать бывшие толпы москвичей, — какой зритель пошел бы теперь смотреть такие же картины в частные квартиры, когда и в залах Горкома после вернисажей стало пустовато?

Впрочем, в последующих сообщениях агентств **UPI**, **AFP**, **DPA** от **29** и **30 марта** и газет **Le Monde** и **Baltimore Sun** от **29 марта** предыдущее сообщение приобрело конкретику и осязаемые границы разумности. Группа художников устроила пресс-конференцию для западных корреспондентов в квартире Людмилы Кузнецовой^[103], где они рассказали о своих планах провести выставки нонконформистов в Москве и других городах. Вскоре после этой

пресс-конференции Кузнецову арестовала пришедшая по жалобе соседки милиция, но шесть художников забаррикадировались в ответ в квартире коллекционерки и заявили, что не уйдут, пока ее не отпустят. Естественно, вскоре их оттуда выдворили, двоим дали 15 суток за хулиганство, а остальных четверых оштрафовали (**UPI, 2 апреля**).

Скорее всего, эти шесть художников и составляли инициативную группу, так никогда и не реализовавшую свою утопическую идею.

По сообщению **Агентства France Presse** от **27 апреля**, утром в квартире московского коллекционера *Лиды* (ошибка в имени в тексте) Кузнецовой, где в субботу (то есть 28 апреля. — Г. К.) должен был начаться Фестиваль свободного искусства с участием многочисленных художников-нонконформистов, произошел пожар, в результате чего ряд картин и икон был уничтожен. Пострадавших нет, так как никого не было дома. Сообщалось также, что теперь «выставку придется отложить на неопределенный срок», а после «серии нападков прессы — о какой советской „прессе“, пишущей о каких-то неофициальных художниках, могла идти речь? — на организаторов Фестиваля и давления властей на художников осталось только 40 из первоначальных 155 (!) авторов». К сожалению, слишком многие детали этой заметки носят абсурдный характер, что указывает на некомпетентность журналиста.

Дочь Людмилы Кузнецовой Анна Кирин рассказала мне о реальных событиях этого времени. В 1979 году коллекционер Кузнецова со товарищи решили открыть выставку «Москва — Париж» одновременно — 28 марта — в Париже и Москве, с тем чтобы в ней приняли участие одни и те же художники, к тому времени уже эмигрировавшие во Францию. В Москве должны были экспонироваться их работы из коллекции. Однако милиция пришла накануне открытия и опечатала две комнаты с экспозицией; хозяйку «салона» арестовали, а Анну увезли в детскую больницу. Разумеется, выставка не состоялась, и неизвестно еще, чем бы закончилось это дело. К счастью, как раз в это время в Вене готовилась встреча Брежнева с Картером^[104]. Один из знакомых испанских журналистов добился, чтобы Людмилу Кузнецову внесли в обсуждаемые на переговорах списки людей, боровшихся за права человека. Поэтому ей предъявили обвинения в хулиганстве и через две недели выпустили из КПЗ, сообщив, что она должна уехать из СССР. Ей предложили по-

быстрому подать заявление на эмиграцию в Израиль, предупредив о продолжении репрессий в случае отказа, и вскоре выдали выездную визу с указанием покинуть страну в течение 10 дней. А картины в одной из двух комнат в коммуналке подожгли уже после того, как Людмилу выпустили: хозяйка с дочкой ночевали тогда в другом месте, опасаясь ночевать дома. К счастью, кто-то (возможно, те же, кто поджег) быстро потушил пожар, хотя отдельные картины все-таки пострадали. Никакого Фестиваля искусства, по понятным обстоятельствам, не планировалось. Вскоре Кузнецовы вылетели в Вену, получив разрешение советских властей вывезти за рубеж свою коллекцию.

В архиве «Радио Свобода» сохранились письма, написанные в **мае и июне** 1979 года художниками В. Космачевым, его женой Е. Коневой и Л. Соковым в отчаянной ситуации вследствие отказа им в разрешении на эмиграцию. Космачев и Конева писали свое письмо Л. Брежневу, Соков — на деревню дедушке, тоже предполагая, вероятно, в качестве адресата какое-нибудь высшее партийное божество. Письма пронзительны безысходностью и симптоматичны для этого периода, поэтому считаю необходимым опубликовать их здесь для истории.

1. Письмо **Вадима Космачева** Председателю Президиума Верховного Совета СССР БРЕЖНЕВУ Леониду Ильичу

Вот уже почти два года я добиваюсь выезда за границу.

Вначале я хлопотал о временной поездке в Америку, затем пришлось просить о выезде на постоянное жительство в Израиль.

Отказы бессмысленны и ни на чем не основаны, но доказать очевидное не удастся никак. Чиновники, сообщаящие об отказах, охотно выражают сочувствие и разводят руками — жаловаться некуда.

Мы исключены из Союза художников два года назад.

Мы лишены элементарной возможности жить и трудиться как художники, как люди. В нашем доме лежат десятки приглашений в разные страны с предложениями выставить наши работы, но воспользоваться этими предложениями мы не можем.

Конец этой безнадежной ситуации не видно.

Леонид Ильич! Мы оба — всего лишь художники. Мы никогда не были причастны к государственным секретам. Мы не вели политической деятельности. Мы просим разрешить нам выезд за

границу. Мы просим также наказать тех, кто фактически издевается над нами в течение двух лет.

Скульптор Вадим КОСМАЧЕВ

Художник Елена КОНЕВА

27 мая 1979 г.

2. Письмо **Леонида Сокова** неизвестному адресату:

Я и Вадим^[105] получили отказ. Вы легко можете себе представить ситуацию, в которой мы теперь находимся. Мне хотелось бы рассказать о своей жизни.

Я родился в Калининской области, в деревне Михалево, в 1941 г. Мой отец погиб на фронте. Вместе с матерью мы переехали в Москву. Когда мне было 12 лет, я поступил в художественную школу, после школы — институт, обучение в котором было прервано тремя годами службы в армии. С 1969 г., т. е. после окончания института, я зарабатываю на жизнь профессиональным трудом. Я столкнулся с системой Художественного Фонда — с единственной в нашей стране возможностью реализовать произведения искусства.

В этой системе художник должен иллюстрировать, или, лучше сказать, превращать в глину, камень или металл государственную пропаганду. Я нашел для себя выход в анимализме, т. е. в той области, которая хотя и оплачивается по самым низким расценкам, но зато стоит в стороне от производства официальных монументов. Я утешал себя тем, что на заработанные деньги в своей мастерской — в подвале — я могу полгода работать так, как я считаю нужным. В 1973 г. был принят в МОСХ. Эта организация аналогична всем прочим творческим союзам. Волею случая я был избран в бюро секции скульптуры. Мне открылась вся сущность бюрократической машины МОСХа изнутри. Здесь и распределение премий между своими людьми, мастерских, заказов и т. п. Вот маленький пример: рядовой член МОСХа редко знает о проводимых конкурсах; эти конкурсы зачастую бывают закрытыми и, конечно, платными. В бюро секции происходит борьба между несколькими группами и группками. Я не примыкал ни к одной из них и поэтому стал казаться своим коллегам подозрительным.

Их неприязнь вызывалась тем, что я как бы стоял у «кормушки» и не хотел об нее пачкаться. Со временем становилось очевидным то, что эта ситуация долго продолжаться не может. Работы,

накапливаемые в моем подвале, необходимо было выставить. На официальных выставках это сделать было трудно, поэтому я использовал редкие возможности показа моих работ на неофициальных выставках (так называемых «квартирных») и на крупных выставках неофициального русского искусства в Венеции, Турине, Беллинцоне, Лоди, Бохуме. Но, конечно, эти редкие эпизоды не могут заменить для художника полноценного участия в культурной жизни времени. Я пришел к твердому убеждению в том, что мне необходимо выехать из страны. Используя для этой цели путь многих, я был вынужден подать ходатайство о выезде в ту страну, которую здесь больше всего ненавидят. После девяти месяцев ожидания — отказ. Мотив — материальные претензии тещи, которых вначале не было. Они появились втайне от меня. Однако я уверен в том, что такой ход был подсказан моим родственникам. Арсенал причин, по которым я и мои друзья получают отказы, неисчерпаем. Стоит мне удовлетворить одну причину, как возникает новая. Обжалования остаются без ответа. Тяжесть этого положения усугубляется тем, что каждый художник, который подает документы на выезд, лишается мастерской и всех возможностей зарабатывать на жизнь. Мой пример, пример Вадима и некоторых наших русских друзей говорит за то, что нас хотят проучить. Трудно представить, что нас ожидает; мы можем надеяться только на помощь друзей и на солидарность с нами художников из разных стран, в любых формах ее проявления.

С надеждой, СОКОВ Леня

9 июня 1979 г.

(Письма перепечатаны с фотокопий рукописных оригиналов в Архиве радиостанции.)

2 июня в газете **New York Times** появилась статья известного критика Хилтона Крамера^[106] об открывшейся 1 июня в Париже самой всеобъемлющей выставке русского модернизма на Западе (по сути, во всем мире) под названием «Париж — Москва». Не будем пересказывать здесь все дифирамбы, спетые автором огромной экспозиции в Центре Помпиду, отметим лишь, что Крамер счел многие представленные на выставке работы даже малоизвестных русских художников «потрясающим откровением». По его мнению, экспозиция в Помпиду следует формату уже прошедших там выставок «Париж — Нью-Йорк» и «Париж — Берлин», однако данную выставку следует

воспринимать именно как выставку русского искусства, открывающую западному миру потрясающие параллели в архитектуре и дизайне двух стран, в то время как русский изобразительный авангард оказывался подчас гораздо более дерзким, чем французский.

Другой неведомый критик, автор новостного текста «Радио Свобода» от **3 июня**, отметил прежде всего огромную поддержку и щедрость советского правительства, предоставившего по загадочным причинам такие сокровища на выставку «Париж — Москва», в то время как на родине движение модернизма по-прежнему открыто не признается и не поддерживается властью^[107]. Не менее загадочным явлением, обеспечившим успех выставки, автор счел наличие в Советском Союзе экспертов по запрещенному искусству, одновременно считающемуся национальным культурным достоянием, — действительно, такое могло появиться только как плод многолетнего двоемыслия и фарисейства партийных бонз.

В новостном сообщении «Радио Свобода» от **7 августа** сообщается об интервью первого канала ARD западногерманского телевидения с лауреатом Нобелевской премии, известным писателем Генрихом Беллем, недавно вернувшимся домой после двухнедельной поездки в СССР. По словам Белля, так называемая «легитимная оппозиция» в стане советских писателей («несогласные писатели») находится сейчас под еще более сильным психологическим давлением — как снаружи, так и изнутри. Также он заявил, что во время своего визита заметил в СССР «существенные следы антисемитизма», но не пояснил, что имеется в виду. Как известно, во время своего первого визита в Советский Союз в 1962 году Белль завязал дружбу со многими свободомыслящими писателями, в том числе с А. Солженицыным, который первое время после высылки из СССР жил в его доме в Айфеле. Либеральные и левые взгляды Белля на католичество и политическую систему делали его не менее одиозным диссидентом в Германии, где он вызывал критику и раздражение во многих кругах.

20 сентября газета **Washington Star** сообщила о неожиданном закрытии советской стороной успешной выставки Русского искусства 1800–1850 годов в Вашингтоне. Эта передвижная выставка, организованная главным образом Эрмитажем и Третьяковской галереей, к тому времени уже долго путешествовала по Соединенным

Штатам, и последняя ее остановка перед отправкой на родину была организована в Смитсоновском институте. Выставка, включавшая около 160 произведений живописи, графики и ДПИ, имела такую популярность, что на ее мероприятиях не хватало мест, и лекцию о русском искусстве XIX века, к примеру, пришлось читать три раза, чтобы вместить всех желающих. Так почему же советник по культуре советского посольства А. Дюжев вдруг срочно сообщил руководству музея, что выставка закроется ранее намеченного срока, до которого оставалось ни много ни мало, 50 дней?! Оказывается, в Москве узнали о готовящемся в рамках проходящей выставки концерте русских песен того же периода — 1800–1850 годов — и испугались выступления в нем бывшей солистки Большого театра Ренаты Бабак^[108], сбежавшей на Запад во время гастролей в Италии в декабре 1973 года и теперь живущей в Вашингтоне. Как выяснил автор статьи, это уже не первый срыв работы этой выставки в США. В начале года работы русских художников демонстрировались в Мичиганском университете в рамках большого фестиваля искусств. Но советские чиновники и здесь отменили выставку, узнав, что в фестивале примут участие опальные советские литераторы — Александр Солженицын и Иосиф Бродский.

8 ноября в газете **Washington Post** была опубликована заметка Джозефа Маклеллана под названием «Смирительная рубашка для советской культуры». В ней он представил весьма любопытный анализ текущей ситуации в СССР Джека Ф. Мэтлока, заместителя директора Института дипломатической службы, бывшего заместителя главы миссии посольства и будущего посла США в Москве, сделанный им перед группой ученых и советологов из института Кеннана^[109]. По словам дипломата, изобилие ярких невозвращенцев последних лет само по себе не является признаком закручивания гаек в России, но очевидно, что художники и интеллектуалы теряют надежду на улучшение своей жизни. По его мнению, определяющим фактором в культурной политике СССР является советская бюрократия, потворствующая банальной посредственности в искусстве и не претерпевшая существенных изменений за полвека. «Нынешняя ситуация лучше, чем во времена Сталина, когда художники жили в ужасе, и, возможно, лучше, чем в хрущевскую эпоху, когда никто не знал, чего ожидать дальше», — сказал Мэтлок. Однако, добавил он, в начале 1960-х большинство интеллектуалов были настроены

оптимистичнее, чем сегодня. «Дело не в том, что свободы было намного больше, а в том, что, казалось, есть перспектива большей свободы в будущем». С этим утверждением нельзя не согласиться: оптимизм и уверенность в победе либералов были сильнее.

Также Мэтлок сообщил, что публикация за границей больше не означает автоматического уголовного преследования советского писателя (очень сомнительное заявление: указы о лишении непослушных авторов советского гражданства продолжали появляться. — Г. К.), и это, дескать, может служить обнадеживающим признаком. По его наблюдениям, поэтам и писателям-беллетристам позволено теперь быть более прямыми и честными в описании личных эмоций и в психологическом исследовании, а ограничения формы слегка ослабляются. Но им по-прежнему невозможно заниматься политической сатирой или ставить под сомнение ценность марксизма как политического учения. Последнее наблюдение верно, однако даже недавняя история с последствиями выхода «Метрополя» говорит о нежелании Политбюро отступать хоть на шаг от «руководящей роли» в деле «воспитания нового человека».

В заключение дипломат сказал, что политические лидеры Советского Союза «действительно хотят культуры, которой они могли бы гордиться» и что они беспокоятся о своем имидже за рубежом. Иногда их можно отговорить от курса действий, который может привести к падению авторитета страны в мире. Однако «они обладают талантом рыть самим себе яму». Любопытно, что это было сказано за месяц до решения Политбюро об отправке советских войск в Афганистан, после чего атмосфера в стране вновь изменилась, как мы знаем, не в лучшую сторону.

Согласно новостному сообщению **«Радио Свобода»** от **9 ноября** (Красный архив), 46 представителей ленинградской интеллигенции обратились в ЮНЕСКО с призывом остановить уничтожение коллекции неофициального искусства ленинградца Георгия Михайлова, отправленного на четыре года в ИТЛ за проведение нелегальных торгов картинами. Суд также конфисковал его коллекцию и, как утверждается в обращении, предписал уничтожить те слайды и картины из этой коллекции, которые не будут приобретены государственными учреждениями. Собрание Михайлова насчитывает свыше 100 работ маслом и множество листов графики. Подписанты

призвали ЮНЕСКО вмешаться и не допустить этот акт культурного вандализма.

Текст «Обращения к мировой общественности, ЮНЕСКО и Международному совету музеев в защиту коллекционера Георгия Михайлова» без подписей и адресов был опубликован в газете «Русская мысль» 1 ноября 1979 года.

28 декабря в газете **New York Times** появилась небольшая статья Грейс Глюк, где рассказывалось о выходе на Западе первого (во всяком случае, такого формата, дизайна, разнообразия и качества) двуязычного журнала «А — Я», репрезентированного издателями как «обзор современного/неофициального русского искусства». Информация о содержании первого номера для американской публики преподнесена в статье сжато, но очень скрупулезно, сдержанно-одобрительно и явно с подачи кого-то из героев первого номера журнала, скорее всего, художника и представителя журнала в Нью-Йорке Александра Косолапова, чьи высказывания появляются в статье несколько раз.

Как метко отмечает в интервью с автором Косолапов, «теперь время другого поколения, молодого поколения, которое сильно продвинулось вперед. Они очень хорошо информированы, они знают, что происходит на Западе, и их творчество не отличается от западного. То, что они производят, не обязательно является „диссидентским“ искусством, но даже если это и так, то это диссидентство скорее культурное, чем политическое». Это очень важное заявление о происшедшей или происходящей перемене в советском искусстве для западного читателя, — а именно он указан в качестве приоритетной целевой аудитории журнала (небывалая смелость для эмигрантского издания!).

С учетом контекста предыдущих двух десятилетий, журнал обозначил революционное изменение оптики анализа русского современного искусства (доселе существовавшего в виде крайне редких статей и книг столь же редких западных искусствоведов) и презентации его на Западе. Ранее все советское неофициальное искусство обязательно преподносилось исключительно как диссидентское, подрывное и противостоящее официальной соцреалистической доктрине; собственные его качества практически не имели значения. В газетных сообщениях отмечался только факт

выставки или какого-то конфликта с властью в связи с выставкой, содержание и творчество отдельных художников обсуждались крайне редко, а содержание статей в журналах оставалось неизвестным для наших авторов, потому что мало кто в те годы мог прочесть что-то на итальянском или чешском языке. А теперь уже в первом номере журнала читатель увидел полемические статьи на двух языках, интервью с художниками и обсуждение их творчества, качественные репродукции и большой ряд интересных и редких исторических материалов. Появляется отечественный дискурс, которого раньше не было вообще, если не считать вербальных перепалок, — часто доморощенный, но все же показывающий Западу, что «мы» не так уж и отстаем от «них» и вполне можем конкурировать по оригинальности концепций и их воплощению. Показывается историческая подоплека современного (естественно, неофициального) советского искусства, его связь с авангардом. В этой осуществленной смене, сдвиге парадигм восприятия советского современного искусства заключалось главное достоинство журнала «А — Я», и в этом его самое большое значение для последовавших в перестройку перемен на мировом рынке искусства для наших «полуофициальных» художников.

Тем не менее обратим внимание на заголовок статьи Глюк, возвестившей о выходе «А — Я» в Америке, — «Форум для диссидентского искусства». Журналу еще предстоит пройти свой путь в 1980-х годах, чтобы доказать право на существование русского современного искусства как уникального феномена.

1980

23 марта газета **New York Times** публикует обзор «Беспокойного мира советского музыкального авангарда» Харлоу Робинсона^[110], вернувшегося недавно после полугодовой стажировки в России. Робинсон начинает обзор с «неожиданного» наблюдения, что советская музыка по-прежнему находится под жестким политическим контролем — а с чего бы ей в те годы стать свободной? До перестройки в культуре еще ой как далеко!..

На эту мысль его навели два события. Прежде всего, в США в 1979 году издали «Свидетельство: воспоминания Дмитрия

Шостаковича», записанные и отредактированные Соломоном Волковым. Воспоминания эти, изобилующие резкими замечаниями о коллегах и не менее резко-негативными комментариями о советской власти обычно лояльного композитора, в ноябре вызвали появление в «Литературной газете» возмущенной статьи «Клоп» и писем протеста от семьи Шостаковича и группы композиторов. Забегая в наше время, скажу, что после своего выхода эта книга не переставала будоражить общество музыковедов и других специалистов во всем мире, то подтверждавших, то опровергавших подлинность этих воспоминаний. Большинство музыковедов со временем сошлись во мнении, что «записи воспоминаний Шостаковича» представляют собой подделку, хотя и содержат обработанные Волковым мысли композитора. Маленьким отражением бурных дебатов последних 40 лет служит абзац в тексте Робинсона, сообщающий, что непоименованный специалист по творчеству Шостаковича, ознакомившийся с единственным экземпляром книги в Союзе композиторов в Москве, подверг сомнению близость Волкова и Шостаковича, но признал большую часть книги аутентичной.

Вторым событием Робинсон счел VI Всесоюзный съезд композиторов, на котором первый секретарь Союза композиторов Тихон Хренников, возглавляющий объединение аж с 1948 года, открыто осудил семь сериалистов, «оторвавшихся от советской жизни» и «угрожающих западным капиталистам». В «хренниковскую семерку» попали Елена Фирсова, Дмитрий Смирнов, Александр Кнайфель, Виктор Суслин, Вячеслав Артемов, Софья Губайдулина и Эдисон Денисов, незадолго до этого всемером выступившие на фестивале в Кельне, что и позволило объединить их в «преступное сообщество». Конечно, в эту группу могли быть включены и другие молодые советские композиторы-сериалисты, перенявшие эту технику композиции у западных авторов, — но этих выбрали в качестве стрелочников. «Семерку» обвинили прежде всего в отходе от советских норм мелодичности, отказе от классических основ музыки и подражании западным композиторам. Даже Робинсон отмечает, что на всех упомянутых авторов гораздо больше повлияли Новая Венская школа (Шенберг, Берг, Веберн) и французская электронная музыка (Булез), чем русские классики, параллельно заметив, что у западного наблюдателя, где сериализм давно стал расхожей монетой, обвинение в

сочинении сериальной музыки как политическом преступлении вызовет хохот, поскольку на Западе «сериалист скорее умрет от забвения, чем от угнетения». Съезд сопровождался многочисленными концертами, на которых должны были исполнить и произведение Арво Пярта, не вошедшего в хренниковский список. Однако за несколько дней до съезда он объявил о своем намерении эмигрировать на Запад, в результате чего все упоминания его имени и произведения в программах и афишах были поспешно заклеены белой бумагой. Что касается регулярных концертов, пишет Робинсон, то раскол на «официальную» и «неофициальную» музыку отражается и в концертных программах: «неофициалы» исполняются крайне редко в СССР, зато часто за границей. Напротив, официально признанных композиторов исполняют дома довольно часто, но практически никогда за рубежом. В целом же, резюмирует Робинсон, тот факт, что пафосные речи Хренникова никого уже особо не пугают, указывает на определенное улучшение в культурном климате в СССР по сравнению с потрясшими советских композиторов злобными атаками Жданова и того же Хренникова в 1948 году.

14 апреля Немецкое информационное агентство (DPA) сообщило о получении в выставочном зале Дюссельдорфа, где с 29 февраля успешно проходила беспрецедентная выставка работ Казимира Малевича из советских коллекций (ленинградского Русского музея и московской ГТГ), неожиданной телеграммы из Министерства культуры СССР, в которой без объяснения причин было дано указание немедленно закрыть выставку и вернуть работы в СССР. Экспозиция из 58 тщательно отобранных в коллекциях советских музеев работ Малевича, большая часть которых показывалась на Западе впервые, была торжественно открыта^[111] при участии советского посла в Бонне Владимира Семенова, взявшего ее под свое покровительство. После 20 апреля выставка, которую уже посетили свыше 20 тысяч человек, по договору с советской стороной должна была отправиться в Кунстхалле Гамбурга и Баден-Бадена. Ранее, в январе 1980 года, в издательстве Kunsthalle Düsseldorf появился и каталог выставки Kasimir Malewitsch (1878–1935): Werke aus sowjetischen Sammlungen, авторами которого были советские искусствоведы Е. Ф. Ковтун и Н. А. Барабанова (оба из Русского музея). По словам Хубертуса Гасснера, искусствоведа и директора Гамбургского Кунстхалле, ему позже объяснил Семенов, что

телеграмма была прислана после *намек в прессе* с подачи М. Суслова, главного партийного идеолога, считавшего пропаганду творчества Малевича вредной^[112]. Якобы Суслов инспирировал публикацию в «Правде» статьи академика А. Лебедева^[113], раскритиковавшего, среди прочего, изданные в последние годы и пропагандирующие формалистическое искусство книги, в том числе письма Малевича к Матюшину (очевидно, имелись в виду публикации писем А. Крученых и К. Малевича к М. Матюшину в «Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год» (Л.: Наука, 1976).

21 апреля корреспондент московского бюро **Baltimore Sun** Энтони Барбьери^[114] поместил в газете свою статью под названием «В поисках советского искусства: как вывезти его из страны?». В ней он рассказал о кипучей деятельности в Москве американской галеристки из Питтсбурга Елены Корнейчук^[115] в рамках ее франшизы по официальному экспорту советского искусства в США с помощью Всесоюзного объединения «Международная книга»^[116]. По словам Корнейчук, «рынок советского искусства в США растет, хотя он только зародился». Обычно она отбирает в каждый свой приезд от 300 до 400 работ в разных техниках и жанрах, чтобы адаптировать разнообразие стилей советских художников к вкусам покупателей в Америке. А галерея ее называется «„Русские картины“ Лтд».

Как сообщил корреспонденту чиновник «Межкниги» Юрий Солоцинский, арт-бизнес за рубежом идет хорошо. Япония, по его словам, является крупнейшим импортером советских картин, и японцы платят хорошие цены, но и Северная Америка, и Западная Европа также покупают советских художников. Он оказался раскрыть сумму валюты, зарабатываемую правительством СССР за счет экспорта искусства, но это явно немалые деньги, судя по степени содействия, которое оказывает власть при организации поездок для покупателей, встреч с художниками и т. п. Сама Корнейчук рассказала, что картины таких известных авторов, как Илья Глазунов, у которого недавно прошла выставка в Нью-Йорке, продаются по 30 тысяч долларов, а тиражную графику можно купить за 100 долларов и меньше. С большой охотой американцы покупают картины и графику прибалтийских художников, вот почему Елена с радостью вывозит в

США работы таких авторов, как эстонка Малле Лейс и латышка Джемма Скулме.

23 июня журнал **Times** опубликовал несколько неожиданную для западного дискурса одностраничную статью своего штатного арт-критика Роберта Хьюза^[117] «Наследие социалистического реализма», в которой автор сжато, но метко акцентировал следующие особенности советского искусства: 1) из всех «восточных» держав только СССР воспринимает современное искусство как опасное социально-политическое явление; 2) неизмеримая враждебность советских властей к модернизму в глазах Запада выглядит особенно забавно, поскольку именно в России в период с 1910 по 1925 год был осуществлен один из величайших экспериментов по использованию революционного искусства в целях революционной пропаганды и идеологии; 3) согласно догме соцреализма, все виды искусств должны соответствовать идеологической триаде «партийности» (носить партийный характер), «идейности» (иметь социалистическое содержание) и «народности» (быть близким и понятным народу). Отметим, что подобную квинтэссенцию теории соцреализма можно было встретить в прессе, тем более западной, крайне редко. Автор справедливо подмечает, что самым мощным государственным оружием борьбы с диссидентствующими художниками в СССР со сталинских времен остается Союз художников, членство в котором служит единственным способом ухода авторов от обвинений в тунеядстве, получения материалов для творчества и заказов для заработка и единственной возможностью официально показать свое искусство публике. В то же время, по мнению Хьюза, большая часть неофициального советского искусства «глубоко провинциальна», усыпана цитатами из западных модернистских стилей (абстрактного экспрессионизма, поп-арта, минимализма и пр.), которые не могут быть ассимилированы правильно в силу скудости информации. Один номер западного журнала по искусству, пишет он, в атмосфере самиздата оказывает на советских художников большее воздействие, чем пять музейных выставок на Манхэттене на американских. И это абсолютно точное утверждение, если вспомнить ситуацию в советском неофициальном мире предшествовавших лет! Но удивителен уже сам факт существования неофициального искусства, завершает свою мысль Хьюз, в обществе, где для искусства есть только одна цель:

укреплять нарциссизм государственной власти под прикрытием благородной идеи образования для народа.

В этом же номере журнала **Times** опубликован любопытный обзор современной советской литературы Патрисии Блейк^[118]. Любопытный в том смысле, что автор, прекрасно знакомая с русской литературой, но верная западной парадигме ее единства, в 1980 году по-прежнему объединяет писателей-диссидентов (вытолкнутых на Запад) и прогрессивных *официальных* писателей в одну обойму. Возможно, такая точка зрения не лишена оснований, потому что у многих «официальных» авторов отдельные произведения были опубликованы на Западе, но в глазах советского читателя Валентин Распутин и, скажем, Иосиф Бродский всегда принадлежали к разным лагерям. Блейк рассматривает в статье некоторые аспекты биографии и творчества Василия Аксенова, Юрия Трифонова, Валентина Распутина, Андрея Битова и Фазиля Искандера, справедливо объединяя их просто по принципу таланта. С другой стороны, Блейк пишет о *популярной* советской литературе, куда относит Юлиана Семенова с колоссальными тиражами его книг, Валентина Пикуля, чей масс-роман «У последней черты», опубликованный в журнале «Наш современник» с тиражом 300 тысяч экземпляров, стал сверхвостребованным для России, в результате чего появился в самиздате и стал продаваться на черном рынке за весьма приличные деньги. Но в этот разряд почему-то попал и серьезный роман Анатолия Рыбакова «Тяжелый песок», сначала напечатанный в журнале «Октябрь», а позже изданный отдельной книгой — возможно, потому, что он тоже завоевал широкую популярность и тоже стал дорого стоить на рынке.

Блейк верно подмечает, что самые важные произведения в СССР никогда не публиковались, однако ходили по рукам в виде самиздата. Это «Колымские рассказы» Варлама Шаламова, «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева, «Верный Руслан» Георгия Владимова, «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» Владимира Войновича. Конечно, все эти вещи были опубликованы в предыдущие годы и за рубежом. Как правило, добавляет Блейк, вслед за книгами за рубежом оказывались и их авторы, среди которых — А. Солженицын, А. Синявский, И. Бродский, В. Некрасов, А. Гладilin, Ю. Алешковский и др. Пересказывая в заключение западным читателям

сюжет «Верного Руслана», Блейк указывает, что этой аллегорией Владимов хочет предупредить, что натасканные сталинские псы будут еще долго кусать за пятки сошедших с партийного курса писателей.

6 сентября газета **Washington Post** опубликовала любопытную заметку своего московского корреспондента Даско Додера «Руководствуясь новыми веяниями», в которой рассказывается о подковерных переменах, происходящих в отношении отдельных советских институций к неофициальному искусству. Еще несколько лет назад выставки неофициалов разгонялись и закрывались, некоторых выгоняли из страны и лишали гражданства, а работы конфисковывали и уничтожали. Но на прошлой неделе, пишет Додер, в официальной галерее (очевидно, в Горкоме) открылась выставка 35 «ветеранов» ранее разогнанных экспозиций, на которой присутствовало даже Московское телевидение! Демонстрируемое искусство автор называет посредственным, но указывает на политическую значимость процесса аккомодации бывших диссидентов в общее культурное русло под чутким руководством, но без ослабления старых идеологических вожжей.

Есть и другие события, указывающие на перемены в советской культуре. Раньше изгнанный из Союза художник автоматически исчезал со всех радаров и не мог показывать свои работы публике. В качестве примера изменяющегося «культурного климата» Додер приводит Вадима Сидура, который завоевал признание у советской культурной элиты в качестве выдающегося скульптора и графика, несмотря на официальное неодобрение его творчества. У Сидура прошло много выставок на Западе, но не было ни одной в России. 28 августа открылась его новая выставка в Западном Берлине, к которой был издан роскошный каталог, но автора на открытие выставки, разумеется, не выпустили. Так вот, параллельно с этой уже привычной для полуофициальных художников ситуацией, пишет Додер, за последние два года на улицах Москвы появились несколько его скульптур: в конце августа абстрактная скульптура Сидура высотой 3 метра и шириной 10 метров^[119] открылась перед Институтом геохимии, другая — еще больших размеров (15 на 4,2 метра) — расположена перед Институтом морфологии АМН. По мнению журналиста, эта ситуация кажущегося приятия прежних изгоев от культуры отражает процесс усложнения структуры советского

общества. С одной стороны, это было верное предположение, на самом деле отражавшее назревшую к 1980-м годам потребность в переменах в стране и скрытое недовольство отдельных хозяйственных структур застывшей моделью руководства. С другой стороны, руководители научных институтов, у которых и раньше были деньги, статус и политические связи, еще в 1960-х годах устраивали небольшие выставки неофициальных художников в своих пенатах, игнорируя официальные запреты и препоны. Тем не менее Додер правильно подмечает общую тенденцию к росту толерантности и либеральных настроений в советских элитах — впрочем, исключаящую посягательства на идеологические устои тоталитарного государства.

Сообщение из «Красного архива» **«Радио Свобода»** от **15 сентября** повествует о необычайном событии: открытии в Джерси-Сити, штат Нью-Джерси, США, первого музея неофициального искусства в Америке. Разумеется, директором этого музея станет переехавший из Франции Александр Глезер, а в основу экспозиции ляжет его коллекция из 250 работ 91 художника, часть которых продолжают жить в СССР. Однако на этот раз работу музея спонсирует Комитет по адаптации советских иммигрантов к жизни в США, сопредседателями которого знаменательно стали бывший американский судья Артур Гольдберг и бывший советский диссидент Александр Гинзбург.

Открытие музея было приурочено к шестой годовщине знаменитой выставки в Беляево. Отметим, что теперь Музей обзавелся и почетным комитетом наподобие совета попечителей в составе эмигрировавшего всего шесть недель назад из СССР писателя Василия Аксенова, драматурга Эжена Ионеско, музыканта Иегуди Менухина, сенатора Генри Джексона и таких известных советских борцов за права человека, как Владимир Буковский, Павел Литвинов и генерал Петр Григоренко.

Понятно, что эти свадебные генералы не будут в дальнейшем принимать никакого участия в работе музея, но удивительно уже то, что Глезеру удалось привлечь этих людей под свои знамена.

Агентство **АР** сообщило **26 сентября** об акции пяти московских художников и литераторов, также приуроченной к годовщине выставки в Беляево. В ходе акции безуспешно ожидающие разрешения властей на эмиграцию художники Виталий Сазонов, Михаил

Чернышов, Александр Ануфриев и примкнувшие к ним литераторы Светлана Цхварадзе и Андрей Талузаков развернули в одном из московских дворов полотнище с двумя вопросительными знаками, символизирующими их «подвешенное» состояние отказников (уверен, что в этих двух знаках отразилось фирменное «удвоение» Чернышова — уже в 1960-х годах его увлекли идея симметрии и принцип «удвоения» геометрических подобных фигур, используя который художник шел по пути «смещения симметрии к краю листа, при этом каждый элемент увеличивался вдвое, а геометрические плоскости становились динамичными»). Событие, по словам корреспондента, не привлекло особого внимания ни со стороны властей, ни со стороны публики: во дворе присутствовали лишь несколько западных журналистов, друзья акционистов и случайные прохожие, — скорее всего, сталинские общественники уже не реагировали на подобные нелепые акции либо уставшая от Олимпиады милиция не увидела в этой демонстрации ничего необычного.

По словам Светланы Цхварадзе, демонстранты, указавшие на полотнище также дату «10 ноября 1980 года», когда в Мадриде должна была открыться конференция по пересмотру условий Хельсинкского соглашения 1975 года, не преследовали политических целей и желали лишь уехать из СССР для продолжения своих занятий искусством и литературой. Тем не менее подобным эзоповым языком они обращались к участникам этой конференции о помощи в их неразрешимой ситуации.

Как рассказала мне в 2021 году об этом событии поэтесса, коллекционер, а впоследствии куратор многочисленных выставок Светлана Цхварадзе (Дарсалия), инициатором демонстрации был, разумеется, Михаил Чернышов, но добивались они вовсе не получения выездных виз для себя, а свободы передвижения по планете. Таких акций было запланировано пять. Одна была проведена на Тверской, вторая (та самая, что описана в заметке) — у здания Горкома на Малой Грузинской. Художники, по словам С. Ц., подходили, но боялись приблизиться к демонстрантам. Должна была состояться и третья, но участников тихо свинтили, когда те выходили из своих домов, и отвезли в разные отделения милиции. После долгих расспросов, запугиваний и обещаний немедленно отправить ее в Сибирь Светлану отвезли в ОВИР, где ей выдали необходимые бумаги, забрали паспорт

и объяснили, что у нее есть две недели на то, чтобы убраться из страны. У остальных вышла примерно такая же история, но все благополучно покинули СССР.

После акции Чернышов, добавила С. Ц., велел всем участникам держать рот на замке. Вот почему в России о ней мало кто знал, хотя впоследствии об этой демонстрации была также опубликована заметка в Los Angeles Times.

1981

20 марта лондонская **Times** опубликовала обзор Майкла Биньона^[120] под знакомым и всеобъемлющим названием «Московский дневник». Автор начинает обзор с очередной выставки «двадцатки» на Малой Грузинской, 28, — «полуофициальном центре московских полуофициальных художников», произведения которых нигде больше не допускаются к показу. Но эти работы не вызвали бы интереса также ни в Париже, ни в Лондоне, поскольку явно вторичны и отличаются узостью религиозных тем, считает журналист, хотя и отдает должное некоторому суперреализму прорисовки деталей пейзажей.

В это же время в Манеже проходит другая, суперофициальная выставка «Мы строим коммунизм», пишет Биньон. Наряду с непременными портретами Ленина и Брежнева, флагами и лозунгами, нефтяными вышками и космонавтами автор обнаружил в лабиринте зала картины, «столь же далекие от соцреализма, как и картины на Малой Грузинской». Биньон был несколько поражен «пустотой и отрешенностью лиц» большинства героев реалистичных картин молодых художников, явно преследующих единственную цель: написать «безопасную» картину, чтобы ее приняли на выставку. Действительно, в те годы, помимо начинающегося упадка в экономике, наблюдался и некоторый кризис в официальной живописи, неспособной предъявить публике ничего интересного. Однако, завершает обзор Биньон, на обеих выставках можно было заметить и попытки вырваться из стереотипов, навязанных сверху. К сожалению, никаких имен в подтверждение своего наблюдения он не привел.

19 мая в газете **New York Times** появилась статья Сержа Шмеманна^[121] «Выставка позволит русским увидеть свой модернизм»,

посвященная открывающейся через две недели в Пушкинском музее выставке «Москва — Париж». По мнению журналиста, выставка должна наконец-то прервать долгий период интеллектуального голода, наступившего в СССР вслед за запретом произведений беспредметников. Шмеманн вспоминает, что двумя годами ранее экспозицию «Париж — Москва» критики назвали «самым всеобъемлющим показом русского модернизма на Западе и где-либо еще». Впервые русские музеи согласились так широко распахнуть свои запасники и показать в Париже работы Родченко, Малевича, Татлина, Поповой, Кандинского и других великих авторов. На огромной выставке в Центре Помпиду были представлены живопись, скульптура, архитектура, промышленный дизайн, кинематограф, литература, музыка и плакаты. Что касается Москвы, то грядущая выставка станет реперной точкой в истории искусства, считает Шмеманн, поскольку абстракция пока по-прежнему рассматривается в стране как «крайнее выражение индивидуалистических и субъективистских тенденций в буржуазной культуре». Исходя из этой ситуации, автор статьи убежден, что никто и никогда не сможет понять причины согласия советской власти на экспонирование модернистских работ из запасников музеев на западных выставках, впервые данного в этом десятилетии, а теперь и в таком невиданном объеме на грядущей выставке в Москве. Даже при периодическом проведении выставок бывшего неофициального искусства маловероятно, оправданно считает Шмеманн, чтобы советская власть вскоре изменила свою официальную эстетическую доктрину, однако показ ранее спрятанной работы, как и публикация долго запрещаемой книги, уже сами по себе являются формой негласной реабилитации внутри советской системы.

5 июня в мюнхенской **Süddeutsche Zeitung** появилась заметка о «новом прагматизме Москвы». Скрывшийся за инициалами JR автор, как и Шмеманн, отмечает, что у советской власти после серьезного провала с разогнанной выставкой 1974 года в Беляево отношение к собственным музейным запасникам и к современному искусству стало меняться. Это утверждение верно до определенной степени, если принять за «прорыв» в современном советском искусстве информацию, что «еще в 1978 году главному художнику режима Илье Глазунову разрешили выставить в московском Манеже картину „Тайна XX века“, в которой объединились царь Николай II, Ленин и Лев

Толстой». Что касается «надежно запертых хранилищ Эрмитажа, Русского музея и Третьяковки», то автор заметки приводит любопытный факт. 22 июня 1973 года в Kunsthaus Zürich открылась выставка работ Василия Кандинского, сформированная, согласно сайту Yumpu.com^[122], на основе собрания музея. Однако, по утверждению автора заметки, советские искусствоведы «смогли предоставить на выставку В. Кандинского в Цюрихе такие экспонаты, о которых до этого никто, кроме них самих, не знал, — разумеется, не знал и советский посол в Берне, которому разрешили открыть вернисаж»^[123]. Даже если считать главным событием конца 70-х проведение ретроспективы «Париж — Москва» в Центре Помпиду, теперь в Пушкинском музее возшла не менее яркая звезда перевертыша «Москва — Париж», обогащенного работами из собственных фондов. Но имелись ли у советского руководства возражения против проведения этих выставок? — задает риторический вопрос JR. И заканчивает заметку неожиданно бравурным пассажем: «Октябрьская революция также имела художественные корни, и в 20-е годы Москва была не хуже Парижа и Берлина. Сегодня Советы говорят: мы не хуже и в современном искусстве».

6 июня агентство Reuters высказало свою точку зрения на открывшуюся 3 июня в ГМИИ самую удивительную и важную за последние годы выставку «Москва — Париж». Возможно, и за десятилетия, считали многие московские любители искусства, готовые платить перекупщикам билетов за возможность попасть на выставку. По словам французов, билеты распространялись через закрытую сеть (скорее всего, так было в первые недели), а не продавались, как обычно, в кассах. Чтобы избежать длинных очередей, на билетах ставились даты и время посещения, — это новшество приветствовалось москвичами.

Но на все организационные погрешности начала работы огромной выставки, которая будет открыта еще четыре месяца, можно смотреть снисходительно. В то же время, сообщается в бюллетене, общий успех выставки, предлагающей посетителям свыше 2500 экспонатов, омрачен спором между французской и советской сторонами, вызванным характерным, по мнению западных посольств, стилем «сотрудничества» советского Министерства культуры с внешним миром. Французское посольство негодует в связи с явными

нарушениями соглашений о проведении выставки. На официальном открытии посол Франции Фроман Мерис в присутствии министра культуры Демичева заявил, что выставка была бы «более сбалансированной, если бы советская сторона, к глубокому сожалению для французов, не внесла в одностороннем порядке в последний момент изменений в экспозицию». Директор Центра Помпиду Понтюс Хюльтен уточнил, что определенные моменты истории СССР, пусть немногочисленные, были искажены, несмотря на подписанные сторонами соглашения. Пресса на открытие выставки не была допущена (!), сообщает Рейтер, поэтому высказывания посла и г-на Хюльтена позже были переданы корреспондентам газет посольством Франции.

Далее, посольство сообщило, что советская сторона внесла изменения в текст каталога после его согласования сторонами (!) и отказывалась показать его французам вплоть до официального открытия, несмотря на неоднократные просьбы (!!). Более того, посольство Франции не могло получить ни каталоги, ни билеты на выставку для своих сотрудников в течение трех дней после ее открытия (!!!).

По информации агентства, из текста каталога удалены по крайней мере три упоминания о Льве Троцком, являющемся с 1929 года «нелицом» в СССР. Подверглось цензуре и мимолетное упоминание самоубийства В. Маяковского в 1930 году, рассматриваемого историками как метка конца модернистского, экспериментального периода в советской культуре. На открытии выставки Хюльтен сказал, что французская сторона очень разочарована таким неуважением к историческим фактам. Кроме того, разочарование вызвало то, что Пушкинский музей напечатал всего 27 тысяч каталогов для выставки, которую за четыре месяца должны увидеть примерно 800 тысяч посетителей. Для сравнения, тираж каталогов для парижской выставки был в 10 раз больше. Однако московские каталоги, как всегда, получили приглашенные на открытие выставки советские чиновники и осененные властью деятели культуры, а вот обычным посетителям объясняли, что все каталоги распроданы. Забавно, что на пресс-показе 3 июня организаторы отказались даже показать каталоги журналистам. Но зато перед советскими любителями авангарда впервые предстали

десятилетиями пылившиеся в запасниках работы Кандинского, Родченко и Малевича.

Об этой же ситуации с каталогами чуть раньше, **3 июня**, написали Кирстен Лундберг и Матис Чазанов из агентства **United Press International (UPI)**. Они уделили больше внимания литературной части экспозиции, где представлены книги и портреты таких авторов, как Борис Пастернак и Осип Мандельштам, чьи произведения были фактически изъяты из обращения в СССР. Пьер Навиль, секретарь Троцкого, представлен как сюрреалист, а вот его связь с Троцким по понятным причинам никак не отражена. На выставке экспонируются стихи и экземпляры журнала «Сириус» Николая Гумилева, расстрелянного в 1921 году, впервые в СССР публично представлены стихи Велимира Хлебникова. В качестве куратора литературного раздела с французской стороны выступил эксперт Центра Помпиду Серж Фошро.

Но самой главной западной публикацией 1981 года стал **июньский** номер швейцарского журнала **Du** (№ 6). Прежде чем приступить к его рассмотрению, хочу отметить, что из европейских стран Швейцария сыграла в 1980-х годах, на мой взгляд, самую значительную роль в продвижении и освещении советского неофициального искусства, хотя другие страны (Франция, Германия, США, а ранее Чехословакия, Италия, Венгрия, Польша) также проводили исследования в этой области и впоследствии подключились к организации выставок, публиковали свои аналитические материалы. Но именно в швейцарских музеях в 1985 году началась триумфальная серия персональных и коллективных выставок советских полуофициальных художников, а еще раньше швейцарский бизнесмен Жак Мелконян помог Игорю Шелковскому выпустить первый номер журнала «А — Я» в Париже, и в журнале **Du** появилась подборка статей и материалов, посвященных советскому андеграунду. Открылся номер вступлением главного редактора Вольфхарта Дрегера, объяснившего позицию журнала. «Мы стараемся показать, в каких непростых условиях живут художники в Москве и какого искусства боится могучий Советский Союз. Мы не претендуем на полноту. Многие хорошие художники, о которых мы ничего не знаем, могут здесь отсутствовать. С запада российская арт-сцена выглядит запутанной и разделенной, а границы между „официальным“,

„полуофициальным“ и „неофициальным“ размыты^[124]. <...> Наши критерии отбора художников и их работ очень просты: они должны жить в Советском Союзе, а работы должны быть качественными и понятными для нас». Ну а сам раздел, посвященный московским художникам, открывается одностраничной статьей «Лучше или хуже?» Раисы Орловой-Копелевой, старающейся кратко объяснить западному читателю процессы в столичной субкультуре визуального искусства, музыки и литературы за последние шесть-семь лет. Впрочем, если уж быть совсем точным, то раздел открывается фотографиями с одиозно известной выставки, прошедшей в Беляево 15 сентября 1974 года. На девяти (!) снимках нельзя увидеть ни одного бульдозера, однако прекрасно видно, что это был перформанс поливальных машин. Конечно, если дать событию название «выставка поливалок», то оно вряд ли прозвучит, а вот «бульдозерная выставка» привлечет внимание даже ребенка.

За статьей Орловой-Копелевой следует гораздо более объемистая статья Бориса Гройса о современном советском искусстве, иллюстрированная большими цветными и ч/б репродукциями работ Э. Штейнберга, Э. Булатова, В. Янкилевского, Ю. Дышленко, И. Чуйкова. Затем эта подборка прирастает в статье Джона Боулта многочисленными репродукциями работ Ф. Инфанте и вновь Э. Булатова, хотя в тексте («Цель — картины с живописными достоинствами») автор уделяет внимание широкому кругу художников (Кабакову, Гороховскому, Вейсбергу и многим другим нонконформистам 1960-х), упоминает журнал «А — Я» и предшествующее поколение русских модернистов. Далее следует статья Бориса Биргера о всесильном Союзе художников, «Рисуй как все» с репродукциями работ самого Биргера и Э. Гороховского. И завершает этот солидный 40-страничный обзор статья Катрин Майер-Руст «Почему московская культурная жизнь все же интересна» с фотографиями с московских выставок 1970-х и репродукциями работ И. Кабакова, О. Васильева и В. Янкилевского. Подборка работ и художников вроде бы репрезентативна, но главный редактор Дрегер очевидно лукавит: за исключением уже хорошо известных на Западе живописцев Биргера, Вейсберга и авангардиста из Ленинграда Дышленко, по сути дела, прекрасно показан лишь круг друзей Ильи Кабакова. Качество работ представленных художников не вызывает

никаких сомнений, однако столь же очевидна монополизация репрезентации современного советского искусства в западной прессе.

1982

27 мая журнал **Stern** (№ 22, Гамбург) опубликовал свой обзор ситуации в современном советском искусстве под загадочным общим названием «Красный больше не цвет надежды»^[125]. В подборке с большими красочными фотографиями и обобщающим текстом Вольфганга Нагеля при не менее загадочных критериях отбора освещены совершенно разные по своей ориентации художники Москвы, чье присутствие в публикации детерминировано звучными заголовками с крошечными экспликациями, возможно, что-то объясняющими немецким читателям. Это Эрик Булатов («Критика реальности»), Татьяна Назаренко («Свобода вместо социализма»), Михаил Борисов («Окружающая среда маслом»), Михаил Шварцман («Пророк на третьем этаже»), Дмитрий Жилинский («От пафоса к личному»), Илья Глазунов («Чего нельзя видеть советским гражданам»), Торгруд Нариманбеков («Мы все чувствуем одинаково»), Борис Биргер («Искусство делает свободным»), Владимир Янкилевский («Такая мазня»), Игорь Обросов («Нужно смотреть шире»), Франциско Инфанте («Делать видимым то, что нельзя увидеть»). Понятно, что за счет такого «широкого» отбора автор вроде бы увеличивает спектр репрезентации, однако он не может не вызывать озадаченности у знающего читателя. Ну а завершающий текст приносит лишь понимание «популизма» этого «обзора»: практически весь он посвящен встрече журналиста Нагеля с Ильей Глазуновым, который хоть и показан в несколько ироническом ключе и характеризуется как «человек противоречий в системе», но не без придыхания по поводу его успехов. Разумеется, сейчас фигура Глазунова для современного зрителя просто не существует, однако нужно напомнить, что в 1960–1980-х годах это был самый популярный художник в стране и, возможно, один из самых богатых людей в Москве. В 1964 году Глазунов стал первым живым художником, которому разрешили провести в Манеже персональную выставку. А на другой его выставке в Манеже, в 1978 году, утверждает Нагель, его

картины за месяц увидели более 2 миллионов посетителей. Разве кто-то из современных художников может похвастаться такими «показателями»? Не принятый в Союз художников, Глазунов стал «народным художником», чье творчество на Западе еще при жизни было раскритиковано донельзя. Neue Zürcher Zeitung, сообщает автор, вынесла ему вердикт: «русофильское тривиальное искусство», и он никогда не будет представлен на выставках в Германии. В то же время, утешает Нагель любителей неофициального искусства, «подвалы авангарда всегда полные», имея в виду тот факт, что художники-оппозиционеры, которые раньше могли лишь тайно показывать свои картины в частных квартирах, теперь могут свободно выставляться в подвале Горкома графиков.

16 июня редакция журнала «Континент» распространила в Германии свой пресс-релиз по поводу открывающихся 18 июня в Кельне «Дней литературы Interlit-1982». В нем отмечается, что среди выступающих гостей из СССР непременно будет много официальных писателей, которые хорошо знают, что говорить о мире и дружбе между народами, но они говорили эти же слова в 1939 году, «когда Сталин разделил обескровленную Польшу в союзе с Гитлером; и эти же слова использовались для оправдания «Основы мира» 17 июня 1953 года в Берлине, в ноябре 1956 года в Венгрии, в августе 1968 года в Чехословакии. А теперь они хотят отодвинуть в сторону жестокую колониальную войну в Афганистане и предложить подавление свобод польского народа с помощью «правовой войны» в качестве нового «реального социализма». Однако, отмечается в релизе, «руководители Союза советских писателей не представляют ни русскую, ни какую-либо другую национальную литературу СССР, но лишь отделы пропаганды руководящих партийных органов». Зато «в Советском Союзе есть много хороших и честных писателей, которые осмеливаются открыто и последовательно вести кампанию за мир, права человека и настоящую разрядку и, вопреки официальным пропагандистским рассказам, пишут правду о жизни в своей стране». Таким, говорится в релизе, не разрешают выезжать за границу, их преследуют, заставляют молчать, а некоторых даже судят как врагов государства. «За последние 10 лет многие писатели были изгнаны или вынуждены эмигрировать из СССР, среди них Андрей Амальрик, Василий Аксенов, Иосиф Бродский, Владимир Буковский, Ефим

Эткинд, Александр Галич, Наталия Горбаневская, Наум Коржавин, Владимир Максимов, Виктор Некрасов, Андрей Синявский, Александр Зиновьев, Александр Солженицын, Владимир Войнович и другие». Интересно, что в этом списке отсутствует известный нынче намного больше других Сергей Довлатов, что можно объяснить лишь его тогдашней безвестностью... В релиз включен также и большой список литераторов, либо находящихся в местах лишения свободы (К. Азадовский, А. Бердник, Л. Бородин, Е. Козловский, А. Харченко, В. Некипелов, Г. Павловский, Н. Руденко, И. Светличный, В. Стус, Чу Наибо), либо подвергающихся постоянному давлению со стороны властей (В. Корнилов, Р. Лерт, С. Липкин, И. Лиснянская, Л. Чуковская, Г. Владимов). Редакция «Континента» обратила внимание участников конференции на необходимость «освобождения этих писателей от преследований и запретов на профессию, а также амнистии для всех политических заключенных в качестве предпосылок к подлинной разрядке и плодотворной мирной политике».

1983

Согласно сообщениям агентств **AFP** и **Reuters** от **12 февраля**, в Москве 8 февраля был арестован художник Вячеслав Сысоев, с весны 1979 года скрывавшийся от доблестной советской милиции в подполье. В январе 1983 года, предвидя свой арест, он написал «обращение к миру», позже (**3 марта**) опубликованное в газете **Le Monde**, где сообщал об обстоятельствах возбуждения против него дела о порнографии и заявлял, что, будучи «честным художником, я делаю все, что могу, для свободного русского искусства». Согласно архивному бюллетеню «Радио Свобода»^[126], суд позже приговорил Сысоева к двухлетнему заключению. 4 марта в залах Музея современного русского искусства в изгнании в Джерси-Сити (США) открылась выставка В. Сысоева, где экспонировалось 37 работ художника из коллекций Людмилы Кузнецовой и Нортон Доджа.

По сообщению **агентства Reuters** от **19 июня**, в Вене состоялась мировая премьера 45-минутной оратории Альфреда Шнитке «Трезвитесь и бодрствуйте»^[127], которая из-за мистицизма в либретто

и крайне малозначащей роли, отведенной в оратории Алле Пугачевой, была запрещена к исполнению в Москве 22 мая, за два дня до намеченной премьеры в Концертном зале имени Чайковского. Исполнение оратории в Вене было заказано Венским хоральным союзом к своему 125-летию. По словам журналиста, во время исполнения публика была несколько смущена появлением в проходе зала сексапильной блондинки Мефисто, вскоре забравшей душу Фауста и описавшей леденящую кровь картину растерзанного тела в его комнате, а также навязчивой перкуссией в конце оратории после исполнения стосильным хором заключительного призыва к миру сохранять благоразумие и быть бдительным. Первые аплодисменты звучали нерешительно. Однако, после того как дирижер Геннадий Рождественский позвал Шнитке на сцену, публика устроила композитору овацию стоя. Сей факт вновь свидетельствует о гораздо большей готовности Запада принимать у себя советскую атональную и русскую классическую музыку, чем современное искусство.

Небольшая заметка появилась **30 июня** в ежедневной венской газете **Die Presse** под заголовком «Конфликт вокруг рок-оперы. Российские репрессии против религиозных музыкальных произведений». Как сообщается в заметке, у двух советских рок-музыкантов, Валерия Барина и Сергея Тимохина, возникли проблемы после того, как они сочинили религиозную рок-оперу под названием «Трубный глас» и подали заявку на проведение публичного выступления в январе этого года. Запрос, однако, остался без ответа. За этой ситуацией стал следить британский Кестонский колледж, изучающий проблемы с религией в странах Восточной Европы. По его сведениям, музыкантов пригласили на закрытое мероприятие 10 июля в баптистской церкви Ленинграда, в рамках которого они должны представить свою рок-оперу. Барин и Тимохин сообщили, что они начали неделю поста и молитвы в рамках подготовки к этому концерту. При этом, по информации Keston College, оба музыканта уже сталкиваются с репрессиями со стороны властей. 26 июня сотрудник психиатрической клиники попросил Барина связаться с одним из ведущих врачей клиники, но музыкант отказался.

К сожалению, как можно прочитать в книге Александра Кушнера «100 магнитоальбомов советского рока», в дальнейшем ничего хорошего с этой оперой в СССР не произошло: хотя альбом был

записан, его переправили на Запад и в середине 1983 года оперу транслировали по Би-би-си. Зимой, после попытки перехода границы с Финляндией для записи следующего альбома, музыкантов арестовали и осудили на 2 и 2,5 года ИТЛ. В 1987 году, освободившись из лагеря благодаря содействию британского правительства, Баринов с семьей эмигрировал в Англию. Тимохин же стал пастором евангельской церкви в Санкт-Петербурге.

1984

12 марта в журнале **Time** появился довольно объемистый, живой и насыщенный информацией обзор современной советской литературы в эмиграции Патриции Блейк^[128] под заголовком «Советская литература идет на запад». По мнению Блейк, нынешнее поколение писателей-эмигрантов процветает, особенно если сравнить их судьбы с судьбами писателей послереволюционной эмиграции. Кто-то тогда, отчаявшись, вернулся в СССР, чтобы пропасть в ГУЛАГе, кто-то просто забросил литературу. Лишь немногим талантам, среди которых Владимир Набоков, удалось войти в мейнстрим и прославиться.

Теперь же многим из полусотни вынужденных эмигрировать советских писателей удастся публиковать свои оригинальные произведения на английском, в том числе и те, что были запрещены советской цензурой, пишет журналистка. Так, Блейк подробно рассматривает творчество Василия Аксенова, ведущего еще и семинар по русской литературе в Goucher College возле Балтимора (его крайне актуальный для нынешнего времени роман «Остров Крым», опубликованный в Random House в 1983-м, а также готовящийся к публикации многоуровневый роман «Ожог»); Юза Алешковского, преподающего разговорный русский в Уэслианском университете («Николай Николаевич», «Кенгуру»); Сергея Довлатова, которого Блейк называет (наконец-то!) одним из самых заметных авторов в эмиграции, регулярно пишущего рассказы в журнал The New Yorker (среди его публикаций в Америке «Невидимая книга», вышедшая в издательстве «Ардис», сборник «Компромисс»).

В то же время некоторые произведения русских писателей не нашли должного отклика в США из-за трудностей с переводом или

большого объема, пишет Блейк. Среди них «Школа для дураков» Саши Соколова (изданная в «Ардисе» в переводе Карла Проффера, книга, признает Блейк, все же потеряла многое по сравнению с оригиналом) и 800-страничный «Двор» Аркадия Львова, вышедший в Штатах в двух томах на русском языке. Напротив, для Иосифа Бродского с переводами, сделанными его выдающимися американскими коллегами, все сложилось удачно. Более того, он сам перевел две свои поэмы, вошедшие в последний сборник «Часть речи», сообщает Блейк. И теперь он «купается» в почестях, призах и грантах. Однако другим талантливым поэтам-эмигрантам — Льву Лосеву, Анри Волохонскому, Дмитрию Бобышеву и Юрию Кублановскому — еще только предстоит найти своих переводчиков, добавляет автор.

Авторам-женщинам труднее найти себя в эмиграции, считает Блейк, рассматривая примеры драматурга Нины Воронель и писательницы Людмилы Штерн. Тем не менее их произведения начинают переводиться на разные языки. У Воронель пара моноспектаклей была поставлена в Нью-Йорке, а в Израиле, где она теперь живет, две полновесные пьесы тоже увидели свет ramпы. Рассказы Штерн, ранее преподававшей геологию в Ленинграде, а теперь сочетающей литературу с торговлей недвижимостью, стали появляться на страницах маленьких американских журналов наподобие *Stories* и *Pequod*.

В то же время у таких авторитетных фигур в эмигрантской литературе, как Синявский и Солженицын, размышляет Блейк, весь авторитет основывается фактически на написанном еще до эмиграции. После переведенного на английский «Голоса из хора» (1976) у Синявского ничего нового так и не появилось. И Солженицына, сидящего в своем имении в Вермонте, по мнению Блейк, трудно назвать «продуктивным писателем», ибо все его опубликованные произведения, за исключением назидательного «предупреждения Западу» в речи для выпускников Гарварда 1978 года, тоже были написаны до депортации из СССР. Только в 1985 году, когда его новый роман «Октябрь шестнадцатого» будет переведен на английский, мы узнаем, пишет Блейк, не стал ли воздух свободы, давший новое дыхание многим его соотечественникам, слишком разреженным для писателя.

Основная масса прочих материалов 1984 года из «Красного архива» **«Радио Свобода»** связана с именем героя начала 80-х Тодда Блудо, слависта и переводчика из США. Познакомившись с кругом АРТАРТа, он мужественно «экспортировал» через посольство рисунки, картины, тексты и фотографии на выставки в Нью-Йорк и Париж для журнала «А — Я». Осенью 1983-го после обыска и ночного допроса в Шереметьево-2 его выдворили из СССР, однако он продолжал внимательно следить за ситуацией в Москве из США и сделал несколько передач для «РС». Первый его материал от **23 июля** сообщал о распаде творческой группы широкого спектра деятельности «Мухомор». Наиболее активными членами группы являлись Свен Гундлах, Константин Звездочетов, братья-близнецы Владимир и Сергей Мироненко. Пятый член группы, Алексей Каменский, обычно выступал, по словам Блудо, в качестве технического советника, а не активного участника выставок и акций.

Как известно, 1984 год был не самым оптимистичным и веселым для культуры и жизни в СССР вообще. Помимо нешироко известных в те времена аллюзий на произведение Джорджа Оруэлла, в народных анекдотах он характеризовался кратким эпитетом «черненько»^[129]. Готовясь к Фестивалю молодежи 1985 года, власти решили вспомнить былую практику и «очистить Москву от нежелательных элементов», пишет Блудо. Под зачистку попал и «Мухомор», пару лет чересчур активно функционировавший в объединении художников АРТАРТ на базе квартиры-мастерской художника Никиты Алексеева. Несмотря на имевшееся освобождение от армии вышеозначенных членов группы по медицинским причинам (все они провели какое-то время в психиатрических лечебницах), Гундлаха отправили служить под Южно-Сахалинск, Звездочетова на Камчатку, Владимира Мироненко срочно выписали из больницы и отправили сначала под Капустин Яр, потом перевели в Подмоскovie. Сергей Мироненко, работая в это время в театре в Воркуте, отправки в армию избежал.

Некоторых других художников круга АРТАРТ (а в данном случае связанных с публикациями в журнале «А — Я»), пишет Блудо, вызывали на Лубянку и долго выясняли, с какими иностранцами они общаются и кто пересылает материалы в Париж.

Другой 10-страничный обзор художественной жизни в Москве Тодда Блудо вышел в эфир **«Радио Свобода» 2 октября**. В эпиграф его

статьи можно было бы поставить его заключительную фразу — перефразированную цитату из пьесы Эдварда Бульвер-Литтона о том, что «кисть сильнее, чем бульдозер»^[130], поскольку большую часть обзора Блудо посвятил клубку событий вокруг «бульдозерной выставки» 1974 года и краткой истории развития независимого искусства в СССР как до переломной акции, так и в последующее десятилетие. Рассказывая о последних годах, которым он сам был свидетелем, Блудо по возможности подробно осветил деятельность галереи ARTART, сбор материалов для Московского архива нового искусства (МАНИ), но самое большое внимание уделил прошедшему 29 мая 1983 года в Калистово арт-фестивалю «ARTART в натуре», старательно описав событие и перформансы групп «Коллективные действия» и «СЗ». Отдельно он остановился на перформансе, организованном группой КД для него в сентябре 1983 года («Серебряный тор»), и моей выставке «Музей Васи», прошедшей в том же месяце у меня в мастерской.

«Какими бы сильными ни были репрессии и угрозы властей, — написал Блудо в заключение, — всегда найдутся люди, готовые экспериментировать и продолжать традиции русского авангарда начала века».

1985

Как сообщил **18 января** корреспондент агентства **Associated Press** Грэм Хиткоут^[131], накануне в Лондоне открылась II Международная ярмарка современного искусства, в которой приняли участие более 120 галерей. Среди прочих там выставлены на продажу работы трех московских художников — живописцев Владимира Яковлева, Анатолия Зверева и скульптора Вадима Сидура. По информации Хиткоута, работы этих художников взяты из частных коллекций, а представляют их на ярмарке арт-дилеры Виктория Миро и Эдуард Шпайзман, недавний эмигрант из России, в 1960-х годах заведовавший в Москве художественным салоном на улице Горького.

За несколько дней до этого, 15 января, Миро и Шпайзман открыли свою собственную галерею советского современного искусства, где показали работы Зверева, Яковлева и парижанина Валентина

Воробьева. Открывал выставку Георгий Костаки, предоставивший для экспозиции восемь работ из своей коллекции^[132]. По словам Шпайзмана, галерея даже отправила приглашение на открытие в советское посольство и — о, чудо! — пришли три дипломата, настроенных вполне дружелюбно и даже разбиравшихся в искусстве.

Все три художника хорошо известны у себя на родине, а вот на Западе, считает Шпайзман, их знают только специалисты. Миро и Шпайзман намерены исправить ситуацию и широко показывать современных русских художников. Что касается цен, то небольшая гуашь Зверева может стоить 850 фунтов, а живопись — от 3 тысяч до 8500 фунтов, заявил Шпайзман.

Заканчивая историю про галерею Миро — Шпайзмана, стоит сказать, что уже к началу мая, по информации «Русской мысли», там прошли еще две выставки — вначале семьи Рабиных, а затем Эрнста Неизвестного, большая часть работ которого были показаны впервые. А в своем отзыве о выставке Неизвестного в газете Times известный английский критик и писатель Джон Р. Тейлор утешил английских зрителей так: «Совсем не обязательно, что вам понравятся его картины. Скорее наоборот, они вызовут у вас отторжение и протест. Но нет таких людей, которых бы эта выставка оставила равнодушными».

23 марта газета **Die Welt** опубликовала заметку Детлефа Гойовы^[133] «Тихие голоса другой России», речь в которой идет об успешном исполнении «Реквиема» Эдисона Денисова любительским хором филармонического общества Дюссельдорфа. В 1980 году «Реквием» исполнялся высокопрофессиональным хором Гамбургского радио, потом были на шумевшие выступления на «Варшавской осени», в Риге и Москве. По мнению музыковеда, успех «Реквиема» объясняется тем, что он «не имеет ничего общего с воинственной агрессией и напыщенным ликованием, которые все еще можно услышать из страны большого брата, однако это тихий и решительный голос той „другой России“, которая сохраняет и утверждает свою западную идентичность, несмотря на внутреннее давление и на западные предубеждения». Стихи лирика из Дюссельдорфа Франсиско Танцера с их многоязычностью, усиленной Денисовым с помощью текстов латинской мессы по усопшим, помогают достичь наднационального языка.

Как пишет Гойовы, Денисов, пять лет ждавший приглашения в Кельнскую электронную студию, все же смог приехать на выступление в Дюссельдорфе после министерских и дипломатических вмешательств, но узнал о разрешении только за два дня до отъезда.

С **7 по 30 июня** в Центре междисциплинарных исследований Университета в Билефельде (ФРГ) и с **10 августа по 15 сентября** в Музее Бохума прошла выставка работ И. Кабакова, Э. Штейнберга и В. Янкилевского. Об открытии первой экспозиции, в которую вошла почти сотня экспонатов, сообщила **8 июня** газета **Neue Westfälische**, порекомендовав своим читателям посетить ее хотя бы однажды.

Параллельно с выставкой в университете Билефельда прошел симпозиум на тему «Тенденции независимого изобразительного искусства в современном Советском Союзе», в котором приняли участие многие известные критики и искусствоведы из разных стран (К. Аймермахер, Б. Гройс, П. Шпильман, Х.-П. Ризе и др.). Выступавшие обсудили широкий спектр послевоенного независимого искусства в СССР, рассматривая творчество разных художников и даже анализируя критику их работ на Западе. На одной из сессий была проведена экранная презентация одного из альбомов Ильи Кабакова. Работа симпозиума была достаточно подробно освещена в университетской газете **Bielefelder Universitätzeitung** от **1 июля**, где безымянный автор предположил, что увлечение русским искусством прежде всего связано с интересом к предмету славистики в Билефельдском университете, и эта преемственность основана на убеждении, что успех предмета зиждется на [прямом] контакте с русской или советской культурой, а не на узкофилологическом подходе к литературе.

Крайне интересна была заметка хорошо известного у нас критика и куратора Ханса-Петера Ризе, опубликованная **30 августа** в газете **Die Zeit**. В частности, обратим внимание на важные слова Ризе об экспонентах и ситуации в СССР: «Имена трех московских художников, которых сейчас представляет музей в Бохуме, должны быть совершенно чужды даже хорошо осведомленному посетителю музея. В Советском Союзе все трое принадлежат к той серой зоне культуры, лежащей между официально признанным и спонсируемым Союзом художников искусством и авангардом, что на Западе из-за отсутствия точной информации обычно связывают с диссидентами». Это точные и

важные слова с учетом того, что на дворе еще 1985 год и, хотя полуофициальное советское искусство уже начинает свое триумфальное движение на Запад, так называемые «известные советские художники» на самом деле еще никому, кроме узких специалистов, не известны.

Несмотря на некоторую информационную перегруженность каталога, указывает Ризе, и довольно случайный и бессистемный отбор работ (что неизбежно для 1985 года), эта небольшая выставка в Бохуме «дает представление о качестве независимого искусства в Советском Союзе, не подчиняющегося официальным доктринам и не поддавшегося слепой адаптации к западным стилям».

О выставке в Билефельде также сообщали газеты **Westfalen-Blatt** от 3 и 11 июня, **Bielefelder Spiegel** № 11 от 1–15 июня, **Neue Westfälische** от 4 июня; о выставке в Бохуме писали в информационном бюллетене Бохумского музея **Bokult** № 11 (где основное внимание было почему-то уделено «мусорному» творчеству Ильи Кабакова) и Юрген Вайхардт^[134] (газета **Nordwestdeutsche Zeitung** от 17 августа). Мнение Вайхардта о каталоге фактически на 180 градусов расходится с мнением Ризе: «удивительно информативный каталог, в котором впервые представлена подробная информация об условиях, в которых приходится жить русским художникам, не придерживающимся социалистического реализма». Однако он считает настораживающим тот факт, что российские художники увязывают свою работу с западными стилистическими понятиями. Поскольку они не могли участвовать в оригинальных разработках, пишет Вайхардт, «включение западных стилистических элементов означает лишь приближение [к западным стилям], подчеркивание которого может опасным образом отвлечь [авторов] от собственных русских авангардных традиций — от Кандинского до Малевича и Нусберга» (! — Г. К.). По мнению Вайхардта, москвичи, а также неорганизованные художники в Ленинграде или Эстонии (! — курсив мой, и обратим внимание на немыслимое теперь объединение разных школ. — Г. К.) имеют свой собственный набор эстетических проблем, которые, если их правильно изложить, также могут быть полезны для Запада. В заключение автор подчеркнул (опять в пику Ризе), что «эти три художника известны на Западе, но [после многочисленных крошечных выставок] совместный продукт

Билефельда и Бохума на сегодняшний день является их самой крупной выставкой в западном мире».

1986

Этот год вошел в историю как переломный в советской культуре. С одной стороны, перемены вроде бы начались, но, как и раньше, робкие, келейные, в узких профессиональных кругах. Больше стало однодневных выставок и «творческих вечеров» секций Союза художников, больше планов переизданий запрещенных классиков литературы начала века, больше встреч с приятными возлияниями поэтов и писателей друг с другом... К примеру, 11 апреля 1986 года в ЦДХ прошла малозаметная, но представительная (с участием работ художников 1920–1930 годов) выставка секции графики МОСХа под названием «Научно-технический прогресс и изобразительное искусство». Глядя на длинный список участников, понимаешь, что добрая их половина никакого отношения к «научно-техническому прогрессу» в своем абстрактном творчестве не имела, но важен сам факт участия!

13 мая 1986 года состоялся потрясший воображение советской интеллигенции V съезд кинематографистов СССР, сменивший руководство Союза кинематографистов. Это был первый и потому неожиданный «бунт на корабле» прежней высокой идейности, который «фактически покончил с партийной цензурой в кино, снял с полки десятки фильмов и объявил переход проката на рыночные рельсы»^[135]. Однако параллельно в прессе идут многочисленные суггестивные атаки консервативных культурных институций на инакомыслящих, которые продлятся до осени (конечно, они будут вспыхивать и позже, но уже не будут иметь никаких последствий). Долгое время ситуация оставалась непонятной, верхи молчали, художники были мрачны и не могли предвидеть, что произойдет дальше... И лишь 16 ноября в Москве в Выставочном зале МОСХа на Кузнецком Мосту открылась XVII Молодежная выставка, организованная большой группой молодых искусствоведов во главе с Даниилом Дондуреем, которая представила на суд публики достаточно широкий спектр трендов в молодом изобразительном искусстве середины 80-х. И публика не

осталась в долгу: и выставка, и ее параллельные программы пользовались огромной популярностью. Она стала прецедентом, выражаясь юридическим языком, и помогла открыть шлюзы во всех прочих сферах культуры. После этого события в СССР начался необратимый процесс либерализации выставочной, концертной, издательской и коммерческой деятельности в культуре, принесший со временем, безусловно, свои проблемы, но это уже другой круг вопросов, выходящий за рамки данного сборника.

Однако, анализируя культурные события 1985–1986 годов, проходившие часто даже не столько подспудно, сколько незаметно для современников, становится ясно, что подготовка к взлому сталинского льда началась еще раньше. Как и в эпоху «оттепели», когда общественное развитие шло импульсивно, случайно и непредсказуемо, то вбок, то инволюционно, отдельные события рубежа 70–80-х, несмотря на продолжающийся «застой» в домашней культуре и гонения на несогласных с линией партии, указывают на некоторый прогресс в репрезентации советского авангарда на Западе и у нас дома. Достаточно вспомнить выставки «Париж — Москва» и «Москва — Париж», приоткрывшие двери в советские музейные запасники.

К примеру, **13 июля** сверхофициальная советская газета «**Известия**» поместила большой и радостный репортаж о выставке «Русский авангард 1910–1930 гг.» в Музее Вальрафа — Рихарца в Кельне. Среди 50 авторов, представленных в экспозиции, — П. Филонов, В. Кандинский, К. Малевич, И. Клюн, И. Кудряшов, В. Ермилов, Л. Лисицкий, А. Родченко, Г. Клуцис, Н. Гончарова, А. Лентулов, В. Татлин... Оказывается, эти имена «давно уже широко известны не только у нас, но и за рубежом». Ну, за рубежом еще ладно... А вот и «менее известные» имена, главным образом женщин: Варвара Степанова, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Елена Гуро, Наталия Юрьева, Валентина Кулагина... В экспозиции 300 работ, в свое время вывезенных за рубеж, — но это, оказывается, не премьера, потому что эта выставка уже прошла «с огромным успехом» в Мадриде, Брюсселе и Копенгагене! Но мы теперь к этому причастны, потому что «многие произведения... составляют живую и неотъемлемую часть истории нашего искусства».

«Но с чего же все началось?» — риторически вопрошает автор этого хвалебного обзора. Выясняется, что все это «наследие русского и

советского искусства» собрал ныне хорошо известный меценат Петер Людвиг, и вскоре эти работы разместятся навсегда в новом здании Музея Людвиг в Кельне. Мелькают имена известной кельнской галеристки А. Гмуржинской, председателя правления «Дойче банк» В. Кристианса; словосочетание «культурный обмен» рассматривается как «средство укрепления взаимопонимания и устранения предрассудков» — вот они, первые плоды перестройки в культуре. Оказывается, еще за год до этого «Дойче банк» в содружестве с Министерством культуры СССР показал в нескольких крупных городах ФРГ многогранную выставку «Русское и советское искусство. Традиции и современность», где «более полно», чем на нынешней, пишет автор, было показано наше изобразительное искусство, — в чем трудно сомневаться, поскольку там были представлены и современные живописцы из СХ.

Таким образом, можно констатировать, что скрытый процесс «экспорта культуры», «культурного наступления на Запад» опять начался раньше, чем широкому зрителю в СССР разрешили внимательнее ознакомиться с искусством собственного авангарда и направлениями современного искусства. Запад реагировал, проявлял несомненный интерес к происходящим в Советском Союзе переменам, но своеобразно, в меру своего разума. Так, газета **Hufvudstadsbladet**^[136] от 29 июня под рубрикой «Восточная перспектива» — вероятно, уловив в советском воздухе что-то общее с процессами первой, хрущевской «перестройки» тридцатилетней давности — неожиданно поместила «Воспоминания о выставке 1962 года^[137]», основанные на разговоре безымянного журналиста с Владимиром Янкилевским в его мастерской. По мнению автора, «дружелюбный и уравновешенный мужчина лет пятидесяти, Янкилевский работает в вакууме, без возможности соприкоснуться с западным визуальным искусством. Без решительных импульсов извне. Но некоторые его рисунки представляют собой смесь Босха и Дали (!?)». Думаю, финские читатели немного удивились такой неожиданной характеристике.

До выставки в Манеже, пишет автор, в советском искусстве «дул ветер осторожной надежды и были возможны даже более противоречивые выставки». В качестве примера автор приводит выставку Эрнста Неизвестного и В. Янкилевского в Московском университете, не зная, что она открылась всего на один день, 17 мая

1962 года. После громкого скандала на манежной выставке многое в стране изменилось, пишет журналист, и всеобщая жизнеспособность и надежды сменились пессимизмом. По его справедливому замечанию, это мироощущение до сих пор преобладает в изобразительном искусстве Советского Союза.

Продолжающиеся ограничения на показ работ модернистов в СССР подтверждает и следующая публикация. Итальянский журнал **Art e Dossier № 5 (сентябрь)** сделал весомый обзор советской культурной жизни на четырех полосах с цветными фотографиями под манящим названием «Секреты Москвы» — вероятно, с благородной целью привлечь как можно больше итальянских туристов в Россию. Авторы — Паола делле Фратте и Фабио Сквиланте — начинают свои рассказы с описания одной из первых выставок в ЦДХ (Третьяковка закрыта на реставрацию, но работы предоставляет): «Этапы большого пути». Сквиланте сетует, что авангарда в экспозиции живописи мало (по работе Шагала, Альтмана, Малевича и еще пары художников), но есть гораздо больше авангардных работ в графическом разделе, за что выставка подверглась критике, и в начале лета раздел графики закрыли на неопределенный срок. Художник Петр Кончаловский стал в обзоре отцом Никиты Михалкова и Андрея Михалкова-Кончаловского — ну, с кем не бывает! А в целом — «среди многих произведений грубого реализма 1930-х годов нетрудно найти вещи недюжинной свежести», считает Сквиланте.

Паола делле Фратте пытается рассмотреть менее официальную сторону московской художественной жизни, пусть даже скрытую за фасадом Союза художников, в котором многие, «записавшись в Союз в качестве иллюстратора детских книг или редакционного графика, в остальное время посвящают себя созданию „нефигуративных“ произведений, вредных для народа и неоцененных официальной критикой». Конечно, Паола иронизирует, но не исключено, что кто-то этого мог и не понять... В своей статье «Вдали от официальности» она констатирует, что «представители исторического авангарда 1910-х и 1920-х годов почти не представлены в музеях, поскольку их по-прежнему обвиняют в формализме». Однако на вечере памяти Татлина, пишет журналистка, уважаемые искусствоведы все же оплакивали долгое забвение, практически стершее следы длинной череды

художников, признанных в других странах великими мастерами (Кандинский, Гончарова, Малевич, Шагал и т. д.).

Частных галерей в Москве нет, сообщает она, но есть галерея особого рода на Малой Грузинской, — образовавшаяся после разогнанной бульдозерами уличной выставки в...1979 (!) году, — где можно увидеть представителей всех направлений в современном искусстве. Там иногда выставляются и В. Янкилевский, и Ф. Инфанте, оба хорошо известные на Западе. Из молодежи Паола решила осветить творчество недавно разогнанного «Детского сада» — неоэкспрессионистов А. Ройтера и Н. Филатова, а также сюрреалистические перформансы Г. Виноградова и того же Филатова. Все означенные художники удостоились небольших репродукций своих работ. В отдельной статье, щедро расписывающей архитектурные достоинства (сплошь созданные итальянцами, разумеется) и сокровища музеев Ленинграда, делле Фратте вновь отмечает, что и в Русском музее «авангард 20-х годов блистает своим отсутствием, а социалистический реализм преобладает над прочими направлениями современного искусства». Иными словами, а «воз и ныне там».

Ну и напоследок: как сообщает в подробном репортаже Юлии Вишневской от **21 ноября «Радио Свобода»** (РС 190/86), в Москве состоялся пленум правления МО СП РСФСР под громким (а на самом деле стандартно-бюрократическим) названием «Перестройка — дело каждого. Пути реализации критических замечаний, высказанных в ходе отчетно-выборной кампании». Содержание основного доклада секретаря МО СП Ф. Кузнецова на этом Пленуме, пишет Вишневская, — тревожный диссонанс на фоне проходящей сейчас либерализации советской культурной политики. Действительно, только что открылась революционная XVII Молодежная и уже прошел знаменитый Съезд кинематографистов, и вот опять «качели» перестройки качнулись в другую сторону. Суть доклада Кузнецова сводится к тому, что «есть, товарищи, у нас тревожные aberrации, когда, к примеру, линия, представленная именами М. Горького, А. Толстого, А. Фадеева, Д. Фурманова, Н. Островского, А. Малышкина, М. Шолохова, А. Твардовского, вдруг оказалась как бы задвинутой в тень, а на первый план вышла линия иная, также талантливая и яркая, представленная такими именами, как Б. Пастернак, А. Ахматова, М.

Цветаева, О. Мандельштам, М. Булгаков и т. д. И теперь вот сюда же приплюсовываются в качестве новейшей моды Гумилев и Набоков». Ясное дело, нужно нам, товарищи, эти aberrации преодолевать, ибо умалчивают некоторые критики такие факты, что позиция Набокова была идейной, и создают мифы о «безобидном Набокове».

И вновь констатируем, что с переоценкой ценностей в советской критике еще будут какое-то время бороться, что «ничего нового под Луной» пока нет и движемся плавно в 1987 год.

1987

Наиболее интересной и существенной для меня из материалов этого года, главным образом посвященных отдельным советским художникам и начавшимся разборкам между ними, является статья Карла Аймермахера, опубликованная в австрийском литературном журнале **Wiener Zeitung, Lesezirkel** № 28^[138] в конце года. Несмотря на некоторые привычные «перегибы» в описании суровой московской жизни полуофициальных художников (упомянутые в тексте «старики», за исключением Владимира Янкилевского, никак с партийным руководством в 1962 году не сталкивались, и даже Владимир Немухин в 1974 году — да и не только тогда — предпочитал не вступать в прямую конфронтацию с КГБ), текст Аймермахера представляет большую ценность, потому что по свежим следам рисует читателю бесконечную противоречивость московской художественной жизни тех лет. Это не только продолжающаяся борьба консерваторов с новыми поколениями и трендами, это и жестокие трансформации в среде бывших единомышленников и соратников по цеху «независимых художников». В эти годы усилились начавшиеся на рубеже 1970–1980-х годов тектонические сдвиги в лагерной иерархии: многие художники 1950–1960-х годов выпуска вдруг оказались мало кому нужны, да и носители эстетических доктрин недавних 70-х уже не вызвали былого интереса. На смену недавнему «новому» шла иная генерация попсы, ярких красок и блесков, бойких авантюристов, почуявших шанс быстрой наживы на неожиданно бурном и глобальном рынке искусства. Привыкшие к прежним раскладам и связям «старики» еще долго не могли понять, что рынок закупает не по принадлежности к

партии, а по личному вкладу в искусство, который у всех оказался разным. Это приводило к нелепым взаимным обвинениям и ссорам на пустом месте. Отметим, что к моменту написания статьи еще никто не знал о грядущем аукционе Sotheby's, усилившем все параллельные процессы переоценки и реструктуризации, о начале которых и пишет здесь Аймермахер.

Карл Аймермахер

Из подвальных нор в центр внимания

Советское изобразительное искусство при Горбачеве

Когда весной 1985 года Горбачев пришел к власти, немало пострадавших советских граждан, переживших за свою жизнь многократные смены властителей, стремились приглушить оптимистичные, а на их взгляд, наивные вопросы западных наблюдателей о преобразованиях в культурной политике. Только культурная сфера — это не та область, где в первую очередь стоит ждать позитивных изменений. Опыт этих людей скорее свидетельствует, что реформы в экономике всегда сопровождались ограничениями в культурной сфере. Заявления о намерениях осуществить форсированную динамизацию культуры были привычным ритуалом, однако не привели к фундаментальному изменению нынешней ситуации, формировавшейся десятилетиями.

Прошло два с половиной года. Любой, кто сравнивает сегодняшнюю ситуацию в прессе, издательском деле, литературе, кино, театре, музыке или изобразительном искусстве с тем, что было раньше, должен признать, что многое изменилось. Происходят радикальные изменения. Действительно дует новый ветер, и есть много признаков подъема, возврата к похороненным традициям и заполнения многих «белых» или с течением времени намеренно закрасенных «белым» пятен.

Значит, наши скептики были неправы? А как насчет тех, кто всегда выжидает, — новых скептиков, особенно в самом аппарате власти, или перестраховщиков «нового типа», старых и новых циников? Где покровители потрясений, какие группы приводили и приводят в движение внешне еще стагнирующую культурную сцену?

Именно от этих вопросов, безусловно, будет зависеть будущее развитие. С некоторыми из его определяющих факторов нужно хоть как-то разобраться.

Чтобы ответить на эти вопросы, выберем изобразительное искусство. Конечно, нельзя рассматривать его изолированно. Сенсационные изменения в киноиндустрии, множество смелых голосов в литературе, структурные и содержательные инновации в театре также являются частью культуры и влияют друг на друга. Сравнивая сообщения советских и иностранных корреспондентов, поступающие почти ежедневно, кажется, что изобразительное искусство отстает от развития прочих областей культуры: долгожданные съезды Союза художников не принесли таких же сенсаций, как в литературе, кино или театре.

Однако и обманывать себя нельзя: во времена правления Горбачева, по сути, еще не возникла новая литература, новое кино и еще не появилось новое изобразительное искусство. Сегодняшние кинематографические, литературные и изобразительные сенсации основаны исключительно на работах последних десятилетий, которые до сих пор не допускались цензурой (даже самоцензурой) и культурной бюрократией, причем некоторые из этих сенсаций принадлежат авторам, которые когда-то эмигрировали и теперь, подобно большей части советской истории, после более чем пятидесятилетнего раскола и произвольной деформации, будут или должны быть реинтегрированы в собственную культуру. Сегодня еще нет нового расцвета советской культуры. Скорее это вчерашние цветы, которые благодаря новым возможностям выхода в свет изменили духовный климат, прежде всего в мегаполисах.

Неоднородность, противоречивость и хрупкость текущего процесса в области изобразительного искусства, а также во всех других областях вызваны различными причинами: властно-политические, институциональные, эстетические, обусловленные разрывом поколений и, наконец, те, что связаны исключительно с легкими заработками, с коммерцией и, следовательно, с властью.

Многолетний застой, по сути основанный на отказе от гласности, в последние девять месяцев сдерживать все труднее и труднее. Толпы зрителей столкнулись с артефактами и эстетическими направлениями, которые ранее были известны лишь немногим посвященным.

Произведения, являющиеся выражением давно дифференцированной, плюралистической интеллигенции с самыми разными духовными потребностями, теперь встречаются с широкой аудиторией, которая либо чувствует себя выраженной в них, взволнованная их необычной свежестью и интенсивностью, либо — подобно бюрократам от культуры (хоть и по другим причинам), — отвергает это новое как непонятное, чуждое или «опасное».

Принимать или не принимать искусство — старая проблема; она существовала во все времена и в каждом регионе нашей планеты. Это одно из так называемых естественных явлений каждой культуры. Новым в нынешней ситуации, однако, является то, что публикации и выставки больше не будут легко запрещаться или проходить сложный процесс утверждения. Потребность художников в публичности, которая существовала всегда, обеспечивается теперь партийными и государственными органами, хотя — по крайней мере, в соответствии со структурой советской культурной системы — должна фактически обеспечиваться профессиональными художественными объединениями. Таким образом, «революция», инициированная, контролируемая и дозированная «сверху», сталкивается с художественным потенциалом, который преследовался Союзом художников, а частично и органами безопасности и развивался в течение почти четырех десятилетий в оппозиции к так называемому официальному и единственному публичному искусству в соответствии с собственными закономерностями.

С конца 1986 года сложилась парадоксальная ситуация, поскольку многие не состоящие в Союзе художники могут теперь показывать и продавать свои картины в парках на окраинах Москвы, а объединения художников получают разрешение на организацию выставок, концертов или лекций от районных партийных комитетов в клубных помещениях, ставших нефункциональными во времена так называемого брежневского застоя. Эти мероприятия имеют невероятную популярность, в то время как крупные всесоюзные выставки, вроде «Мы строим коммунизм» (1986) или «Художники и время» (октябрь — ноябрь 1987 г.), по характеристике критика А. Каменского, отличаются лишь «зияющей пустотой» и тем, что на них имеются несколько работ из 1920–1930-х годов, в то время как действительно большое искусство там отсутствует. Оно заменяется

ложным пафосом и поверхностной работой по заказу. В течение многих лет работы функционеров Союза закупаались другими работниками Союза (иногда по соображениям «кадрового союза» важных должностей в государственных учреждениях) и отправлялись на зарубежные выставки, где выдавались за искусство, характерное исключительно для Советской России.

Теперь это некогда центровое, количественно доминирующее искусство из-за небольшого количества посетителей внезапно оказывается не имеющим никакого значения. С другой стороны, работы скульптора Сидура^[139], которому пришлось ждать почти три десятилетия, прежде чем «трубный глас Кремля» (по выражению Луизы Ринзер) позволил им покинуть свой подвал, осенью 1987 года демонстрируются на выставке на окраине Москвы^[140] и ежедневно восхищают, вызывают удивление и энтузиазм у толп посетителей. То же самое и с творчеством умершего год назад художника А. Зверева, и с выставкой «Объект-1» (май/июнь 1987 года^[141]). Именно там впервые были представлены не только работы «старых неофициальных мастеров» 1960–1970-х годов, таких как Булатов, Гороховский, Янкилевский, Кабаков, Немухин, Штейнберг, Чуйков, Васильев и других, наряду с творчеством многих «юнцов второго часа» (Кизевальтер, Пригов, Брускин и др.), т. е. второй половины 1970-х, но и «новые дикие», самые молодые новички в искусстве (Копыстьянский, Виноградов, Волох и др.). «Старики» столкнулись с партийным руководством сначала в 1962 году (скандал в Манеже), затем с КГБ в 1974 году. И каждый раз они уходили в подполье заново, пока с 1976 года им не была предоставлена скромная, половинчатая публичность в подвале на Малой Грузинской. В 1985 и 1986 годах их отчитали за публикации в парижском журнале о нонконформистском русском искусстве «А — Я» в откровенно сталинской манере. Но сегодня благодаря их высокой репутации среди давних знатоков советской «сцены» галеристы со всего мира обивают пороги студий старых и молодых нонконформистов и грозятся выкупить все их работы. Сейчас их ценят и собирают за границей, а работы «официальных» на зарубежных выставках-продажах вызывают слабый интерес и продаются плохо. Ситуация более чем противоречивая.

Художники, которые к этому времени уже полжизни прожили без публичности, теперь покидают свои чердаки и подвальные мастерские,

выходят из своих кухонь, где независимая культура процветала в виде смеси искусства, поэзии, перформанса и музыки. Сейчас они в центре внимания. Место их появления — московская периферия. Они составляют основу сегодняшней интересной окраинной культуры, в то время как старые арт-менеджеры СХ и музеев по-прежнему доминируют в Союзе художников и пытаются использовать словесные уловки, чтобы притвориться, что они уже поспешили опередить перестройку и, следовательно, не нуждаются в дальнейших переменах. Обеспокоенные происходящим, они предостерегают от игнорирования основных принципов социалистического реализма, в то время как самопровозглашенные квазиорганизации, наподобие Клуба авангардистов или клуба «Эрмитаж», требуют предоставить художникам право на раскрытие своих творческих возможностей и хотят показывать их работы без цензуры. Клуб «Эрмитаж», который видит себя ядром будущего «музея современного советского искусства» и поддерживается молодыми искусствоведами и учеными, в последнее время зашел даже так далеко, что на ретроспективе советского изобразительного искусства 1950–1970-х годов показал работы эмигрантов (еще живых!) вроде Неизвестного, Рабина или Шелковского.

Картина художественной жизни коренным образом изменилась, особенно с апреля — мая 1987 года. Реструктуризация и переоценка ранее действовавшего доминирования происходит нерешительно (хотя и в соответствии с нашими обычными стандартами). Руководство Союза художников подвергается массовому давлению со стороны других культурных ассоциаций, художественной критики, прессы, а также со стороны своих собственных рядов. Но даже те, кто ранее были неофициальными, сталкиваются с новой ситуацией. Будучи «оппозиционерами», они до середины 1970-х годов сформировали своего рода судьбоносное сообщество, но позже выявились значительные различия поколений и возникли новые художественные направления. В 1980-х годах снова появилось новое поколение, которое выбросило за борт кредо своих предшественников и захотело начать с абсолютного нуля (Захаров и др.); но и оно вновь подвергается сомнению. Однако с почти одновременным появлением всех этих групп на публике возникает еще одна проблема: они подвергаются не только благонамеренной критике. Публичность

означает теперь не одобрение нескольких друзей, а критику в самом широком смысле. Работы подвергаются анализу, просматриваются и оцениваются людьми самых разных интересов. Старый внутригрупповой иерархический порядок распадается при столкновении с другими группами.

Так что и здесь есть движение. Повсюду распадаются старые иерархии, а новые еще не сформировались. Идет грандиозный процесс реструктуризации, результаты которого пока нельзя предвидеть.

Перевод и примечания Г. Кизевальтера

Рассуждая о диалектике и деформации идей русского авангарда в творчестве советских неофициальных художников в статье «Советские нонконформисты и наследие русского авангарда», написанной на рубеже веков, американский критик Джон Боулт заметил, что «гласность и перестройка середины 1980-х годов подорвали самый смысл существования нонконформизма, по крайней мере в его социально-политической устойчивости, а грандиозный финал и упадок диссидентского движения можно отождествить с аукционом Sotheby's „Русский авангард и современное советское искусство“, прошедшим в Москве в июле 1988 года, на котором была заплачена рекордная цена за одно из панно Гриши Брускина „Алефбет“». Последующие грандиозные выставки бывших советских нонконформистов (приведенное ниже мнение Джона Боулта по поводу нашего нонконформизма^[142] свидетельствует, по крайней мере, о неоднозначности этого термина в глазах даже западных специалистов) во всем мире, прижизненная музеефикация их творчества («Они нашимъ именемъ будутъ угнетать слѣдующія поколѣнія. Такъ дѣлають консервы»^[143], — писал про своих коллег еще в 1923 году Виктор Шкловский) и не менее грандиозные цены на их работы, продержавшиеся на арт-рынке почти до нынешних времен, в очень многих случаях сопровождалось не столько падением качества, сколько исчезновением художественности и актуальности работ, производимых для нового алчного мира. Что заставляет нас вновь (с печалью) убедиться в справедливости другого утверждения

Шкловского: «Признание художника — средство его обезвредить»^[144] — и на этом завершить обзор западной прессы для данного сборника.

Франциско Инфанте. ОБ ИСТОКАХ АКЦИОНИЗМА И ВЗАИМОВЛИЯНИИ В 1960–1970-Х ГОДАХ

Георгий Кизевальтер: Мне хотелось поговорить с тобой о такой малоизученной сфере вашей деятельности в прошлом, как акционизм. В твоём «АУТО-альбоме» ^[145], да и в других источниках в разные годы я видел отдельные фотографии увлекательных и чувственных художественных актов. К примеру, в журнале *High Performance* (1981–1982. № 4 (16)) была опубликована фотография некоего зажигательного действия 1977 ^[146] года, якобы группы «Движение» и якобы перформативного характера. В сопроводительной статье утверждалось, что «с конца 1960-х годов Лев Нусберг и группа „Движение“ провели несколько „кинетических игр“, где перед художниками стояла задача создать искусственную среду и стать ее частью с помощью перформанса».

Франциско Инфанте: Это был типичный китч группы «Движение», руководимой Нусбергом. То самое уродство, в котором он был особенно силен. Любой смысл здесь скомкан и спрятан. Все, что на темном фоне (пламена, молнии и «колючки», идущие от тела), было дорисовано задним числом. Я не читаю по-английски, но, по моему, эта картинка сделана не ранее 1974 года, а Тупицына доверчиво воспользовалась лживой хронологической информацией Нусберга.

Г. К.: Иными словами, некая умопомрачительная китчуха для доверчивой публики или доверчивых искусствоведов Нусбергом все же продуцировалась?

Ф. И.: Видишь ли, подобные экзерсисы проходили без меня. Я, как вынужденный эксперт, могу лишь оценить фальсификации Нусберга. Но, опять же, как эксперт, в данном случае не вижу никаких признаков исторического события — именно из-за того, что таким китчем можно исторически пренебречь и не обращать на него внимания. Ведь Нусберг, создавая и датируя задним числом свои вещи,

как раз и рассчитывает на исторические приоритеты в искусстве, пренебрегая самим искусством (уж об этике я не говорю), и сводит его к безъязыкости. В этом его хитрость. На нее как раз и западают отдельные кураторы и культурологи. Но зачем же рассматривать немое искусство — будучи хоть фактографом, хоть историком?

Г. К.: *Хорошо, эту тему мы закрываем. Тогда уточним, в каком году вы с Нонной ^[147] начали заниматься своими «играми»?*

Ф. И.: Ну, это были наши с Нонной автономные дела. Мы не хотели выносить сор из избы, когда делали свои игры на природе, поэтому я не фотографировал их. У группы, или у содружества, перформансов не было. А наши первые перформансы — это так называемые «спонтанные игры на природе». Да и такого слова — «перформанс» — тогда еще не было, мы его не знали.

Г. К.: *Так какой же это год?*

Ф. И.: Это 1968 год. А то, что ты мог видеть, — это уже позже придумывал Нусберг, потому что ему обязательно хотелось всех опередить. У «Движения» никаких перформансов не было... Были у нас игры и раньше, но мы их не фиксировали. Мы с Нонной все время что-то делали, но фотоаппарата сперва не имели, бедные были. Вот здесь (смотрим «АУТО-альбом») я взял у кого-то «ФЭД», а для этой съемки — уже «Любитель», который сам купил за 10 рублей.

Г. К.: *Но у вас были, помнится, какие-то свои акции и фотографии с обнаженкой?*

Ф. И.: Да, это тоже 1968 год. Вот как эти, снятые в Карпатах. Были откровенные игры и фотографии и раньше, года с 1963-го, потому что мы были тогда молодые и горячие. Но я те снимки уничтожил, потому что мы боялись нежелательной публичности и огласки.

Г. К.: *Да, я это понимаю. Но тут важно само свидетельство, что вы начали заниматься такими играми примерно в 1963 году, так?*

Ф. И.: Ну, эти игры все время сопровождали нашу совместную жизнь. Снимались голыми, так и сяк. Во всяком случае, наши тела были все время обнажены. Мы были дико молодые, без памяти влюбленные друг в друга. Мы жили, и для нас искусство было...

Г. К.: *Частью жизни?*

Ф. И.: ...как бы частью жизни. Тогда еще не было никакой философии, и искусством я занимался только потому, что меня мама

определила в художественную школу. И это стало моей профессией, а мы с Нонной начали жить вместе с 1962 года, и особой разницы между жизнью и искусством в молодости для нас не было. Конечно, когда я рисовал, это было искусство, а когда я наслаждался жизнью, по молодости, по влюбленности и по какому-то взаимопроникновению, мы занимались этими играми, не думая о том, что́ это на самом деле такое — перформанс, не перформанс... мы так жили.

Г. К.: Мне все это очень близко, потому что отдаленно напоминает рыхлую, неаргументированную мотивацию наших более поздних игр-перформансов — еще до появления «Коллективных действий» — в молодости. Однако мне интересно, почему эти игры принимали у вас именно такие формы? Вы о чем-то слышали, что-то видели в журналах?

Ф. И.: Нет, информации тогда не было никакой. Искусство у нас все же сводилось к каким-то действиям руками. Что-то рисовать, изображать, в соответствии с собственными мыслями. Хотя я понимал уже, что то, чему меня учили в школе, — это ремесло и к искусству имеет отношение очень опосредованное. Но я совершенно не представлял, что надо делать, чтобы это стало искусством.

Г. К.: То есть эти «игры на природе» были на самом деле «играми в любовь»?

Ф. И.: Точнее, «любовными играми». Мы искренне «предавались любви» в экстремальных условиях, допустим на снежной поляне! Мы уезжали зимой в лес, жили в палатке, там отогревались... В 1968-м мы поехали с палаткой в Карпаты, в горы. Утром просыпаемся, слышим какой-то гул. Я выскочил из палатки, смотрю сверху на серпантин дороги и вижу: он весь усыпан танками, и все идут в нашу сторону. Что случилось, непонятно? Спускались несколько часов, вышли на дорогу, и около нас остановился уазик. Военный спрашивает:

— Вам куда?

Мы говорим:

— Нам во Львов, — а сами понимаем, что туда не получится, потому что танки оттуда идут.

Тут я его спрашиваю:

— А что случилось-то?

Водитель ответил:

— Да вот, война, вводим танки в Чехословакию...

Но он нас подвез все же до Львова, потому что сам был офицер и ехал по какому-то своему маршруту. Вот такая была ситуация.

Г. К.: Да, наша «история в реальной жизни»... В общем, у вас были игры исключительно «для себя», не ориентированные на публику.

Ф. И.: Да, мы вдохновлялись индийским трактатом о любви, который я тщательно изучил, можно сказать, тантризмом и... своими желаниями, молодостью.

Г. К.: Но кто-то ведь снимал ваши игры?

Ф. И.: Да я сам и снимал, ставил на автоспуск. Зрителей никаких не было — как же на такое звать?! Да и все эти «игры» начинались спонтанно. Я их так и называл — «спонтанные действия на природе». В этом названии есть объяснение того, чем они были на самом деле. Я понимаю, что если были бы свидетели, то это уже совсем другое дело. Но их не было. И их не могло быть, потому что это не были перформансы. Слова такого не было! Мы не знали, что это такое. Слово «перформанс» я услышал гораздо позже.

Г. К.: Но вот этот снежный замок — уж очень красивый и хорошо сделанный. Что здесь могло быть «спонтанного»?

Ф. И.: Само действие — от пламени свечи до большого костра, от жара которого таял наш снежный замок, — было, несомненно, спонтанным, так как, построив это сооружение, мы не знали, что оно разрушится нами таким образом.

Г. К.: А в группе потом вы ничего подобного не устраивали?

Ф. И.: Никаких перформансов я не помню, хотя я был и в содружестве, и в группе. Наш лидер позже узнавал о чем-то и задним числом начинал датировать какие-то акции ранними годами — свидетелей-то нет! А он сам своей истории хозяин.

Сейчас я немного порассуждаю. Вот, Малевич писал краской и говорил о ней «что». А снег по отношению к пигментам и супрематическим элементам является «ничем». Мы тогда тратили свою сексуальную энергию на какие-то акции на снегу. Ну кто занимается любовью на снегу? Но есть желание переломить, перешагнуть... Например, как на волков охотятся? Окружают их красными флажками, загоняют туда, и волк не может перепрыгнуть через заграждения, его убивают. Но есть какие-то особи, которые все же прыгают и тем спасают себе жизнь. И для нас в этом снегу тоже был момент преодоления.

Г. К.: *Себя? Социальных препятствий? Запретов?*

Ф. И.: Да всего. По молодости есть огромное желание перейти в другое пространство — в этом был смысл! А название не имело значения. Это позже появлялись названия и неплохо ложились на эти события. А нам это не было важно.

Бывает, что художник может сделать какие-то вещи неосознанно. А потом культурологи могут наделить это явление такими качествами и смыслами, которых никогда и не было.

Так что вот эти акции 1968 года, как и «супрематические игры на снегу», — первые, по сути, художественные действия, которым я тогда и не придавал особого значения, потому что они были в общем контексте того, что мы делали. Потом уже Гройс^[148] объявил «супрематические игры» постмодернизмом и стал просить моего разрешения везде эти фотографии печатать, что я ему предоставил, конечно. Но они 1968 года, никакого постмодернизма мы тогда не знали. И то, что это «акции», «перформансы», — названия потом появлялись и, наверное, ложились неплохо на наши работы, — тоже не знали. Я не против, как ни назови. Но всем известно, и Гройс об этом прекрасно знал, что никаких слов таких тогда не было!

Г. К.: *Далее у вас была своя группа, «Арго». Там были какие-нибудь театрализованные действия?*

Ф. И. У нас были свои кинетические проекты, и мы реализовали некоторые из них — это были первые реализованные кинетические объекты в социальном пространстве. Да, мы сидели дома, в коммуналке, в 17-метровой комнате, и что-то делали на коленках. Поэтому больших, грандиозных объектов, о которых некоторые старались говорить тогда, быть не могло. Но заказы для выставок — как международная выставка «Химия-70» — мы выполняли на общественных началах группой из трех человек: я, Нонна и Валерий Осипов, инженер, благодаря которому все это крутилось и вертелось. Мы называли этот проект «Реализация артифицированных пространств группой „Арго“» — на основе, так сказать, кинетического мировоззрения. Кстати, по молодым лицам и черным волосам легко определить время создания этих объектов.

Г. К.: *А люди внутри таких пространств не предполагались?*

Ф. И.: Нет, эти объекты предназначались только для осмотра публикой... Потом появились «зеркальные системы», которые мы

реализовали в разных странах, а группа «Движение» не имеет к этому никакого отношения.

Г. К.: *Но «Арго» просуществовала недолго, если не ошибаюсь?*

Ф. И.: Недолго, потому что мне надоело все это организовывать, это не мое дело. Группа организовалась по инерции после «Движения», потому что я противопоставил ей другую группу, которая занималась искусством. А группа «Движение» занималась черт знает чем, и чаще всего конформизмом, оформлением праздников и т. п.

«Арго» меня тоже утомила, потому что у меня склонность к метафизике. Это было подвижничество, мы не получали за это денег, но желали засвидетельствовать свое почтение искусству в том качестве, каким оно нам представлялось, — то есть как суперсовременная форма кинетизма, к которой мы приобщились благодаря информации от Душана Конечны^[149], поступившей к нам в 1964 году. А до этого я занимался своей метафизикой, что то же самое, что и философия.

Г. К.: *Ты начал говорить о влиянии западных кинетистов на наших художников, в особенности на геометристов...*

Ф. И.: Конечно, там же были целые группы, например французская группа исследований визуального искусства (GRAV), куда входили Ле Парк, Морелле, Сото, Сабрино, немецкая группа Zero (Мак, Пине и Юккер) и другие. Кинетизм — это когда технологии начинают участвовать в создании произведений современного искусства.

Г. К.: *И вы познакомились с этими группами в середине 1960-х? Что вы смотрели — журналы, каталоги?*

Ф. И.: Да, после 1964 года. Да, были журналы, и я был знаком с Алексеем Борисовичем Певзнером, братом Наума Габо. Певзнер работал здесь профессором в Институте цветных металлов. Габо был тогда еще жив, присылал ему журналы. В них-то я и увидел репродукции Малевича. А в запасниках Третьяковки я не был, знакомых не было, и раньше увидеть его работы не мог. Так что репродукции Малевича я увидел только в 1964 году. Чуть раньше, в 1962-м, узнали Гартунга, Сулажа... и я подумал — это искусство. Увидел их в журнале в Библиотеке иностранной литературы, подумал, раз на Западе такое признают за искусство, значит, и то, что я делаю, может как-то соотноситься с искусством.

А еще у нас была Римма Заневская — она в группу фактически не входила, это Нусберг ее вписал, — она тоже стремилась к преодолению и потому «ушла в геометрию». А кто может органично заниматься геометрией? Тот, у кого есть склонность к метафизике. Ее муж, Трипольский, приносил нам книги по философии и репродукции западных геометристов. Мы впитывали все очень внимательно.

Г. К.: Скажи, а как вы познакомились с чехами? Первым приехал Конечны?

Ф. И.: Да, он дал нам информацию о кинетизме, затем приехали Ламач^[150] и Падрта^[151], но они о кинетизме ничего не говорили, зато рассказали о Малевиче — еще в 1963 году. У нас были такие закрытые архивы...

Г. К.: Tuna РГАЛИ?

Ф. И.: Наверное. ...И они работали так, что были открыты для иностранцев, но не для своих, поэтому чехи могли там получать информацию, а мы — нет! («Замечательная» страна была!) И вот они уже нам эту информацию передавали. А Халупецкий уже позже приезжал, в конце 1960-х. Кстати, смешная вещь. Он тогда нам сказал: «Вы не знаете своего счастья, потому что дружите между собой и у вас все хорошо»...

Во-первых, дружбы не было. Все держали ушки на макушке, а сходились по принципу «отверженности». Во-вторых, объединение этих отверженных художников было обусловлено внешними (советскими) обстоятельствами. Иначе жить было нельзя. Как только обстоятельства изменились, все атомизировалось и разлетелось. Поэтому это не была дружба, а Халупецкий несколько идеализировал ситуацию, и это не было таким уж счастьем. Все равно все занимались автономно своим делом — кто как мог. А контакты были экзистенциальные, только и всего. Ситуация «напоминала» Халупецкому дружбу, но ему надо было смотреть шире. Советская система так спрессовывала мир, что некоторые персоналии должны были общаться на своем уровне вопреки этой системе, но в то же время благодаря ей.

Г. К.: Да, я помню одну фотографию с твоего дня рождения, где присутствовали Гройс, Булатов, Шварцман, Чуйков, кто-то еще, все с женами, — а мне было очень странно видеть такую компанию: сразу возникал вопрос, что у всех вас могло быть общего?

Ф. И.: Да ничего! Шварцман приходил и говорил, что «иература, конечно, есть самое высокое достижение *после Малевича*», — а я помню, что ранее он Малевича вообще в грош не ставил, — «но и артефакты тоже очень интересны!». Мы с ним в один день родились, поэтому он старался позвонить утром и сказать, — вот, я тебя опять опередил и раньше поздравил! Как будто мы с ним соперничали в добродетели! Шварцман был очень рассудочный, рациональный христианин, прекрасно рассуждал о Евангелии, анализировал, но сам был далек от истинного христианства, потому что у него «я» в рассуждениях всегда доминировало.

Г. К.: А позже, в 1970-х, как я понимаю, вы познакомились с эстонцами?

Ф. И.: Да, но они были совершенно автономные люди. По культуре они находились ближе к Германии. И им не надо было буферной зоны, в отличие от нас, для которых буферной зоной была Чехословакия, отчасти Польша. Они имели контакты напрямую. С нами держали дистанцию, особенно Лапин был такой высокомерный. То, чем они занимались, как мне казалось, было перепевом немецкого искусства, а мне это было неинтересно. Но — познакомились, и все. Никакой внутренней связи не было.

Г. К.: Что, никаких общих интересов не находилось?

Ф. И.: Ничего общего! Они гораздо больше смотрели на то, что делается в Германии, чем у нас. А на Москву они смотрели потому только, что это столица и в ней было больше информации, больше приезжали какие-то интересные люди^[152]. В провинции ведь на это нечасто можно было рассчитывать. Там не было ничего, что идет в унисон с современностью, что ты преодолел. Современность — вещь не сама собой разумеющаяся, поэтому заниматься современным искусством очень сложно. Момент преодоления нужно не только учитывать, но и исполнять, и выдавать свою продукцию, которая может соотноситься с современностью, если повезет, а может и нет!

Г. К.: Эти чешские искусствоведы что-нибудь рассказывали о своих художниках?

Ф. И.: Да, я потом ездил в Чехословакию, и здесь у меня много материалов о чешских художниках. Я там много ходил по мастерским, они сами приглашали.

Г. К.: Вызвало ли их творчество интерес?

Ф. И.: Не очень. Дело в том, что эти чехи, как я понимал, сами смотрели в сторону Москвы. Наверное, у них были отрывочные публичные действия, инспирированные в основном информацией с Запада, главным образом из Германии. Мне это было не очень интересно, с другой стороны, тоже какие-то коллеги. Но я там познакомился с Миланом Книжаком^[153] — вот это была другая ветвь, от «Флюксуса», и как-то мы с ним были симпатичны друг другу. Вот он был совершенно оглашенный художник и нарушал все принципы. «Флюксус» есть «Флюксус». И то это было скорее культурное событие, чем событие в искусстве. Вот они занимались такими оригинальными акциями и перформансами. Для меня акции все же не искусство, как мне кажется. Акция позволяет тебе входить, допустим, в пространство социологии, нарушать законы социального жизнестояния: например, взять и поджечь дверь ФСБ, как это сделал какой-то парень. Поскольку наши власти все еще несли в себе комплекс вины за то, что не разрешали что-то делать в прошлом, его не посадили, хотя он нарушил закон — а он сам вошел в это пространство и нарушил закон. Но когда он сделал то же самое в Париже, то его посадили, потому что у них все четко прописано.

Г. К.: Конечно, но это современные социализированные и провокационные тренды. А что было там в 1970-х?

Ф. И.: Абсолютно безобидное «искусство», но здесь они выглядели просто революционерами...

Г. К.: Короче, взаимовлияние было равно, как обычно, нулю. Все вежливо кивали и улыбались, но мало что находило отклик в душах.

Ф. И.: Да, это трудная тема. Некоторые художники пытались тогда что-то делать самостоятельно, но абсолютно не сознательно, а интуитивно, с желанием выйти к чему-то новому, к каким-то новым горизонтам, к которым не выйдешь, если ты окружен этими красными флажками. Просто так не выйдешь, надо преодолеть себя и преграды. И для волка это целая революция.

Г. К.: Это подвиг.

Ф. И.: Да, и для нас это был подвиг — взять и выйти за пределы дозволенного и при этом не потерять себя. Энергия была, поэтому выходили, делали что-то. Удивительно, но факт!

Москва, январь 2022

Михаил Чернышов

МОНОЛОГ О СЕБЕ

Я никогда не подражал поп-арту. Я воевал с французами начиная с октября 61-го года. У меня был тогда какой-то резкий качественный скачок, и я пришел к своим выводам. После резких споров с Жаном Базеном и Наташей Бабель, приехавшей из Франции на выставку, я стал делать наиболее провокационную продукцию. Нарезал кружочков, квадратиков из бумаги, — я хотел делать коллажи, потому что это единственный вариант не-товара в противовес фактуре, например, Жана Фотрие или Марии да Силва, чьи самые красивые и изящные работы были представлены на Французской выставке 1961 года. Эти кружочки, прямоугольники и квадратики были как заготовки для детского конструктора, и уже из этих материалов я лепил свои самолеты, фургоны и дурацкие абстракции. Кстати, мои абстракции были во многом построены на базе телевизионной настроечной рамки — это была самая популярная картинка у советских зрителей в те годы, и ее знали все. Поэтому это был самый интересный символ, с которым я мог работать. Я сделал тогда точную кальку с телевизора «Ленинград», и она стала основой для многих моих работ. А поп-арт мне в октябре 1961 года не мог в башку прийти. Такой информации в то время в Советском Союзе и быть не могло. Ни в каких журналах его не было. Но вот когда он в 1962 году в Америке появился, я уже со своими экспериментами здорово был впереди них, а им еще приходилось преодолевать засилье парижской школы, потому что в 1962 году никакого особого рынка в Америке не было, а Франция была самой главной.

Но что же я делал в реальности? Конечно, очень важна терминология. Я не мог придумать название тому идиотизму, которым занимался. С Рогинским мы уже в октябре — ноябре 1961 года познакомились на Кубинской выставке. У меня был качественный скачок, и у Миши кое-что появилось, хотя он был совсем сырой. Он простой мужик, от сохи, не очень образованный, но с огромной интуицией и талантом. В конце осени 1961-го это был сырой материал, к тому же под влиянием раннего полусюрного Турецкого и Ренато

Гуттузо... Мне пришлось его перевоспитывать, насколько это было возможно, потому что он был гораздо старше меня. Я это делал тонко, потому что понимал дистанцию между нами. Я просто давал ему информацию, показывал репродукции и все это разжевывал, по возможности. И постепенно он — за год-полтора — в это все врубился, а уж в 1965-м меня опередил.

Миша позвал нас тогда в комнату, в которой в 1962-м я делал свою выставку «Красный грузовик». Комната принадлежала Мишиному брату, который в нее не вселялся, и она стояла чистая и пустая, ждала его. Миша жил с Машей и ребенком. Одна комната была у него студией, вторая — большая — общей, а третья — комната брата — содержалась в идеальном порядке, ждала хозяина, потому что он в любой момент мог туда въехать. Так вот, Рогинский позвал нас с Липковым и Сафоновым — это была наша интеллектуальная бригада. У каждого тогда был свой круг, например салон Соостера на Красина, куда приходили разные физики-лирики, которые постепенно врубались в темы. У Соостера цитировали очерки по экзистенциализму, Хайдеггера, Ясперса, потом появился Шифферс^[154], и в общем они занимались не столько искусством, сколько выпендривались друг перед другом философски и интеллектуально.

Но вернемся к Рогинскому. Он пригласил нас в комнату, где вдоль стен были поставлены четыре картины — так он устроил «комнату в комнате». Каждая картина была окрашена окисью хрома, суриком или кобальтом. Они были сделаны на дорогих подрамниках с решетчатыми основаниями и обтянуты холстом. Чем-то это напоминало работы Кабакова, где к основанию прикреплялись предметы. Размеры — чуть меньше кабаковских щитов. Эти работы Рогинского известны, но они во всех каталогах даются как автономные. То есть никто не знал, что они были сделаны как инсталляция: четыре стены и дверь, причем он менял эти стены и двери (их было две). И все это подавалось в комплексе, как типичная сегодняшняя инсталляция, хотя я терпеть не могу это слово, но придется оставить его.

Почему были сделаны эти решетчатые основания? Потому что он укреплял на холстах предметы — большие старые розетки — и протягивал шнуры с оплеткой. А еще чтобы не коробилось. Брался за основу фрагмент какой-то старой коммунальной квартиры, потому что в хрущевских домах уже никаких накладных розеток и шнуров с

оплеткой не было, появилась скрытая проводка и гэдээровские пластмассовые выключатели с веревками. Наступила другая эпоха — торшеров, журнальных столиков и прочей хренотени для малогабаритных квартир, — а вот эстетика коммуналки была вскрыта Рогинским в двух версиях первой инсталляции «комнаты в комнате».

И вот мы прошли в эту комнату, он закрыл одну дверь на другую, и мы очутились в изолированном пространстве. Затем он дал Липкову толстую веревку, говорит, вставь в розетку, которая тебе нравится! А у каждой стены, окрашенной в советские цвета, был такой темно-синий бордюр, а сверху шла матовая клеевая окраска — это была типичная окраска и коммуналок, и официальных учреждений 1950-х — начала 1960-х.

Кабаков гораздо позже прикреплял свои кружки и прочие предметы к таким же усиленным подрамникам. Но он был богат, а Миша сидел в 1965 году без копейки, потому что пожертвовал на столяра кучу денег и остался без штанов. Мы ему собирали по три — пять рублей, кто чем мог помочь. А такие работы в 65-м были на хрен никому не нужны, никакая жена не пустила бы с ними домой, тем более что это был сравнительно крупный формат! Я не знаю, был ли на той выставке Кабаков, но туда пришли человек тридцать — сорок. Народ приходил разношерстный. Кстати, Соостер пришел. У него такое характерное открытое лицо, он запоминался... Конечно, и он, и Кабаков принадлежали к бомонду графиков, оформителей журналов, молившихся на сюрреалистов, что мы считали говном, а мы с Рогинским, Сафоновым и Липковым, который был человеком Слепяна и Злотникова, занимались келейным искусством, светскими людьми не были и потому малоизвестны. А такие люди, как Нолев, Мессерер или Соостер, были на виду. Соостер вообще-то был очень интересный человек, прошедший лагерь, и я к нему относился с уважением, хотя мы мало общались.

Липков еще дружил с Турецким, который тоже большим авторитетом не пользовался. У него в то время был какой-то полусюр и черно-белые эксперименты на ватманской бумаге. Злотников был гораздо увереннее и интереснее, а вот у Турецкого абстракция была довольно сырой, наивной, хотя в этом тоже можно найти свою ценность. Мише Рогинскому очень нравились и его люди, и

абстракции, поэтому мне потребовались три-четыре года, прежде чем я развенчал Турецкого в глазах Рогинского.

Я ограничил сам себя понятием картины и воевал главным образом с французами, которые делали картины на плоскости, но не шел по пути Раушенберга с его ассамбляжами или, допустим, Джаспера Джонса с его флагами и т. п. У них были работы совсем иного рода, и американцы для меня конкурентами не были. А я воевал с Фотрие и другими авторами, не выходя за пределы картины. У американцев же были трехмерные вещи, почти скульптуры, это не моя плоскость. И то, что я делал, я назвал «непредъявленное (отсутствующее) искусство». Мои обои не являются искусством, потому что это полный эстетический ноль. Даже Дюшан предъявлял свои работы как искусство, а мои работы — «непредъявленное искусство». Ты можешь пройти мимо него и не заметить. Я влез тогда в единственную нишу, которая оставалась свободной. По этому принципу я сделал свою главную картину — вентиляционную решетку, которая изображена на обложке моей книги. Я нашел ее в «Крокодиле», где была карикатура на американскую галерею абстрактного искусства, и поместил потом на обложку. Эта решетка — точно такая же вещь, как настроечная рамка для телевизора. Они обе — и рамка, и решетка — не могут являться объектами искусства. Но какой-то миллионер — по сюжету карикатуры — увидел эту решетку на стене в галерее и воскликнул: «Что же это за картина? Какое оригинальное решение темы!» Но никто даже не заметил, что я поставил эту банальную вещь на обложку. И только много позже я понял, что вишу теперь с этой работой во всех музеях, потому что во всех музеях 50-х годов были сделаны диагональные вентиляционные решетки такого типа!

Что касается меня, то я отсидел в психушках по трем принудкам с 1966-го по 1973-й четыре с половиной года. Там я делал, к радости медсестер и врачей, малые изящные работы, которые издевательски называл «самолетное рококо». Я всегда работал с антиформой, в негативе, а тут я делал уступки, давал крайний позитив, чтобы меня считали стабильным. Но потом от этой работы с плоскостями я устал и перешел к акциям.

В 70-х было очень мало художников, которых я уважал. Это умница Алик Меламид, которого я всегда любил, Комар, а остальные

непрерывно воровали все, что можно, у западных художников. Главный ворюга был Юликов — то он Мэнгольда^[155] возьмет, то еще кого-нибудь. Мне-то это легко было увидеть, а остальные люди в 70-х были еще малограмотные, принимали все за чистую монету. ...Так вот, у Комара с Меламидом были, конечно, гениальные работы. Мы с Мишей Рогинским первый раз побывали у них году в 1975-м или 1977-м. Мы пришли, сели, смотрим. Они поставили вертушку, а на нее паспорт. Он крутится. На стенах висят какие-то конституции, бумажки и т. п. Миша разозлился и думал им морду набить. Я его еле успокоил, и в лифте, пока мы ехали обратно, объяснил ему, что сейчас весь Запад по такому принципу работает. Вот такая атмосфера была в 70-х, что даже авангардисту Рогинскому приходилось все растолковывать.

Записал Г. Кизевальтер

Нью-Йорк — Москва, октябрь 2021

Георгий Кизевальтер

КОНЦЕПТУАЛИСТ, ОСТАВШИЙСЯ НЕЗАМЕЧЕННЫМ

Порой кажется, что все важные вехи творческого пути Михаила Чернышова хорошо известны, однако интерпретация их в текстах и интервью нередко вызывает, мягко говоря, некоторое удивление. Основные ошибки в восприятии [работ] Чернышова проистекают из легко объяснимого желания искусствоведов и галеристов представить его творчество как поиски художника, решавшего некие пластические задачи в рамках привычных художественных направлений XX века. И, разумеется, представить его в наиболее выгодном свете (что вновь объяснимо, ибо необходимо для выведения работ на рынок), обозначая его «стиль» привычными гиперболами наподобие «предельной лаконичности и простоты формы, которой в реальном окружении трудно найти синоним». А после быстрого обзора произведений автора следовало причислить к какому-то хорошо известному лагерю современных мастеров, дабы ошарашенный зритель мог облегченно выдохнуть и сказать: «Ну конечно, он же геометрист (абстракционист, сюрреалист, беспредметник, нужно подчеркнуть)!» Исходя из экспонируемой формы, Чернышов репрезентировался в редких статьях то как художник поп-арта, то нео-гео, то хард-эджист, то минималист, то последователь Малевича, то соц-артист (?!)... А в работах Михаила и коллеги, и немногие искусствоведы старательно и абсолютно искренне искали — с учетом заявленного общего направления — проявления «новой живописности», скрытые смыслы, «пластические решения» и т. п., потому что шагнуть за пределы парадигмы привычного восприятия искусства человеку крайне трудно, бесспорно.

Между тем и собственные тексты Чернышова, и детали его биографии говорят о совсем иных поисках в искусстве. Начнем с его «образования». С чего должен был бы начать «нормальный» автодидакт, каких в искусстве пруд пруди? Конечно, с обучения рисунку, живописи и композиции в любой форме. Но что вместо этого делает тинейджер Миша Чернышов? Он старательно ходит по

выставкам вредоносного западного искусства, самостоятельно творит себе кумиров (к примеру, Де-ваз-не, как называл его Чернышов, или Деван^[156]. Ау! Кто-нибудь нынче помнит такого? А ведь именно у него Михаил встретил «антискульптуры», промышленные краски и лаки, — впрочем, кто из неофициальных художников в СССР их не использовал?!), режет из журнальных иллюстраций коллажи, мажет их белилами, продолжает изучать старых мастеров и современное (естественно, западное) искусство в библиотеках, знакомится с художниками и постепенно приходит к идее «нулевого искусства», где должно быть «чем хуже, тем лучше». То есть начинает он с теории, с концепции!^[157]

Уже после тщательного знакомства с «парижской школой» на французской выставке 1961 года его осеняет мысль сделать «картину, не похожую на картину». Идея, разумеется, не нова, привет от Малевича с Дюшаном, далее со всеми остановками, но речь о концепции начала 60-х и синхронном пафосном московском сообществе «высоких модернистов», в котором варьированные, но осмысленные размышления об отказе от живописных традиций и новых языках искусства начнутся не раньше чем через 10 лет. Через какое-то время, на первой своей выставке в квартире М. Рогинского в декабре 1962 года, Чернышов показывает красные «плоские грузовики» из геометрических фигур, снятые на улице жэковские застекленные рамки и плакаты: «Пожарный инструмент» — красную доску с номерами для крепления ломов и лопат; несколько симметричных обойных коллажей, тоже с «геометрией», и коллажей с «кругами»; плакат «1 мая» в раме на оргалите; контурную карту и «акварели» с вырезками из автомобильных журналов, все в рамках. У Чернышова появляется идея, что «любая плоскость в раме является картиной». Поэтому он использует вырезки из журналов и «реди-мейд» с улицы. Апроприация и инкорпорирование низкохудожественных материалов в произведения начнутся на Западе в то же время, но у нас гораздо позже. В итоге в комнате была сделана ковровая развеска странных «картин» в рамах, которую сейчас громко назвали бы «инсталляцией» и которую в итоге увидели тогда шесть (ладно, 12) человек. (Да кто вообще мог заметить в декабре 1962 года эту выставку на фоне свежего погрома в Манеже, учиненного Хрущевым?!)

В апреле 1965-го — еще одна выставка, «Поп-арт в Москве», с участием М. Чернышова, М. Рогинского, Г. Перченкова и А. Панина в Молодежном клубе на Большой Марьинской, продлилась четыре часа (согласно усредненной информации, ее посмотрели не менее 100 человек). «Поп-арт» Чернышова, если считать его рисунки с самолетиками и танками поп-артом (в стране с крайне ограниченным потреблением!), возник все же на основе одержимости его идеей антиформы, «нулевой живописи» и «эпатажа», — это была имитация идеологической пластики с целью сведения ее к «нулю формы». С таким же успехом можно было тиражировать спичечные этикетки или рисунки на папиросных коробках — результат был бы тем же самым. Кстати, наивысшим «поп-артистским»^[158] достижением» Чернышова следует считать экспонирование куска обоев в рамке на фоне тех же обоев.

Наконец, в июне 1965-го в Институте биофизики прошла аж персональная выставка Чернышова «Американские самолеты и ракеты», с лекцией для ученых «Обзор современных направлений поп-арт и хард-эдж» на открытии; выставка длилась, предположительно, неделю, эмоции биофизиков неизвестны, но, несомненно, событие состоялось.

По сути, на этом выступления Чернышова как художника в 1960-х годах закончились, после чего последовал синусоидальный период обучения на искусствоведа и вынужденной бездеятельности, вновь сменившийся художественной активностью лишь в 1970-х, когда Чернышов со своей короткоживущей группой «Красная звезда» в декабре 1975 года предвосхитил эстетику чистых полей «Коллективных действий» (в будущих КД к этому моменту уже сформировалась эстетическая позиция и установка на акционизм, но первый выход на сцену еще только обдумывался).

Однако вернемся в 60-е годы, ибо это важнее. Был ли понят Чернышов коллегами и соплеменниками на этих коротких и малопосещаемых выставках? Нет, конечно (как не был понят в 60-х и Илья Кабаков со своими странными сюрреалистическими рисунками и объектами). Почему? Потому что он значительно опережал свое время и яростно диссонировал с превалирующим в обществе сознанием метафизиков-эстетов с булькающим космизмом и установкой на высокодуховное восстановление утерянных связей с авангардом.

Подход Чернышова к искусству был стерильно концептуальным, основанным на возникшей в библиотеке голой теории «искусства, стремящегося к нулю», на амбициозном желании уничтожить основания традиционной *живописности* и трансцендентности. Поэтому все первые его работы и выставки стремились это самое искусство «ничтожить», представить в виде «антиискусства» (мечтающего, тем не менее, стать искусством по закону фуги в интерпретации Роланда Барта, где один голос утверждает: «Это не искусство», а другой синхронно резонирует: «Аз есмь искусство!»). Такое понимание антиформы, «нулевого искусства» в те годы у нас еще точно не существовало. Поэтому творчество Чернышова было чрезмерно радикально даже для ближайших соратников.

Поскольку человеческие культура и искусство искони основаны на материальности, даже концептуальный подход требует создания материальных объектов, обосновывающих концепцию, и вопросы, позже поставленные Кошутом, Вайнером и группой Art&Language об обязанности художника априори творить надлежащие артефакты, эту парадигму не изменили. Нужны яркие «грузовики» из прямоугольников и кругов, нелепые, но рукотворные самолетики, танки и машины, тщательно выполненные геометрические построения на бумаге и их 3D реализации в пространстве; в любом случае что-то, привлекающее внимание публики... Нужно эффектное появление на сцене сексапильного фокусника во фраке с кроликом и цилиндром в ярком свете рампы, чтобы зрители, критики и галеристы его заметили и оторвались от прочих дел. К сожалению, этого не могло произойти в СССР в 1960-х годах по объективным причинам: не было ни галерей, ни нормальных выставок, ни институций, занимающихся продвижением современных художников.

И все же: горсть плоских камешков, запущенных Михаилом Чернышовым, разлетелась по поверхности моря искусства, образовав множество красивых концентрических кругов и заставив редких специалистов много лет спустя говорить об авторе как об уникальном явлении, — так появился первый российский концептуалист Чернышов, по формальным признакам — художник, исповедующий чужеродный для СССР поп-арт, в любой интерпретации и ипостаси оставивший, при всех нескладушках начала пути, очень важный след в искусстве XX века.

2021

Виталий Комар

ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ МОТИВАЦИЯ

МНОГОСТРУЙНА

Георгий Кизевальтер: *Вы с Аликом, как и многие другие художники, начали входить в мир неофициального искусства еще молодыми людьми. Как вы воспринимали тогда «лианозовцев» и прочих корифеев нонконформизма? Пытались ли вы кому-то подражать?*

Виталий Комар: Все мы подражаем Творцу. Любой художник — это обезьяна Творца. И, естественно, мы испытывали много влияний. Одно из них было типичным не только для неофициального искусства. Это незамечаемые обычно качества русского искусства. Там присутствует двойственность нескольких стилей, начинающаяся с икон, где сочетался стиль реалистический, привезенный из Европы, в изображении лиц и рук, и одежды, изображаемой в стиле византийском. Эта двойственность в какой-то степени объясняется географическим положением России, потому что одни влияния шли с Востока, а другие — с Запада. Я очень любил эти иконы и в свое время подрабатывал, расписывал церковь в Обыденском. Но этот стиль не очень любят почитатели икон, предпочитая или совсем старые образа, или строгановскую школу.

Такая двойственность повторилась и во времена авангарда, когда авангард уходил от реализма и возникло сочетание реалистической репинской школы и кубофутуризма в трактовке пейзажа и одежд. У Серова есть портрет Морозова, где на фоне картины Матисса написано вполне репинское лицо. А у Оскара Рабина я нашел совершенно поразительное сочетание концептуализма и экспрессионизма — то, что до сих пор никто не понял и не ценит. Нам нужна выставка русского искусства именно в ретроспективе этой двойственности. Но никто об этом не пишет. Люди почему-то считают, что они ужасно цельные, а двойственность и эклектика, вообще концептуальность, считаются отрицательным качеством. А на самом деле эклектика — это единственная форма существования синтеза в наше время.

Гегельянская диалектика именно поэтому и прижилась у нас в советское время. Она узаконивала дуализм, изначально присущий человечеству. Логия исходила из двойственности души и тела, профанного и небесного, и т. д. Конечно, существует и симметрия, которая привела нас с Аликом в свое время к концептуальной эклектике. Всегда, когда сталкиваются две точки зрения, возникает ось симметрии, которая делает конфликт ближе к триаде. Например, на Крым есть две точки зрения — «наш» и «не наш, украинский». И никто не рассматривает вариант, что может быть и третья точка зрения: если Крым вдруг станет самостоятельным государством...

И в подпольном искусстве было несколько таких интересных сочетаний. Я уже привел яркий пример с Рабиным, у которого были «Паспорт» и разные «этикетки от водки» — это меня привлекало, но никто на это не обращал внимания. Я сам от рождения тоже эклектик и дуалист. Мой папа был воспитан в семье с христианскими традициями, мама — в семье с иудаистскими традициями, — это тоже оказывало влияние на восприятие мира. Кроме того, в нас всех живет и женское и мужское начало, более миролюбивое или более агрессивное; мы экстраверты и интроверты одновременно, — хотя что-то должно преобладать, конечно. Например, иногда диптихи бывают сделаны так, что одна картина занимает две трети от общего размера. То есть всегда есть бесконечное поле для игры, и, пока мы долго жили за железным занавесом, никто не понял, что это начало эклектики постмодернизма. Мы придумали пост-арт для серии — как будут выглядеть сегодняшние шедевры поп-арта в будущем. Скажем, банка супа Уорхола в Музее Гугенхайма, превращенная в помпейские фрески, и т. п. Сам Уорхол высоко ценил эту серию и эту работу.

Г. К.: *Помнится, у вас в начале пути была выставка в кафе «Синяя птица» в Москве.*

В. К.: Да, в 1967 году. Мы как раз окончили Строгановку, и это тоже был год дуализма. Например, мы тогда все защищали дипломы, и мой диплом был связан с медальоном — с Гагариным и развевающимся знаменем. Кажется, он даже получил какую-то медаль на ВДНХ, когда была выставка медальерного искусства. В классах мы изучали академическую живопись и академический рисунок, но одновременно — и это был чистый дуализм — уже со времен чтения стихов на Маяковке, года с 1962-го, я оформлял по просьбе своих

друзей, известных подпольных поэтов, самиздатовский поэтический журнал «Сирена» — разумеется, под псевдонимом. О двойственности нашей жизни писали и Кабаков, и Булатов, и некоторые другие, когда для денег они делали иллюстрации, а параллельно что-то «для души». Я стал делать что-то для денег только в Америке, для галерей, когда я уже понимал, что это может быть продано. А до этого я занимался частной подготовкой учеников к поступлению, давал объявления и зарабатывал за лето хорошие деньги, а параллельно преподавал два раза в неделю в художественной школе, и мне этого вполне хватало. А вот социализм с тоталитарным лицом я делал для друзей, для того, чтобы девушки на меня внимание обращали, для повышения самооценки... Это другое отношение к искусству, это не для денег. Советская Россия была все же основана не на системе денег, это была больше система привилегий. На Западе деньги дают привилегии, но самих привилегий в чистом виде не существует в системе, даже в аристократических странах. А в России сохранялась система привилегий, такой социалистический аристократизм. И люди претендовали на аристократизм, чтобы показать себя в особом свете. Можно вспомнить картину Василия Ефанова «Встреча выпускников летной академии Жуковского и артистов театра Станиславского» — это был некий «бомонд», в котором отразилось стремление к аристократизму. Многие аристократы во время Гражданской пошли работать военспецами, а потом им показали, что и наша революция, как Сатурн, пожирает своих детей...

Г. К.: *Это интересно, но давайте вернемся к той выставке. Была ли в то время обратная связь между художниками и публикой в том кафе?*

В. К.: Это была одновечерняя выставка, как и большинство выставок такого рода в те годы. Туда пришли многие наши известные деятели культуры: Эрнст Неизвестный, Арсений Тарковский... В совет кафе входил Юра Соболев, поэтому там устраивались выставки. Но после «пражской весны» 1968 года наши бюрократы остановили все движения к «тоталитаризму с человеческим лицом», потому что боялись, что у них это тоже расцветет. И «Синюю птицу» тоже остановили, молодежные выставки в МОСХе стали закрывать, хотя работы уже были отобраны (нас, кстати, Жилинский принял в молодежную секцию), а после обсуждения выставки в «Синей птице»

в МОСХе все стали закручивать, поскольку боялись, что у нас тоже появятся дубчеки и прочие «деятели с человеческим лицом». Но дело в том, что по этим выставкам работники райкомов партии и комсомола писали свои диссертации на тему границ демократизации нашего общества, и позже горбачевская команда использовала эти диссертации. Первой ласточкой горбачевских реформ, кстати, была выставка в парке Измайлово в 1974 году. Интересно, как это все подспудно существовало уже в те годы. Были тогда люди очень влиятельные, как Виктор Луи, который покровительствовал и Оскару Рабину, и Владимиру Немухину, — все очень интересно переплеталось. Но, конечно, во время «бульдозерной выставки» я дико испугался. Я понял, что не надо сопротивляться, что надо играть Ленина и Сталина, Толстого и Ганди.

Г. К.: *А вы не пытались войти в то время в искусство с «парадного входа», так сказать, делать книги или заниматься иными принятыми у «левых» художников благопристойными вещами?*

В. К.: Ну, нас же приняли в МОСХ. Наши работы были отобраны на молодежку 1968 года, но, на наше несчастье, за месяц до выставки советские танки вошли в Прагу. И власти решили прекратить эту «супероттепель». Можно считать это второй попыткой оттепели, но в любом случае «бабьего лета» не случилось. Впрочем, на Ермолаевском остались однодневные вечера, и был еще кружок рисунка для художников, который я тоже посещал. Иногда случались и достаточно либеральные выставки в Союзе художников. Но мы видели продажность и двусмысленность тех людей, которые занимались официальным искусством.

Г. К.: *Очевидно, рубеж 1960–1970-х годов стал для вас критическим временем...*

В. К.: Да, очень серьезным.

Г. К.: *...за которым последовал переход к соц-арту. Каким было ваше привычное окружение, ваши друзья в те годы?*

В. К.: Прежде всего, мы много общались с нашими друзьями по Строгановке. У нас был хороший выпуск: Пригов, Вадик Паперный, Саша Косолапов, Леня Соков. И мы сами пошли к ним, когда создали соц-арт, возобновили студенческие связи. Я часто говорил Алику [Меламиду], что можно плясать в определенных рамках, разрешать индивидуальные стили, но самое запретное — это новые течения. А

мы — два человека — сделали новое течение. Сперва мы подписывали каждый свои соц-артистские работы, а потом начали подписывать их вдвоем и стали таким двойным персонажем. Но параллельно я продолжал мечтать о течении и, когда приходил к Сокову или Косолапову, говорил им: гарантирую бессмертие, такого течения еще не было! Можно при жизни начать пирамиду строить! И это со временем сыграло свою роль.

С Орловым я тогда не общался, хотя он дружил с Косолаповым и Соковым. Что касается Булатова, то он в то время, конечно, еще не делал соц-арта. Его «Горизонт» не имеет отношения к соц-арту, а вот «Слава КПСС», которую он сделал значительно позже — уже другое дело. Булатов увидел наши работы году в 1973-м, в мастерской Кабакова, где мы по приглашению Ильи показывали слайды, — и Алик тогда мне сказал: «Нас будет поддерживать Кабаков!» Но потом никакой особой поддержки я от него не видел, и от «бульдозерной» он отказался. Илья сказал Оскару [Рабину] в моем присутствии, дескать, ты стоишь на ногах, а эти молодые — на руках, как обэриуты! А я всю жизнь — на четвереньках. Обычно люди стесняются это говорить, а он сказал откровенно. В этом его сила.

Г. К.: *Влияло ли окружение на формирование концепции соц-арта?*

В. К.: Конечно. Я помню, у нас в художественной школе, еще до Строгановки, был такой преподаватель Гурвич, Джозеф Михайлович. Он, кажется, был еще и секретарем партийной организации МОСХа. Однажды — это было до 1968 года — он написал в газете «Московский художник», что «мы можем использовать в декоративном искусстве достижения западного абстракционизма» — это же вершина либерализма! А в другой раз он пришел на урок и спросил нас, как нам понравился на выставке его «Штурм Зимнего»: «Посмотрели, как красное знамя написано? Обратили внимание: ни одного красного мазка! Только оранжевые — отсвет от костра, и фиолетовые — отсвет от ночного неба!» Для меня это цветовая аллегория либерализма или кукиша в кармане: написать красное знамя оранжевой и фиолетовой краской! Это был предел свободы для члена СХ и секретаря партийной организации! И это все очень влияло, потому что создавало двойственность восприятия. Но как визуализировать эту двойственность, не замазывая ее, а сбив встык гвоздями? Кстати,

гармонии в Греции — это скрепы, которыми сбивали доски гомеровских кораблей. У нас осталась губная гармония, а про скрепы забыли. И то, что мы стали делать концептуальную эклектику, начиная со «Встречи Бёлля с Солженицыным» (1972), потом «Рай», в котором были объединены разные религиозные системы, а потом мы уже сделали самый большой наш полиптих^[159] из почти 200 миниатюр размером со слайд. Это был показ упомянутых стыков, скрепленных гвоздями, и шло все это из детства, в котором я любил показывать детям перформансы со слайдами, где сочетались привезенные родителями из Германии виды немецких городов, иллюстрации к немецким сказкам и что-то еще. А в этом полиптихе мы отразили все известные стили — экспрессионизм, кубизм, реализм... Такого никто до нас не делал. Но никто особого внимания на него не обратил, потому что это явление стало известным позже как «постмодернизм», а мы в то время были все же за железным занавесом.

Г. К.: Когда-то ^[160] мы уже говорили о том, что соц-арт возник в начале 1970-х в результате перепроизводства советской идеологии, но стоит отметить такой любопытный момент, что уже в начале «оттепели» некоторые художники изредка подшучивали над советской властью (разумеется, в близком кругу). Тем не менее эти шутки или мини-перформансы в мастерских не становились предметом изображения в искусстве и не объявлялись неким течением. Но вы с Аликом сделали этот прорыв. И я бы хотел узнать, что, по-вашему, произошло с художниками, что вызвало у них желание сменить язык говорения в искусстве, притом что далеко не все приняли этот язык, и я сам помню, что мой круг примерно до 1976 года весьма скептически воспринимал подобные экзерсисы, придерживаясь, что называется, иной ориентации.

В. К.: Конечно, все так. Я думаю, сыграло роль информационное поле. Есть теория, что Чингисхан начал завоевывать мир, когда был еще мальчиком. Эта идея пришла ему в голову, когда он услышал у костра рассказ заезжего арабского путешественника об Искандере (Александре) Великом. Информация родила большое историческое явление. И к тому времени, что мы обсуждаем, знаний по мировой истории искусств стало больше. Был в Москве магазин демократической книги^[161], где продавались многие восточноевропейские книги по искусству, которые нашими

издательствами не издавались. Сыграли роль и разные журналы из Польши, Чехословакии, Америки, многочисленные выставки западного искусства в СССР. Мы увидели даже оригиналы каких-то работ. Накапливалось знание. И мы поняли, что поп-арт не возник на голом месте, что был и Марсель Дюшан, который делал нечто такое же много лет назад. Мы стали лучше узнавать обэриутов. Например, я был поражен, когда узнал, что обэриуты сделали такой перформанс: они написали на красном полотнище лозунг — «Ваша мама — не наша мама!» — и возили его на грузовике вокруг своего театра, привлекая публику к себе. Это тоже был своего рода соц-арт.

В каком-то смысле даже работа Н. Терпсихорова «Первый лозунг», где изображен художник Корин, пишущий лозунг в мастерской на фоне гипсовых слепков и фигур, — тоже соц-артистская вещь. Но это все были зародыши соц-арта, как и общество «Нож», и его член А. Глушкин, написавший для выставки «Ножа» картину «Наркомпрос в парикмахерской», где в парикмахерском кресле со спины был изображен Луначарский, и художник С. Адливанкин, делавший свои вещи с улыбкой, — а вот этого я у Булатова никогда не находил: у него был довольно мрачный соц-арт, немножко диктаторский. Конечно, диктаторы бывают разные, и с драконами борются не добрые молодцы, а другие драконы, как говорил мне дедушка, имея в виду Гитлера со Сталиным. Но даже драконы отличаются друг от друга степенью юмора, и если Гитлер практически никогда не улыбался и ни одной шутки не изрек, то у Сталина известна масса шуток, проскальзывавших даже в интервью с западными журналистами.

Г. К.: *Когда вы начали проводить свои соц-артистские перформансы, вы осознавали, что это ирония — не важно, по отношению к чему, — или вы это делали серьезно?*

В. К.: Нет, это была самоирония. Дело в том, что я всегда понимал самоиронию и Алик был со мной согласен. Почему мне нравится английская литература — потому что это один из немногих народов, который считает правилом хорошего вкуса самоиронию. Самоирония помогает делать то, что делал Чехов, говоря о выдавливании из себя раба.

Г. К.: *Но никто вокруг этого не делал, потому что все были заняты старыми эстетическими или «духовными» проблемами. Вы не*

ощущали себя тогда «белыми воронами»?

В. К.: Да, очень много было неприязни. Обычно мы беседовали и показывали свои работы на кухне, и когда приходил какой-нибудь либерал, вроде Агурского^[162], или писателя Максимова, или самого Сахарова, то мы показывали свои картинки сюрреалистического или экспрессионистского толка. Но лозунги никто не показывал. Конечно, это воспринималось со стороны как юродство. Первая статья о соц-арте на русском языке была, по-моему, опубликована в «Синтаксисе» Зиновием Зиником. Она называлась сперва «Очерк метафизического юродства».

Г. К.: *В каком году это было?*

В. К.: Кажется, это третий номер «Синтаксиса»^[163]. Если не ошибаюсь, 1978 или 1977 год.

Г. К.: *То есть уже конец 70-х.*

В. К.: Да, но написал он эту статью раньше^[164], а опубликовал после эмиграции. Поскольку Зиник был старый наш знакомый, он видел соц-арт с самого начала. Устраивались такие четверги Зиника, где мы показывали соц-арт, туда ходил Асаркан^[165], и сам Зиник приходил на наши вечера, поэтому начал писать эту статью достаточно рано. Кстати, сначала он стал писать ее вместе с Паперным, поэтому некоторые считают, что это Паперный придумал термин «соц-арт», но я заставил его официально при Кате Деготь признать, что это мы придумали с Меламидом. А позже Зиник написал статью полностью самостоятельно и опубликовал в «Синтаксисе».

Г. К.: *То есть соц-арт быстро стал адекватно воспринимаемым и «правильным» трендом?*

В. К.: Да, первый раз слово «соц-арт» на русском языке было напечатано в сборнике «Вестник РХД»^[166] в статье Е. Барабанова о выставке в ДК ВДНХ в сентябре 1975 года. И там термин «соц-арт» упоминается только в связи с нашей «группой». Это была совсем ранняя статья, когда еще не было соц-артистских работ ни у Саши Косолапова, ни у Лёни Сокова.

Г. К.: *С какой мыслью вы уезжали на Запад? Как триумфаторы на волне нового течения соц-арта или же идея эмигрировать возникла независимо от искусства? Какова была стратегическая задача?*

В. К.: Было очень много причин уехать. Уезжали мои родственники, и я поехал сперва в Израиль. Брат дедушки был

главным бухгалтером в «Сохнуте», который помогал в организации эмиграции, поэтому у меня почти сразу была хорошая квартира в Иерусалиме, а кроме того, выставка 1976 года у Фельдмана принесла деньги. Умберто Эко написал тогда статью, была большая пресса, и мы стали на 15 минут известны. Сейчас я понимаю, что наши 15 минут уже прошли, но Энди Уорхол прав: все получают такую известность на 15 минут. Сейчас ведь все мальчики и девочки снимают телефончиком потрясающие фотографии, цены на фотографии растут, но самое страшное, что произошло, — исчезла вера в чудо искусства! В помойке на улице могут лежать изумительно качественные изображения человеческого лица, снятые для обложек журналов, и т. п. Такого нельзя было представить в XVIII веке. Разрушается отношение к чуду искусства, чувству застывшего времени. Сейчас все удовлетворяются кинофильмами, и в этом, по-видимому, будущее. Это дает людям тот же эффект, что и быстрорастворимый кофе, когда-то считавшийся шиком в Москве. Потом люди задумались: что ж мы пьем такую гадость, когда можно сделать хороший кофе?! Но это вопрос моды, и на Западе сейчас так. Происходит девальвация ценностей искусства, в художественные школы поступают в основном девочки, а мальчики идут на компьютерную анимацию.

Г. К.: *Весь ваш успех был заложен в 1970-х годах. Возникали ли у вас мысли, что какие-то вещи надо было сделать по-другому?*

В. К.: Если возникали, то мы переделывали работы. Или вы имеете в виду поведенческие моменты?

Г. К.: *Да, скорее стратегию успеха.*

В. К.: Стратегия может присутствовать в живописи. Мы всегда мыслили сериями, и «соц-арт» был когда-то такой серией, хотя это был и персонаж, выдуманный нами, — художник, делающий эти вещи для души; пишущий лозунги как крик души, изображающий своих родных в виде плакатных героев — это своего рода Козьма Прутков, великий персонаж, созданный братьями Жемчужниковыми и Алексеем Толстым. У него, кстати, есть совершенно соц-артистская работа — «О введении единомыслия в России», для чего предлагалось все газеты и журналы запретить и издавать только одну официальную газету.

Г. К.: *Это очень нам близко и в современной России.*

В. К.: Да, этот проект позже осуществили в Советском Союзе. И Маяковский через 30 лет повторил смысл его изречения «Бердыш в

руках воина то же, что меткое слово в руках писателя»^[167], — он просто забыл, что повторяет Козьму Пруtkова, сказав, «чтоб к штыку приравняли перо»^[168].

Г. К.: *Легко ли вам было вписаться в нью-йоркский «плавильный котел»?*

В. К.: Нам было немного легче, потому что Фельдман был очень известным галеристом. Он выставлял звезд, и в контексте этих звезд вы сами приобретаете их отблеск. Конечно, все перемешивается со временем. Можно вспомнить историю, случившуюся с японским Ван Гогом, которого все хвалили и все эксперты до 60-х годов считали великим. Но потом оказалось, что в работе присутствует кадмий, который при Ван Гоге не производился^[169], и им тут же перестали восхищаться, хотя вещь была замечательная! Дело в том, что произведение искусства не радиостанция, а радиоприемник, который отражает нас! Само по себе оно ничего не излучает.

Мы привыкли проецировать легенды. Об этом, кстати, были наши работы 1973 года с Бучумовым и Зябловым, великими художниками. В отличие от нас Кабаков со своими персонажами не делал их работ. Скажем, в «художнике Архипове» было изображение его жизни, но не работы, — какой же это персонаж?! А мы делали работы, создали переписку с героями. Я изучал литературу, чтобы воссоздать стиль зябловской переписки с его хозяином. Идея была совсем другая, это идея проекции: мы проецируем на картину наши знания. Проецируем иконоклазм христианской революции — ведь христиане обламывали руки скульптурам и уничтожили, пожалуй, больше языческих храмов, чем большевики — христианских. Мы проецируем на наши работы знания греческой мифологии, знания обо всем греческом искусстве, представления о красоте и т. п. Нам известны звезды, которые были рядом с неизвестным автором Пергамского алтаря, — возможно, его сделал автор бельведерского торса. Микеланджело тоже поставил знак равенства между незаконченностью и иконоклазмом — это очень интересный момент, свидетельствующий о его психологическом состоянии. Механизм принятия наших стратегических решений с ним удивительно совпадает — это тоже стремление к саморазрушению, очень загадочный инстинкт. Вспомним китов, упрямо выбрасывающихся на берег... Поэтому, говоря о своем отъезде, я

должен обсуждать его со всех сторон, в том числе с точки зрения инстинкта саморазрушения.

Да, у нас были деньги и, действительно, у нас было меньше проблем, чем у других художников. Нам не нужно было искать галерею, потому что о «бульдозерной выставке» в 1974 году приезжал писать Дуглас Дэвис, один из основателей видеоарта, чьи работы находятся в музеях Европы, много писавший об искусстве и работавший в журнале «Ньюсуик». Выставка в Беляево вызвала большой резонанс на Западе потому, что там избили нескольких западных корреспондентов, одной журналистке выбили зуб камерой, и это спровоцировало волну возмущенной прессы. Дэвис осмотрелся, не понял двойственности Оскара Рабина и сказал: «А что тут такого? У нас это называют рыночным искусством — экспрессионизм (тогда еще не было новой волны экспрессионизма, которая случится позже, в 80-х) и сюрреализм. Это коммерческое искусство для иностранцев и дипломатов. Или для туристов на Монмартре». И то, что мы вышли со своим искусством на воздух, тоже сыграло свою роль, потому что на Западе в парки выходят со своим искусством коммерческие художники.

Г. К.: Да, как на Арбате и в Измайлово торговали картинками в перестройку.

В. К.: Это очень интересные аналогии. В этих событиях граничат совершенно разные вещи. Когда мы смотрим на Россию с запада, мы видим, что там азиатчина граничит и перемешивается с европейской мыслью, и это очень важно понять. Поэтому, когда Дуглас Дэвис увидел концептуалистов, к которым его направил другой корреспондент, он совершенно обалдел и сказал: «Это же концептуальный поп!» Кстати, соц-арт впервые был напечатан в западной прессе как soc art — и этот спеллинг прижился с легкой руки Дугласа Дэвиса. Получалось по звучанию как сок-арт, от слова «удар» (sock). Сам он выставлялся у Фельдмана, поэтому, когда мы приехали, он предложил нам вместе сделать работу и сказал Фельдману, что хочет показать свои работы совместно с русскими художниками. Поэтому мы были освобождены от мучительного поиска галерей, чем обычно озабочены 90 % молодых художников на Западе. И, конечно, это сыграло роль при принятии решения. Фельдман выставлял Бойса, Криса Бердена, Уорхола — его галерея считалась одной из лучших.

Г. К.: В нашем интервью 30-летней давности вы сказали, что «в роли авангарда — и в этом парадокс постмодернизма — иногда выступают очень консервативные течения. То есть в определенных условиях консервативная форма может выступить раздражителем по отношению к определенному кругу людей. Например, китч может вызвать раздражение у человека, воспитанного на строгих образцах раннего авангарда...». Вы по-прежнему считаете, что китч может стать авангардом?

В. К.: Да, я до сих пор так думаю.

Г. К.: Очевидно, что в нашем левом искусстве было много псевдоавангарда, на самом деле очень консервативного и коммерческого искусства, где подвизались совершенно разные художники. Но воспринималось все это как крайне раздражающее явление для власти и многих ее сторонников. Если вспоминать наш нонконформизм, каким вы видите это явление сейчас, из XXI века?

В. К.: Есть такой термин — «художественная жизнь», — понятный во всем мире. Везде есть непризнанные художники, активные художники и художники коммерческие, работающие для денег или успеха. Человеческая мотивация всегда многоструйна — это не одно русло, это дельта.

Г. К.: Для вас в целом та художественная жизнь была позитивным явлением?

В. К.: В какой-то степени, для своего времени — да. Но в конечном итоге это не привело к позитивным результатам. Помните мудрое высказывание: «Дорога в ад устлана благими намерениями». Если бы Ленин об этом подумал, он бы не спешил со своими решениями. Но люди не думают об этом. Мы все хотим как лучше, а получается как всегда. Хорошо, когда последний день карнавала не затягивается. Например, во Франции, когда произошла революция, несмотря на все жертвы, революционное правительство не сменило трех министров: министра внутренних дел, министра финансов и министра иностранных дел. Эти три человека оставались при короле, Конвенте и Наполеоне. Один из них, Талейран, по слухам, был незаконным отцом Делакруа — тоже неплохое семя оставил. Это были люди, знающие свое дело, без которых государство не могло функционировать. В России, поскольку в союзе с большевиками были также анархисты и прочие не очень просвещенные люди, этого не

произошло, и в «последний день карнавала» Сатурн пожирал своих детей очень долго. Во Франции это так долго не длилось, и сразу появился герой, Наполеон. Можно только надеяться, что когда-нибудь и у нас будет лучше.

Г. К.: *Может быть. Но вас никогда не удивляло, если вдруг вы начинали размышлять о пройденном пути, сколько художников кануло в Лету уже в советские годы, даже до перестройки? После стольких выставок в 60-х и некоторых всплесков в 70-х многие тихо исчезли с горизонта художественной жизни. Мне это со временем показалось крайне странным, хотя и типичным явлением.*

В. К.: Мне кажется, все зависит от точки зрения. Я вот в детстве увлекался астрономией. Поэтому, когда я сталкивался с какими-то неприятными историями в школе, например с антисемитизмом, в результате чего я был вынужден перейти в другую школу, я представлял себе, как это будет выглядеть, если посмотреть на это с Луны. Что мы увидим? Мы увидим, что люди сливаются в некую массу, своего рода биологическое покрытие земных территорий и мы становимся актами, атомами одного живого существа. И я успокаивался. Я думаю, что когда-нибудь и имена многих важных художников окажутся забыты. И многое останется лишь на уровне компьютерной анимации и компьютерных изображений.

Все теперь превращается в изображения — и это достаточно страшная вещь. Например, возьмем этого радикального акциониста Павленского, который поджигает банки и ФСБ, — да, это очень яркие, некоммерческие акции. Но они превращаются в красивую картинку в новостях и журналах. То есть все их действия — разрушительные, или, напротив, преследующие какое-то благо, или эгоистического свойства — превращаются в двухмерную или трехмерную картинку.

Г. К.: *Да, теперь это делается ради одного-двух изображений.*

В. К.: И все превращается в повседневное действие — в сон! Каждый из нас — режиссер, актер и сценарист своих снов, и в этом смысле мы все — художники. Но нецененные художники, потому что пока еще мы не можем видеть снов друг друга. Я надеюсь, что со временем мы сможем не только создавать изображения телефончиками, но и видеть чужие сны — с разрешения владельца, конечно! И мы увидим сны всех художников, всех гениев, которые были и есть, потому что каждый человек во сне — гений.

Г. К.: Это было бы здорово. Спасибо за оптимистичные предсказания!

Москва — Нью-Йорк, октябрь 2021

Александр Меламид

МИР СТАНОВИТСЯ ВСЕ СМЕШНЕЕ И СМЕШНЕЕ

Алик Меламид: ...Я же всю жизнь страдал от антисемитизма, потому что был такой мальчик в золотых очках, очень худенький, и все считали, что я «как Эйнштейн», а я ни х... не соображал и был банальным двоечником. Подозревали, что у меня, согласно общей еврейской репутации, должен быть какой-то страшный диссидентский замысел разрушить все вокруг... Естественно, им не могло прийти в голову, что еврейский мальчик в очках просто идиот.

Георгий Кизевальтер: *Но в какой-то момент случился переход от этого нелепого мальчика к ироничному соц-артисту. А вокруг возвышались разные именитые лианозовцы, метафизики и т. п. Как вы их воспринимали?*

А. М.: Да мы их никак не воспринимали, потому что были уверенные в себе люди: мы были единственные! Поэтому мне было наср... на всех лианозовцев, хотя я очень любил Оскара, потому что он был интересный и невероятной силы человек. Но все его рисование тогда не производило на меня никакого впечатления и не имело никакого значения.

Вначале мы сделали что-то и сказали, что это надо показать миру. Как? Понятно было, что никак показать это нельзя. Но мы слышали, что есть такие Рабин, Кабаков, и мы просто постучали к ним в дверь, позвонили через знакомых, и нас приняли. Они сказали: да, вы веселые ребята, смешно, но это х...ня полная... Как для нас была полная х...ня то, что они делали, так для них это было совершенно недоступно, даже для Кабакова. Тем более что в то время у Рабина началось увлечение пресловутой духовностью, сперва полуцерковной, а позже и полной. Никто из них, впрочем, не говорил, что они верующие. Но выглядело все это, как я осознаю сейчас, как начало новой религии, настоящей религии. Это были кучки людей, борющихся с окружающей действительностью, потому что она их не устраивает, и несущих в себе Дух, огонь, прямо как у ранних христиан.

Это в традиции мученичества, только мучениками стали концептуальные художники; как первые христиане себя чуть ли не замуровывали в стены или как этот столпник знаменитый, который сидел 36 лет на столбе — зачем? Какая религия требовала от него сидеть там? Но это были мученики, которые несли свет людям...

Г. К.: *Но ведь вы тоже пробовали работать в традиции сюрреализма и сделали выставку в «Синей птице»?*

А. М.: Да, это было до соц-арта, и мы еще выставлялись там вместе. Кажется, там прошли даже две выставки, потому что у Виталика были нужные связи. Но потом это кафе прикрыли. А ранние работы все скупил Бреус. Они лежали у моей матери в пыли под кроватью, и тут эти «произведения» долго, кряхтя, извлекали на свет божий. Он сгоряча купил, а теперь, наверное, не знает, куда это дерьмо деть. Господи, все это искусство — такая х...ня! Сейчас-то это видно. Религиозность пропала, огонь, который мы несли, потух... И осталась страшная мазня, непонятно для чего...

Но вот Маркс был все же самый гениальный из философов. Я только заменю в его описании^[170] «религию» на «искусство»: «Искусство — это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, подобно тому, как оно — дух бездушных порядков». И дальше идет «религия — опиум народа». Хрен с этим опиумом, но как точно это сказано! Искусство стало секулярной религией XX века. Вот мы сейчас живем в ином мире, а раньше это был мир, где художники были боги! Скажем, Пикассо был как Ленин, Сталин или Рузвельт. Дали, Пикассо меняли или поддерживали этот мир, и даже люди в Африке слышали эти имена. А сейчас люди, может быть, знают имя Энди Уорхола, но это несопоставимо — те художники были гении, настоящие гении! Сейчас таких фигур нет и быть не может.

Г. К.: *Что можно сказать о вашем окружении в 70-х годах? Оно тоже было таким ироничным, склонным к стёбу, или философским?*

А. М.: Да мы ни с кем не общались. Были совершенно официальные отношения с какими-то людьми, как устроить выставку и т. п. У меня до сих пор нет ни одного знакомого художника как друга.

Г. К.: *Хорошо, Паперного разве не было в окружении?*

А. М.: Паперный был, но он относился к «семейным», потому что Зяма Паперный был очень близкий друг родителей, и мы общались, конечно, но это были совсем другие отношения. Вот когда у нас

случилась выставка в Нью-Йорке — за год, кажется, до отъезда, — тут какой-то вал людской пошел, для меня все смешалось... Мелькали какие-то лица, кто-то, наверное, доносил, кто-то нет; пошла какая-то каша, потому что пошла слава, и «Голос Америки» сказал, что выставка успешная и все такое прочее. Да, это был 1976 год.

А сейчас все как-то рисуют, все как-то продаются, кто хуже, кто лучше, но новые галереи — это как магазины. Кажется, это Гагосян придумал, чтобы было все что угодно: реализм, абстракционизм, фовизм... Что вы хотите? — Пожалуйста, у нас такое есть!

Г. К.: Конечно, еда «на все вкусы»!

А. М.: Да, и в новых галереях есть сотни художников, поэтому надо делать новые помещения, иначе всех не покажешь. Надо расширяться. И это хорошая идея, что все разрешено, что нет никакой догмы. Но с другой стороны, если нет догмы, то на все наср..., потому что все — едино. Никакой разницы нет. Раньше твердили, что надо так рисовать, а так — нельзя. А теперь и так можно, и этак. То есть принцип ориентиров утрачен. Но придуман другой принцип: кто нарисовал? Какого цвета кожи? Или: была ли это страдающая женщина? Или гермафродит? — И этот принцип не хуже, потому что нужно иметь какую-то путеводную звезду.

К примеру, у моей жены Кати [Арнольд] сейчас проблема. Она преподает в частной школе, и к ним пришел новый преподаватель рисования, молодой парень, калека, проблемы с руками и ногами, кажется, всегда в коляске. Трагическая, в общем, история. И тут у них по зуму было совещание для преподавателей, где он говорил об уважении к калекам в искусстве. А Катя во время дискуссии уснула. Поднялся страшный скандал, что она не уважает права калек в искусстве...

Г. К.: Это чистый Хармс.

А. М.: Мир становится все смешнее и смешнее. С Трампом... Или с Навальным... Это какое-то сумасшествие. Но такая идея сумасшествия была разрешена раньше только художникам, потому что они должны быть сумасшедшие, а сейчас художники — нормальные, интеллигентные, хорошо одетые люди. То есть бывшее творческое сумасшествие ушло в мир, и весь мир стал художественным, а художники стали главными столпами режима, потому что у них ничего не происходит вразрез, все говорят то, что надо.

Г. К.: Да, изменения очевидны, но как ты видишь сейчас тот, былой нонконформизм?

А. М.: Ну, я уже сказал, это была церковь, классическая церковь, только на коротком историческом промежутке. Они несли свет, были мучениками, одновременно ван гогам, потом переход в церковь, дальше Ватикан, сидят толстопузые, хорошо одетые люди, пьют хорошее вино, хватают баб за задницу, крутятся гигантские деньги, иначе говоря, не жизнь, а малина.

Г. К.: То есть нужно признать, что этот левый период закончился в XX веке?

А. М.: Конечно, альтернативы нет. Тем более что все уравнилось и теперь рисуй как хочешь. Не с чем бороться. Я, например, борюсь с самой идеей искусства, потому что это когда-то люди верили, что есть духи, что они заполняют нас, а больше в это никто не верит, и система сломалась. Есть замечательная статья критика Алекса Росса — он обычно пишет про музыку для журнала The New Yorker, — и вот один раз он написал не про музыку, а про искусство, и называлась статья «Оккультные корни модернизма»^[171]. Это очень мудрое эссе о том, что все пришло из оккультности, теософии, спиритуализма и мистицизма конца XIX века. Т. С. Элиот, Кандинский, Мондриан — все они были членами теософского общества, да и наша любимая мадам Блаватская — одна из ключевых фигур ушедшей эпохи, хоть и шарлатан, но даже большие религиозные системы, утверждает Росс, были созданы шарлатанами. То есть не важно, что шарлатаны, главное, что это движение пошло дальше и Святой Дух Троицы превратился в духовность искусства. Медитация тоже перешла в искусство. Потому что иначе нельзя понять, что такое абстрактная картина, — допустим, человек сидит и смотрит на нее... что он там видит? — Полная х...ня! Но он уже знает, что надо медитировать. И не важно, что ты видишь. Главное — углубляться в себя и прочие похожие трюки. Скажем, в Нью-Йорке нет сейчас ни одной молодой женщины, которая не ходила бы на йогу. И это не просто упражнения, это нечто гораздо большее. До этого ходили на тайчи, но началось все еще в XIX веке, потом между мировыми войнами увлечение постепенно заглохло, а в 60-х годах возродилось на почве интереса к Востоку, опять пошли «гуру» вместе с «Битлз» и прочим.

Г. К.: Вы же, напротив, основали свою деятельность на стёбе, иронии над советскими реалиями и языком идеологии и власти. Вы ощущали себя тогда «белыми воронами»?

А. М.: Да, конечно! Но нам или, во всяком случае, мне было настолько очевидно, что это и есть то самое, что нужно, что я бегал и спрашивал всех: ты хочешь записаться в историю искусства? Это очень просто, говорил я... Я уверен, что какие-то люди, скажем Юликов, помнят об этом. Но духовность в то время еще побеждала... Тем не менее у нас был совершенно другой подход.

Г. К.: Абсолютно. Но любопытно то, что у вас после этого пошли ученики в виде группы «Гнездо», что было крайне нетипично и неожиданно для российского независимого искусства.

А. М.: И еще наш вклад состоял в том, что мы внедрили групповое творчество. Оно было на Западе и есть сейчас, но крайне редко, а мы тогда это придумали! Это тоже факт.

Г. К.: То есть вы почувствовали себя в правильном тренде...

А. М.: Да мы просто придумали целый мир. Глаза открылись! Это как в свое время Клод Моне придумал мазок синеньким и желтеньким, и люди увидели мир по-другому. Физически! Мир оказался другой. После Клода Моне нельзя уже увидеть серое как серое или черное как черное. Все понимают, что там есть какие-то пятнышки. Или Караваджо сделал тени темными, и все сказали «Ой, так и есть!». Конечно, так и есть. Это были люди, которые сфокусировали себя иначе, увидели что-то другое.

И у нас было похоже. Ведь эти советские лозунги были частью если не природы, то окружающего мира. Все эти плакаты и портреты Ленина воспринимались как деревья, как облака...

Г. К.: Да, как незаметные, примелькавшиеся предметы или объекты.

А. М.: Они воспринимались не как художественные произведения, а как выросшие сами собой вещи.

Г. К.: Кстати, исследуя эту тему, я обнаружил, что уже в 50-х годах изредка происходили некие хеппенинги, где художники в своих мастерских иронизировали по поводу советских тотемов, есть описания, но это воспринималось только как шутки, как анекдоты о Василии Ивановиче. А почему у вас такое содержание вышло на другой уровень?

А. М.: Потому что это стало личным, это уже был не просто разговор о чем-то, а о себе. Все же первая вещь, которая была сделана, — это портрет моего отца. Я все же любил своего папу — в виде Ленина, Сталина, не знаю! Это была не просто ирония по поводу, это собственное, это ты сам. Скорее это самоирония.

Для меня на самом деле до сих пор, когда я иду по Третьяковке, как пару лет назад, есть это «современное искусство», и вдруг я вхожу в зал, где Сталин с Ворошиловым Александра Герасимова. И это сразу «АХ!», как свежий воздух; восторг от того, как это сделано, и понятно зачем: хотели прославить вождей. Можно сказать, что это плохая цель, но это все же цель. А с современным искусством я часто не вижу никакого выхода: для чего, зачем это сделано? Я пытаюсь спросить у знатоков, но все отмахиваются от меня, как от осы. Более того, я даже послал многим своим знакомым репродукции человечка Джакометти с просьбой объяснить, почему это считается величайшим произведением искусства XX века. И мне в ответ написали какую-то белиберду, но в конце добавили: «Но это чудо». Тогда так и следует сказать с самого начала: «Это чудо!» Бывают чудеса, и мы полюбили это искусство, потому что это чудо.

Как известно, был такой теолог Тертуллиан в начале III века. Он сказал «Верую, потому что абсурдно»^[172]. И это единственное объяснение искусства. Как и религии. Может быть, это ничего не объясняет, но приемлемо. Потому что я люблю абсурд и считаю: что абсурдно, то интересно.

В последние годы я часто думаю о том, что такое вера. Почему люди верят в то или иное? Я, конечно, не разрешу эту проблему. Я прочитал много книг об этом, но все они мутные. Хотя понимание этой проблемы объяснит, и что такое искусство, и что такое религиозные секты, и христианство, и иудаизм.

Г. К.: *Алик, а почему вы с Виталием разбежались? И когда все же это произошло?*

А. М.: В конце 90-х. Но разошлись мы уже в конце 80-х. Уже каждый стал дудеть в свою дуду.

Г. К.: *Созвездие исчерпалось?*

А. М.: Конечно! Я не хочу себя сравнивать с Битлами, но и они, более успешные, тоже разошлись. Это нормальное явление. И с женами разводятся.

Г. К.: Я размышлял тут как-то о Вите Скерсисе, что он прошел эту «школу» сперва у вас, потом в «Гнезде», продолжавшуюся года три или четыре, а потом напрочь отказался от социальной темы и ушел в какую-то философию молчания и как бы концептуальность...

А. М.: Скерсис был из детской художественной школы на Кропоткинской, где я преподавал и ставил натюрморты. Там был еще Гена Донской, а потом Рошаль (Федоров) присоединился. Его родители были друзьями моих родителей и жили в одном подъезде с ними. А Скерсис был из них самый дикий и совершенно неграмотный. Мы его отправили в экспедицию к отцу Рошаля, который был археологом, чтобы он подучил русский язык. Что-то тогда получилось. А позже он ушел, возможно, потому, что не чувствовал себя равным остальным, не знаю. Но самый талантливый в художественной школе был, конечно, Донской. И, опять по классике, он потом сошел с ума. Великий художник обязан сойти. Там был еще один талантливый сумасшедший — кажется, его звали Розенблюм. Совершенно безумный! Вот он писал такие абстрактные картины, что мама миа! На огромных рулонах бумаги!

Г. К.: В общем, можно утверждать, что этот период был суперплодотворный.

А. М.: Конечно, это еще был подъем. К сожалению, Россия с тех пор никуда не сдвинулась с этого чертового соц-арта, так и гниет! Я не вижу никаких изменений. И там по-прежнему мало денег. А в Америке в искусстве сумасшедшие деньги крутятся. Потому что вообще в стране огромная масса денег и, как в свое время в России, их просто некуда девать. И мне самому, я надеюсь, хватит тех денег, что я заработал, до конца жизни.

Москва — Нью-Йорк, январь 2021

Лев Рубинштейн

МЫ ВСЕ СФОРМИРОВАЛИСЬ В НАЧАЛЕ 70-Х

Георгий Кизевальтер: *Хотя ты прозвучал в Москве как неортодоксальный поэт в середине 70-х годов, по возрасту ты должен был бы начать в конце 60-х. Как ты входил в круг «левых»? Знаю, что Елизавета Мнацаканова сыграла значительную роль в воспитании вас с Сумниным как поэтов. Кто там был еще из интересных фигур?*

Лев Рубинштейн: Все-таки это было не в 60-х, если мы говорим о Мнацакановой. Это уже ближе к середине 70-х. В основном там были мы с Сумниным, и еще Герловины, хотя не так активно. А предыстория такова. Мы с Андреем подружились в начале 70-х с композитором Аликом Рабиновичем^[173], который году в 1974-м уехал в эмиграцию. Елизавета Аркадьевна была подругой его отца, с которым они, кроме того, были и земляками по Баку. Отец его был довольно странной, таинственной фигурой: служил в КГБ каким-то интеллектуалом, то ли переводчиком, то ли консультантом, но имел чин. И Алик поэтому не очень любил о нем рассказывать. А Елизавета Аркадьевна работала музыковедом и редактором в издательстве «Музыка» и, хотя она была армянка из Баку, выросла в немецкой культуре и с детства говорила и читала по-немецки. И это обстоятельство сыграло в ее биографии большую роль, почему она вскоре и уехала в Австрию. При этом она писала стихи, занималась визуальной поэзией и была очень авангардным человеком. И я бы не сказал, что она нас чему-то научила, но со многими интересными вещами познакомила. В сущности, да, она сыграла довольно большую роль.

Г. К.: *Интересно, видишь ли ты отличия в менталитете авторов 1960-х и 1970-х? В особенности в плане оптики, системы взглядов, используемых художниками и поэтами в их восприятии мира, искусства и т. п.?*

Л. Р.: Я все же не отношу себя к 60-м годам. Допустим, с Андреем мы были знакомы еще со школьных лет, потому что ходили вместе во

Дворец пионеров в литературный кружок, но знакомы были шапочно. В 60-х главными людьми были СМОГи, а мы были помоложе и, хотя им не противостояли, старались от них дистанцироваться. Дело в том, что они были старше всего на два-три года, но уже воспринимались как предыдущее поколение. Вот они были люди 60-х годов. А с Монастырским мы стали дружить в самом конце 60-х. Я даже точно могу сказать, что это произошло непосредственно перед чехословацкими событиями в 1968 году. Дружбы в то время заводились как-то бурно и спонтанно. Мы встретились случайно на Солянке, и он пригласил к себе в Малый Ивановский переулок, где жил в коммуналке со своей первой женой, что была лет на семь его старше. После этого я стал к ним ходить и, поскольку это был центр, мы стали видаться чуть ли не ежедневно. Мы были долгое время очень близки и дружны и даже стали такой неразрывной парой поэтов «Монастырский-и-Рубинштейн». При этом мы постепенно обрastaли друзьями — в основном среди художников. Друзья все были художниками: Андрей Демькин, Валера Герловин, Леша Паустовский. Так что сформировались мы все в начале 70-х.

Г. К.: *А что, в то время в твоём круге разве не возникало никаких интересных фигур среди поэтов?*

Л. Р.: Ну, вот поэтов было немного! Понятно, что они «были», но мы всегда занимали позицию как бы вне всего, с пафосом отличия. При этом я слышал какие-то имена, в том числе своих ровесников, но знакомство с ними стал водить позже. Например, я знал с начала 70-х о существовании Ольги Седаковой, года с 1974-го — о группе «Московское время», где были Гандлевский, Сопровский, Цветков, и мы даже здоровались при встрече. Ты помнишь, что я в то время был очень радикально настроен и все те, кто писал в столбик, мне были жутко неинтересны. Хотя я их знал и мы были знакомы.

Г. К.: *Можно возразить, что ты и сам писал в столбик в начале 70-х.*

Л. Р.: Да, до поры до времени. Но с середины 70-х уже все пошло по-другому.

Г. К.: *Как ты воспринял в те годы появление соц-арта? Воспринимались ли подобные работы как искусство или хотя бы как нечто, имеющее перспективу?*

Л. Р.: Знакомство с соц-артом, по сути, произошло посредством личных знакомств или посредством все того же поселка Кясму в Эстонии, потому что Алик и Виталик проводили лето там же, где и мы с тобой. Кажется, году в 1974-м я уже видел этого Алика и знал, кто он такой. Про них уже говорили, что есть «такие странные ребята», хотя слово «соц-арт» еще не звучало, но говорили, что они в каком-то ироническом контексте изображают, например, портреты вождей. Мне тогда такое сочетание авангарда с портретами вождей казалось странным. Хотя о поп-арте я знал и знал, что они изображали Мао Цзэдуна и размножали Мэрилин Монро, но личное знакомство как-то все расставило по местам, потому что мы поговорили, им понравилось, что я делаю, а мне понравилось, что они делают. В начале сентября 1974 года, я это хорошо помню, уже познакомившись с Аликом, я посетил их мастерскую. Более того, через пару дней мы даже снова пришли к ним с Андреем, потому что он один ехать стеснялся. А дней десять — двенадцать спустя состоялась знаменитая «бульдозерная выставка».

Г. К.: *Итак, мы с тобой подошли практически к середине 1970-х, и это было то удивительное время, когда очень многие из нашего круга, включая и некоторых художников, и поэтов Монастырского и Рубинштейна, начали делать что-то новое...*

Л. Р.: Именно тогда! Я потом узнавал, что это произошло не только с нашим кругом. Гораздо позже я познакомился с Приговым, мы разговорились, и он тоже мне признался, что для него временем таких радикальных новых идей был 1974 год. О том же самом мне говорил композитор Мартынов. То есть этот 1974 год для абсолютно разных людей стал переломным.

Г. К.: *Как ты считаешь, что же произошло тогда в сознании «творческой прослойки»? В чем была причина такой резкой (для многих авторов) смены вектора собственного творчества и прежних устремлений?*

Л. Р.: Об этом трудно говорить, потому что мы обычно не отслеживаем такие вещи. По нынешним временам такой внешний фактор, как «бульдозерная выставка», ничего собой не представлял, но это была невероятно важная акция. Во-первых, она вывела на общественную авансцену изобразительное искусство и вообще подняла статус искусства, которое стало вдруг общественно и даже

политически значимым институтом. Возможно, даже самым значимым для тех времен. Ведь это было время, когда в стране фактически была подавлена правозащитная деятельность — уже все, кому надо, сидели, а кому не надо, уехали, и тут вдруг выступили художники! Быть художником в одночасье стало модным, крутым, и на эту ниву ринулось много молодежи. Вместе с художниками выступили и связанные с ними поэты, хотя нас было немного. И мы все отчасти были тоже художниками. Андрей быстро мигрировал в сторону визуальности, и я начал свои картотеки делать.

Я думаю, это было какое-то идейное накопление, которое сложилось благодаря таким странным событиям, как «бульдозерная», а на следующий год прошла еще одна или даже две выставки на ВДНХ, и еще через год снова серия выставок... Это были настолько важные вещи, что гораздо позже, в 10-х годах, когда началась какая-то уличная социальная активность и оживилась общественная жизнь, на одном из митингов моя знакомая и ровесница сказала мне: «А правда, это похоже на очередь на „Пчеловодство“?» Очевидно, схожесть была главным образом антропологической — все те же типажи! Когда-то эти люди стояли в очереди в павильон «Пчеловодство», а теперь они пришли на митинг.

Г. К.: Совершенно верно, эти выставки 1974-го и первой половины 1975 года были очень важными, даже переломными. Однако своим контентом, как теперь говорят, своими экспозициями они совершенно не предвещали зарождения и укоренения концептуализма и последующих современных трендов. Что послужило триггером для изменения сознания у столь многих художников в нашем круге?

Л. Р.: Мне кажется, уже что-то было и раньше в этом роде.

Г. К.: Ну да, что-то было — ранние альбомы Кабакова, три-четыре работы Булатова, иронические работы Комара и Меламида... Ремейки поп-арта и облагороженный сюрреализм в духе Магритта — были. Но все прочее, продвинутое, еще только дремало в головах у художников. Иными словами, к осени 1974-го картина была невнятная и разрозненная. Что же стало причиной прорыва? Накопление сведений, проникавших с Запада?

Л. Р.: Да. И накопление внутренних идей. В моем случае это точно так: в меньшей степени это влияние Запада — в крайнем случае в виде преломления и местного пересказа. Ведь наше общее

эстетическое и художественное образование было достаточно обрывочным и фрагментарным: кто-то что-то рассказывал о том, что прочитал. Среди нас были единицы, владевшие языками. И никто никуда не выезжал. Помню, что в круге старшего поколения художников был Иван Чуйков, увы, недавно ушедший, который в силу своего мажорского происхождения достаточно хорошо знал английский. А его отец-академик ездил за границу и по просьбе Ивана привозил альбомы и каталоги модных выставок, после чего они собирались все вместе в квартире или в мастерской у Ивана и он переводил друзьям тексты этих каталогов и журналов. Так происходило знакомство с современным западным искусством.

В сущности, трудно описать это яснее. Но позже выяснилось, что мы, в принципе, не очень сильно отставали: примерно в то же время примерно то же самое делали и в Европе. То есть отставание было не более пяти лет. Кстати, примерно в те же годы через Алика Рабиновича я познакомился с Альфредом Шнитке, который верил в то, что существуют некие подземные реки, соединяющие все реки Земли. Хотя мы сидим здесь в изоляции «за железным занавесом», считал он, до нас непонятными путями все равно доходят важные мировые идеи.

Г. К.: Отличная концепция. А я тут просматривал твои «манифесты» («программы работ») 1975 года, с которых ты начал свой концептуальный путь, и обнаружил очень любопытный момент. Это апелляция к коллективному сознанию и симуляция коллектива авторов одновременно. Как бы не ты один пишешь программу работ, а некая группа. Провозглашается отказ от индивидуального авторства и признание авторства коллективного (!). «Круг заинтересованных лиц (насколько широкий?) приглашается к участию в проекте». Так было указано из чувства самосохранения или по иной причине?

Л. Р.: Не знаю. Честно скажу, уже забыл. Видимо, в тот момент мне была важна аннигиляция понятия авторства, которое именно тогда показалось мне реакционным и устаревшим. Я думаю, что идея такой коллективности и сами тексты были полупародийными. Они имитировали некий бюрократический дискурс, отчасти даже советский, но какая-то идея непонятного мне самому общего дела надо мной, очевидно, висела. Очень хотелось делать что-то вместе.

Г. К.: Кстати, вскоре возникают «Коллективные действия»!

Л. Р.: Да, буквально через несколько месяцев!

Г. К.: *Иными словами, это был некий общий тренд в то время.*

Л. Р.: Я думаю, да. И все ощущали тогда, видимо, какую-то экзистенциальную самоизолированность (как сейчас!), поэтому хотелось делать что-то вместе. Даже позже был у меня какой-то текст, где автор просит сообщить ему, если будут некие действия, — потому что он хочет принять в чем-нибудь участие, он еще не знает, в чем, но хочет. Вот такой пафос. То есть главное не авторство, а принять участие!

Г. К.: *При этом некоторые любопытные и яркие явления в искусстве второй половины 70-х сперва воспринимались как абсурдные, когда мы знакомились, например, с произведениями Димы Пригова, а потом они идеально вписывались в общий контекст постмодернизма. В чем, на твой взгляд, была суть этого феномена: артист эстрады? Художник-персонаж? Что-то иное?*

Л. Р.: Мы много лет были с Приговым близкими друзьями, но я всегда вспоминаю довольно странную историю нашего знакомства. Это было в 1977 году в чьей-то мастерской, куда меня повел наш Никита Алексеев... Хотя нет, я вспомнил, это была квартира Ники Щербаковой на Садовой-Кудринской, где эта дама устраивала вечера и выставки и имела, прямо говоря, разнообразную репутацию. Тем не менее все к ней ходили. И вот Никита мне сказал, что там будет выступать поэт Пригов. Я впервые это имя слышал, и мы решили посмотреть, что это такое. Пригов читал там свои тогдашние хиты, мне это показалось забавным, но и только. Я сперва провел это дело по ведомству сатиры и юмора, но позже понял, что это не вполне соответствует действительности.

А вскоре небезызвестный Всеволод Николаевич Некрасов, в те годы очень любивший всех со всеми знакомить и вообще очень отличавшийся от того Некрасова, которым он стал в последующие десятилетия, — тогда он был очень общительным и жутко ко всем расположенным, — привел ко мне Диму Пригова. Некрасов очень хотел, чтобы мы с Приговым подружились. Я тогда жил на Маяковке, они пришли, Пригов принес ворох своих книжечек, я ему свои показал, и мы с этого момента как-то очень сблизились. Потом выяснилось, что, кроме его книжечек, у него были и более общие работы, вроде его банок, — это было мне близко, потому что я что-то

похожее делал. Я понял, что это свой человек, и мы стали часто общаться.

Г. К.: Примерно в это же время начались «литературно-художественные» семинары и дискуссии у Алика Чачко. В чем было их значение и смысл?

Л. Р.: Они имели огромный смысл. Возникли они вне концептуалистского круга и даже раньше его. В основе их выступала группа филологов из одной школы, включая вышеупомянутого Алика, бывшего врачом, но имевшего обширные гуманитарные интересы, поэтому когда он окончил школу, то долго размышлял, идти ли ему на филфак или в медицинский. Еще там были Миша Шейнкер и Коля Прянишников, они все вместе ходили в один литературный кружок; у них это называлось «лицей» и, ясное дело, все было посвящено 19 октября. Они собирались на разных квартирах, читали доклады, и выглядело это все как *неоОПОЯЗ*, поскольку они культивировали у себя опоязовскую атмосферу. Кроме того, еще учась в школе, они ездили в Тарту на конференции, так что идеи точно пришли оттуда. А после этого у них был большой перерыв.

Но отдельно и параллельно с Аликом, как и с Мишей Шейнкером, дружил я. И в какой-то момент Миша сказал: «Давайте возобновим наши семинары, но с новыми людьми. Скажем, ты (обращаясь ко мне) считаешь свои тексты, потом еще кого-то позовем и так далее». И так мы воссоздали этот семинар — сперва на нашей с Ирой^[174] квартире, куда пришли Шейнкер, Гройс, с которым мы тоже незадолго до этого стали дружить, Некрасов, Пригов и, кажется, Булатов с Васильевым. Мы собирались, обсуждали, потом появился Алик и сказал: «У меня огромная комната, в которой я живу один, и давайте перенесем семинары ко мне, потому что там помещается много людей». Что и произошло, и Миша Шейнкер был неформальным ведущим этих семинаров. Они проводились с периодичностью в две-три недели и сыграли огромную роль. Наверное, самый активный период начался года с 1979-го. Сложился некий канон: эти собрания условно делились на три части. Первая была как бы монологическая, когда какой-нибудь поэт или прозаик читал свои вещи, или художник показывал слайды, или устраивалась лекция; потом был перерыв, после которого некоторые уходили, а потом начиналось обсуждение, во время которого, как я считаю, формировался язык, точнее, метаязык нашего

нового искусства. Понятно, что огромную роль сыграл там Гройс, который был все же теоретиком, но и другие тоже очень активно участвовали.

Г. К.: *Однако Гройс был в Москве очень недолгое время. Года три, как мне кажется.*

Л. Р.: Ну, по тем временам это вполне долго, с учетом тогдашней интенсивности событий! (Это сейчас три года — ничто...) Так вот, ближе к середине 80-х мы стали замечать, что семинары оказались под пристальным вниманием разных органов. Дело было в том, что конторы продолжали работать, а с диссидентами они к тому времени, по сути, расправились. И нужны были новые враги. Постепенно они стали вплотную к нам приближаться, хотя до этого мы были седьмой водой на киселе. И надо не забывать, что все это происходило в коммунальной квартире, в которой жили и соседи. Что они там думали про эти собрания — непонятно. Собиралась масса народу, человек тридцать — сорок, но вместо ожидаемой пьянки-гулянки в комнате было тихо, шли только какие-то разговоры. Варианты в головах соседей могли быть такие: либо секта, либо собрание подпольщиков. И постепенно стали приходить участковые, нами заинтересовались слишком вплотную. К счастью, тут как раз случилась перестройка.

Г. К.: *Было в то время в Москве еще одно любопытное явление: Герловины. Они несколько лет работали весьма успешно, а потом резко уехали в Америку и вскоре совершенно исчезли с арт-горизонта.*

Л. Р.: Мне кажется, они умудрились почти со всеми прервать всякие отношения. Хотя познакомился я с Валерой довольно давно, в конце лета 1969 года, гуляя по Таллинну после отдыха в Кясму. Вечером я уезжал в Москву. И на улице я случайно встретился с молодым человеком, оказавшимся художником. Разговорились, и оказалось, что мы оба едем в Москву одним и тем же поездом. В поезде мы тоже много общались и договорились встретиться немедленно в Москве. В те годы людей со схожими взглядами на жизнь было совсем мало, поэтому сближение всегда шло очень быстро. Мы созвонились, я пришел к нему в его мастерскую в Столешниковом, послушали на магнитофоне диск «Битлз», который я слышал впервые, и стали дружить. Потом я его познакомил с Монастырским, Андреем Демыкиным, Наташей Шибановой, и мы все стали тесно общаться.

Г. К.: *В то время Валера делал абстракцию, а года с 1975-го он резко «поменял ориентацию» и начал серию концептуальных объектов вполне западного качества и свойства. Причина та же?*

Л. Р.: Ну, мы же все общались, обсуждали разные идеи, которые крутились в воздухе и носили, как правило, устную форму. И сейчас очень трудно сказать, кто что первый придумал или произнес. Общение происходило по фольклорному принципу — кто-то фразу начинал, а кто-то ее заканчивал.

Г. К.: *Абсолютно.*

Л. Р.: Да, и так рождались анекдоты, как известно, когда реплики подавались по очереди... У нас с Герловиным был период примерно года три — наверное, с 1970-го по 1973-й — невероятно близких отношений, когда мы виделись практически ежедневно. Мы сделали совместно две авторские книжки. Даже его поздние абстракции — до перехода к концептуализму — были очень созвучны тому, что я писал в то время. Потом, правда, наши отношения начали портиться, но я не хочу об этом рассказывать.

Г. К.: *Как мне помнится, ты в то время держался достаточно особняком как поэт.*

Л. Р.: Безусловно. Хотя Монастырский был мне более-менее близок.

Г. К.: *Ну, это все тот же круг. Но я имею в виду другие круги литераторов и проекты типа «Аполлон», «Метрополь» и т. п.*

Л. Р.: Нет-нет. Я про них знал, и они, может быть, обо мне слышали, но думаю, что мы были взаимно неинтересны. Позже я стал дружить и сейчас дружу с теми поэтами, которых тогда я знал как минимум по фамилии, но дело в том, что все поменялось, и поменялись критерии общности и разобщенности.

Г. К.: *Я помню, например, приходил тогда на семинары Михаил Айзенберг...*

Л. Р.: Да, которого я считаю сейчас одним из лучших поэтов.

Г. К.: *Так что какие-то точки соприкосновения с другими поэтическими кругами все же были и тогда. Спасибо за позитивное интервью!*

Москва, декабрь 2020

БЕСЕДЫ ЭЛЬНАРЫ ТАЙДРЕ С ТЫНИСОМ ВИНТОМ О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ РУССКОГО И ЭСТОНСКОГО ИСКУССТВА В 1960–1990-Х ГОДАХ

1. Беседа от 10.09.2014

Эльнара Тайдре: *Когда я думаю о культурном мосте Таллинн — Москва, то мое представление о ваших контактах не всегда отличается четкостью. Юрий Соболев — один из немногих, кто описывает в книге «Таллинн — Москва» [\[175\]](#) это явление более подробно и с большой теплотой. Авторы остальных текстов с российской стороны остаются довольно-таки лаконичными: да, бывали в Таллинне, но что именно они здесь видели, с кем встречались и какое влияние это могло оказать на дальнейшие отношения, не раскрывается.*

Тынис Винт: К примеру, здесь часто бывала коллекционер Татьяна Колодзей, она даже часто ночевала у меня.

Э. Т.: *Это она начала коллекционировать советское нонконформистское искусство, в том числе и из стран Балтии?*

Т. В.: Да.

Э. Т.: *Колодзей покупала произведения или получала в подарок?*

Т. В.: Просила в качестве подарка. Работы частные коллекционеры покупали очень мало.

Э. Т.: *Как я понимаю, эти альтернативные художественные коллекции сформировались благодаря подаренным произведениям. А какие работы интересовали Колодзей? Геометрические или фигуративные композиции?*

Т. В.: Можно сказать, что она получала в подарок работу из числа тех, которые были актуальны для меня самого на тот момент.

Э. Т.: *А Юрий Соболев часто бывал здесь?*

Т. В.: Довольно-таки. Ведь после смерти Юло Соостера художников-мыслителей подобного толка в его круге друзей не осталось. У нас он чувствовал себя лучше, чем в московских культурных кругах.

Э. Т.: *Какие темы его интересовали, какие темы были для вас общими? Можно ли это как-то кратко обобщить?*

Т. В.: Наверное, это невозможно. Всевозможные темы, вплоть до политики.

Э. Т.: *В воспоминаниях, опубликованных в журнале «kunst.ee» [\[176\]](#) после смерти Соболева, ты подчеркнул, что у него был широчайший кругозор, он владел темами от истории искусства до новейших открытий науки и техники. В книге «Таллинн — Москва» сам Соболев описывал предпринятый им и Соостером проект «реконструкции» истории искусства XX века, информация о которой была в советских условиях весьма ограниченной. Вы обсуждали с ним историю искусства?*

Т. В.: В разговоре мы затрагивали всевозможные темы, от маньеризма до Магритта. К примеру, благодаря его московским контактам мы были в курсе последних новостей мира науки.

Э. Т.: *Я начала спрашивать про общие интересы в истории искусства, так как в анимации «Стеклянная гармоника» (1968) Андрея Хржановского, где Соболев и Соостер были художниками-постановщиками, присутствуют темы, важные и для тебя: ранний итальянский ренессанс и маньеризм, метафизическая живопись и сюрреализм, Доменико Гирландайо и Рене Магритт. В то же время это темы, о которых в советский период говорили не так уж много.*

Т. В.: Также для нас был важным художником Джузеппе Арчимбольдо. Но, к примеру, Соболев как-то подарил мне книгу о творчестве Филонова.

Э. Т.: *Какое раннее издание — 1966 год, пражское издательство! Насколько я знаю, о Павле Филонове начали говорить только в 1980-х годах.*

Т. В.: Это и есть первая монография Филонова. Удалось издать до чешских событий 1968 года.

Э. Т.: *Были ли у вас с Соболевым точки соприкосновения, связанные с индивидуальным творческим методом? В книге «Таллинн — Москва» он писал о том, что именно у тебя научился модульной*

системе изображения. Но его основными направлениями, наверное, остались сюрреализм и символизм — в отличие от тебя он не занимался геометрическими (абстрактными) знаками?

Т. В.: Да, ведь по духу он, как и его единомышленник Соостер, был явный сюрреалист.

Э. Т.: А Соболева интересовали орнаментальные системы?

Т. В.: В какой-то степени да, но это не было основной темой, которую мы с ним много обсуждали.

Э. Т.: Какие имена из московских контактов ты мог бы еще назвать?

Т. В.: К примеру, Франциско Инфанте. Его фотографии изображали очень сложные скульптуры из стекла и зеркал — это ведь тоже почти что сюрреализм. Фантастическая архитектура.

Э. Т.: Кто были твоими самыми частыми и близкими гостями?

Т. В.: Виталий Пацюков бывал здесь довольно-таки часто. Он был неким центром, который делал возможной и связь с другими.

Э. Т.: В какие годы это происходило, в 1970-х?

Т. В.: Да, мы с ним познакомились практически в самом начале.

Э. Т.: Сейчас Пацюков — один из авторитетнейших российских искусствоведов. Но ты начал рассказывать об Инфанте — вы и с ним познакомились через Пацюкова?

Т. В.: Я даже не припомню, как возникло это знакомство. Инфанте был сыном одного из испанцев, эвакуированных в СССР вместе с детьми в ходе испанской гражданской войны. У него в Испании оставались родственники, благодаря чему он мог совершать туда поездки и привозить в Москву качественный фотоувеличитель и другие фирменные вещи.

Э. Т.: Какие имена можно еще назвать? Я видела, что Римма и Валерий Герловины как-то послали тебе озорную открытку.

Т. В.: Это наверняка работа Риммы. Как и у меня, у нее был целый тайный ящик в столе — вытащишь его, а там одна работа эротичнее другой.

Э. Т.: Я сразу вспоминаю ее концептуальные кубики, они вполне невинные.

Т. В.: Да, эти кубики — более скромное явление.

Э. Т.: Герловины бывали здесь или ты и другие эстонцы навещали их в Москве?

Т. В.: Один случай в гостях у них я помню очень хорошо. Для них это тоже оказалось столь важным, что когда они начали заниматься издательством в Нью-Йорке, то послали мне один экземпляр, наверное, через Татьяну Эльманович... У меня есть одно издание Герловиных, крупноформатный журнал — в мягкой обложке, но весьма увесистый.

Э. Т.: Они часто бывали в Таллинне, когда еще жили в Советском Союзе?

Т. В.: Бывали, но когда и как часто — мне сейчас сложно определить.

Э. Т.: Но ведь события развивались так, что еще до того, как вы познакомились с Соостером и москвичами, у вас появились контакты в Ленинграде?

Т. В.: Да, это был весьма забавный случай. Евгений Рухин очень внимательно следил, кто ходил заниматься в библиотеке Эрмитажа.

Э. Т.: Это знакомство состоялось уже в середине 1960-х годов, когда ты состоял в Научном обществе студентов Государственного художественного института СССР и вы с товарищами искали материалы для докладов? В Эстонии было очень сложно найти материалы о Василии Кандинском или Казимире Малевиче, а ведь, как ты сформулировал в ряде своих статей этого времени ^[177], современный художник должен быть в курсе как истории искусства и новейших его явлений, так и открытий науки и техники. Как я помню, вы смогли попасть в закрытый фонд благодаря рекомендательному письму Союза художников ЭССР.

Т. В.: Да, именно так. Рухин заметил, что Айли Винт^[178] и еще кто-то из наших очень внимательно изучали какое-то издание. Тогда Айли взяла его за руку и потащила в соседний зал, где занимался я сам, и сообщила ему, что основным источником информации являюсь я.

Э. Т.: А Владимир Макаренко был из ленинградских или московских кругов?

Т. В.: Макаренко, или Макар, поначалу занимался, по-моему, мультипликацией при «Союзмультфильме». Но там он долго не пробыл — был с ними тесно связан год-два.

Э. Т.: А потом он переехал в Ленинград?

Т. В.: Да, а через Ленинград попал уже в Таллинн.

Э. Т.: Как долго он прожил в Таллинне? Это были примерно 1973–1979 годы?

Т. В.: Да, больше чем пару лет. Он стал полноценным членом нашей группы [Studio 22^[179]]. После того как Михаил Шемякин был вынужден эмигрировать во Францию, Макар нуждался в поддерживающем круге общения.

Э. Т.: Возвращаясь к Рухину — он присутствовал даже на открытии легендарной выставки Saku '73 ^[180], которая считается вехой в пропаганде и принятии современного искусства в Советской Эстонии?

Т. В.: На открытии была целая делегация из России: Борис Жутовский, Соболев и др.

Э. Т.: А сами они не приняли участие в этой выставке?

Т. В.: С выставкой, в которой они приняли участие, вышел немного скандальный случай — у работ не было этикеток с именами и вообще какой-либо информации об авторах. Это произошло на пресловутом фестивале джаза в Таллинне, получившем немало критики со стороны официальных органов.

Э. Т.: Это было в 1967 году? Юрий Соболев описывает в книге «Таллинн — Москва» ситуацию, когда у него возникла спонтанная идея организовать в рамках фестиваля джаза выставку и он взял с собой папку с графическими листами Юло Соостера, Ильи Кабакова, Владимира Янкилевского и др. Благодаря поддержке Вальдура Охакаса ^[181] и твоему содействию идея получила одобрение организаторов фестиваля, а местом выставки стал, по-моему, Дом братства Черноголовых ^[182].

Т. В.: Основным местом стал клуб Томпа — Дом культуры имени Яана Томпа в Каламая ^[183].

Э. Т.: Эта выставка продержалась какое-то время, ее не сняли?

Т. В.: Получилась большая неразбериха. Нам самим тоже было стыдно, ведь мы могли бы сделать этикетки. Среди гостей фестиваля и выставки были деятели международного уровня, в том числе известные музыканты и ведущие музыкальных передач из США.

Э. Т.: По воспоминаниям Соболева, эта выставка продлилась десять дней, и ее посетили все знаменитости фестиваля, от Кита Джаррета и Чарльза Ллойда до Василия Аксенова. Выставка возникла

очень спонтанно, поэтому можно понять, что оформить корректные этикетки вы просто не успели.

Т. В.: В том-то и дело: это все получилось очень неожиданно для нас самих — оказалось, что в таком месте можно экспонировать художественные работы. Работы развешивались без рам, крепились к стене кнопками или каким-то еще очень простым и быстрым методом.

Э. Т.: *Соболев, однако, описывает эту выставку как элегантную и репрезентативную, хвалит ее высокий уровень, в том числе оформление, — по его утверждению, все работы были оформлены в рамы. И, разумеется, подчеркивает, что после легендарного скандала в Манеже это была первая выставка, на которой публично и легально экспонировалось русское неофициальное искусство. В 1984 году в Тартуском художественном музее состоялась уже официальная выставка «Фотография и искусство», в которой приняли участие, среди прочих, Эрик Булатов, Эдуард Гороховский, Илья Кабаков, Иван Чуйков, Франциско Инфанте.*

Т. В.: Этого я не помню.

Э. Т.: *Твоих работ там не было, в фокусе были другие темы — гиперреализм и т. п. А в связи с выставкой на фестивале джаза что-то издавалось: к примеру, в формате самиздата?*

Т. В.: Нет, наверное. Я был очень удивлен, что вообще вышел каталог, посвященный творчеству Соболева, — тот, который «ЮРА»^[184].

Э. Т.: *К сожалению, это случилось уже после его смерти.*

Т. В.: После смерти Соостера Соболев остался связным со всеми авангардными кругами Москвы.

Э. Т.: *А как вы познакомились с Ильей Кабаковым? Как я помню, это был тот самый легендарный эпизод в 1967 году, когда вы целой компанией пришли в ателье к Соостеру, но его там не нашли, зато встретили Кабакова. Так вы и познакомились.*

Т. В.: У них было одно общее ателье. У нас был адрес, по которому мы пришли как раз к Кабакову.

Э. Т.: *Это был первый раз, когда вы приехали встретиться с Соостером?*

Т. В.: Да. Кабаков сказал нам очень спокойно: «Ой, вы так рано пришли, вам, вероятно, придется ждать появления Соостера очень долго». И мы остались ждать.

Э. Т.: Какого рода отношения с Кабаковым у вас были? Он ведь довольно часто бывал в Эстонии? Соболев был более эмпатичным в отношении Эстонии, знал какие-то эстонские слова и Калевипоэга, героя нашего эпоса. У него была своя интуиция, свой образ Эстонии. Кабаков, как кажется, был к этому всему безразличнее.

Т. В.: Да, в отношениях с рядом художников и искусствоведов существовал некий барьер.

Э. Т.: Расскажи, пожалуйста, еще раз о том, как Кабаков приезжал к тебе посоветоваться перед своей первой большой международной выставкой.

Т. В.: Каталог этой выставки здесь на полке, сейчас достанем.

Э. Т.: Он приехал к тебе прямо с работами, чтобы их показать и обсудить?

Т. В.: Нет, эти работы я видел раньше, они хранились в его мастерской в огромных папках.

Э. Т.: Знаменитые альбомы Кабакова?

Т. В.: Да. Для их просмотра у него был специальный стенд, куда их можно было поставить и листать.

Э. Т.: Что его беспокоило, почему он хотел с тобой посоветоваться?

Т. В.: Его смущали очень позитивные критические отзывы о его творчестве, вышедшие в Швейцарии и Германии. Он спросил меня, не контрпропаганда ли это?

Э. Т.: Иными словами, хвалят ли его благодаря содержанию работ или по идеологической причине? Какой совет ты ему дал, как успокоил?

Т. В.: Поскольку благодаря Финскому телевидению^[185] у меня было некое представление о ситуации в зарубежном искусстве, я смог заверить Кабакова, что его творчество вполне международного уровня и в том, что его хвалят, нет ничего искусственного.

Э. Т.: С кем еще из московских художников вы общались чаще? Какую позицию здесь занимал, к примеру, Георгий Кизевальтер?

Т. В.: Он был в московской группе, которая устраивала перформансы и т. д.

Э. Т.: Он был в группе «Коллективные действия» вместе с Андреем Монастырским, который до сих пор отдыхает летом в Кязму^[186]. Ты был знаком с Монастырским?

Т. В.: Нет, я с ним особо не соприкасался.

Э. Т.: А с Эриком Булатовым?

Т. В.: Да, он позже делил с Васильевым большое ателье. У меня очень позитивные воспоминания о Булатове.

Э. Т.: Он тоже бывал в Эстонии?

Т. В.: Он сам об этом где-то упоминает.

Э. Т.: В одном своем тексте он вскользь заметил, что из художников союзных республик москвичи общались с эстонцами и грузинами и что с эстонцами был контакт лучше. Но имен не называет. В этом смысле Соболев скорее исключение — он называет имена и говорит о влиянии. Остальным нравится представлять себя независимыми от чьего-либо влияния.

Т. В.: Именно так в больших странах и культурах нередко и происходит.

Э. Т.: Московский концептуализм получил международное признание, но в определенный период идеи и информация приходили и из Эстонии.

Т. В.: Да, через Финское телевидение мы знали очень многое, начиная с Уорхола и др.

Э. Т.: Как вы познакомились с Михаилом Шемякиным? Как мне кажется, вашей общей чертой был интерес к истории искусства. Для своего воображаемого музея он десятилетиями собирает обширнейший визуальный материал.

Т. В.: Тогда, мне кажется, у него этого проекта еще не было.

Э. Т.: В целом у меня возникло впечатление, что у вас было много хороших контактов, с которыми вы обменивались идеями и информацией, но близких единомышленников, родных душ было мало. Творчество москвичей и ваши работы представляли собой разные концепции, разные системы. В этом плане Соболев, наверное, был самым близким по духу?

Т. В.: Да. Позднее таким своим человеком стал Александр Аксинин^[187].

Э. Т.: Он, наверное, является большим исключением и заслуживает отдельной беседы. Возвращаясь к Соостеру — для вашего круга он был в какой-то степени и учителем, образцом для подражания?

Т. В.: Да. С Соостером были также связаны Хенн Рооде^[188] и Олав Маран^[189].

Э. Т.: *Рооде и Марана можно, наверное, назвать наиболее самобытными художниками авангардного направления, работавшими в Эстонии в 1960-х годах. Если я не ошибаюсь, у обоих была традиция домашних встреч, знакомства с новой литературой об искусстве?*

Т. В.: Да. В какой-то момент в Тарту выделялся круг Соостера — Валве Янов, Кая Кярнер, Лола Лийват-Макарова и др. Возник элитарный круг, куда было непросто попасть, не говоря уже об обмене идеями. В связи с разными кругами мне вспоминается смешная история. Борис Жутовский был связан с кругом Элия Белютина. Как-то раз он и Соболев остались у меня на ночь, мы уложили их на свою большую кровать.

Э. Т.: *Они принадлежали к разным художественным кругам?*

Т. В.: Да. Потом они смеялись, что никогда бы в жизни не подумали, что им придется спать в одной кровати.

Э. Т.: *Ты знал Белютина лично?*

Т. В.: Нет, лично я его не знал. Но был в курсе, что он лидер школы *action painting* в Москве.

Э. Т.: *Это направление возникло после VI Всемирного фестиваля молодежи в Москве в 1957 году, где среди прочего было представлено творчество Джексона Поллока?*

Т. В.: Да, оно возникло после этого. Другой, отдельной линией было кинетическое искусство, Лев Нусберг. Материал о его творчестве был опубликован в чешском журнале *Domov*.

Э. Т.: *Нусберг был среди ваших контактов?*

Т. В.: Нет, с ним я не встречался.

Э. Т.: *В 1970-х годах ты был дизайнером альманаха Kunst^[190]. У тебя была возможность публикации творчества российских единомышленников?*

Т. В.: Мы хотели организовать выставку в Художественном салоне^[191], но Энн Пыльдроос^[192] не стал рисковать.

Э. Т.: *Я сейчас подумала о том, что Соостер и Соболев были связаны с журналом «Знание — сила», где использовали метод распространения визуальной информации, похожий на твой, иллюстрируя тексты статей визуальным материалом совсем другого, альтернативного содержания. Кто у кого позаимствовал этот*

метод? Или это была одна из немногих возможностей для «контрабанды» информации в те времена, что использовали многие художники?

Т. В.: Тут промежуточная точка — чешские издания, от журналов до книг, где историческая гравюра или жанровая живопись использовалась как фон для совсем других тем. Эти издания повлияли на нас. Похожих польских материалов было меньше.

Э. Т.: Эстетика чешских публикаций вдохновила как тебя, так и Соостера — Соболева?

Т. В.: Да.

Э. Т.: Интересно, что иллюстрации Кабакова к детским книгам повлияли на его почерк художника-концептуалиста. А ты назвал книгу-раскраску «Aastasse 2000» ^[193] [«В 2000 год»] своим эстетическим, визуальным манифестом. В советскую эпоху детская книга была интересным феноменом: по сравнению с литературой для взрослых она казалась более «невинной», поэтому работа над ней парадоксальным образом предоставляла художнику больше художественной свободы.

Т. В.: Да, это верное замечание.

Э. Т.: Вы с Кабаковым очень разные художники, но эти идеи, очевидно, витали в воздухе, ведь альтернативных возможностей было так мало. А в каком ключе работал Борис Жутковский? Мне в первую очередь вспоминаются его веристские портреты из цикла «Последние люди империи».

Т. В.: В 1960-х годах он много экспериментировал, в том числе с абстракцией в группе Белютина.

Э. Т.: Когда ты почувствовал, что контакты стали разрушаться?

Т. В.: Все началось, когда стало сложнее ездить в Москву. Ведь раньше было предельно просто: ты покупал билеты, в семь вечера садился на поезд и в восемь утра был в Москве. Я также неоднократно летал в Москву. И возвращался тоже на самолете.

Э. Т.: А потом возникли государственные границы?

Т. В.: У меня на тот момент уже имелся очень неприятный опыт в связи с поездкой в Польшу. Первый досмотр советской таможни стал страшным шоком. В то время как наши вещи осматривались, за нашей спиной стояли военные с автоматами. Психологически это было очень

сложно вынести, и, несмотря на то что этот первый досмотр остался и последним, у меня навсегда осталось неприятнейшее ощущение, что ко мне относятся как к преступнику. Поэтому и в отношении пересечения российской границы у меня автоматически возник барьер.

Э. Т.: Многие отмечают, что в эпоху перестройки, распада Советского Союза и восстановления независимости союзных республик все были столь заняты вопросами своей страны и культуры, что старые контакты ушли на второй план. К тому же у российских художников появилась возможность больше бывать на Западе, так что Эстония потеряла свой особый статус «Советского Запада».

Т. В.: Это действительно может быть так.

Э. Т.: Возможно, новые процессы отсеяли более случайные контакты. Помимо Соболева, твоим единомышленником был львовянин Александр Аксинин, который был хорошо знаком с московскими неофициальными кругами — Ильей Кабаковым, Дмитрием Приговым, Эдуардом Гороховским, Генрихом Сангиром.

Т. В.: Да, Аксинин был самым близким из зарубежных контактов.

Э. Т.: Но он приехал в Таллинн уже сформировавшимся художником?

Т. В.: Да, совершенно зрелым. Чисто эстетически, в плане графической линии он испытал влияние одного швейцарского автора.

Э. Т.: Мне его работы напоминают больше всего графику Велло Винна [\[194\]](#).

Т. В.: Первым из художников, кого он отыскал в Таллинне, как раз и был Велло Винн.

Э. Т.: Аксинин знал Винна и раньше, знал его творчество?

Т. В.: Только по репродукциям.

Э. Т.: Я бы хотела поспрашивать тебя на тему русского искусства более широко: какую роль сыграл для тебя русский авангард начала XX века? Ведь тогда о нем было очень мало информации, даже имя Малевича было практически неизвестным.

Т. В.: У меня была общая картина благодаря монографии Герберта Рида [\[195\]](#): Шагал и все остальные были изучены и систематизированы.

Э. Т.: В то же время, если мы затронем твою идею о целостном дизайне жилого пространства, интерьера, то, как мне кажется, ты

развил ее, скорее отталкиваясь от югендстиля и ар-деко, чем, к примеру, от конструктивизма.

Т. В.: Да. Но я должен сказать, что и конструктивизм имел свое значение. Позже я понял, что символизм и конструктивизм также взаимосвязаны.

Э. Т.: Один из твоих любимых авторов, Яков Чернихов, является архитектором-конструктивистом.

Т. В.: Это вообще чудо, что мне удалось купить его книгу^[196]. Это издание даже в России не известно столь широко. Оно было напечатано в середине 1930-х годов, как раз тогда, когда вышли суровые сталинские законы и такие книги осуждались.

Э. Т.: Ты как-то сказал, что на тебя оказало влияние автопортретное полотно Владимира Татлина «Матрос». Ты пытался повторить его эстетику в духе ар-деко в своей иллюстрации к одному журналу. А как ты относился к Малевичу?

Т. В.: В чисто философском плане идея пустого квадрата Малевича была для меня актуальной неоднократно.

Э. Т.: Черный квадрат как модульный фон твоей графики, наверное, не является прямой отсылкой, но концептуальная связь тут присутствует?

Т. В.: Да, здесь может быть философским фоном идея, что черная плоскость как таковая может нести смысл.

Э. Т.: Что я еще хотела бы уточнить — как хорошо вы знали Кандинского? Ты ссылался на его теоретическое и художественное наследие уже в своем тексте «Olukord 1968»^[197] [«Ситуация-1968»], так что некое представление об этом у тебя уже было. А было ли тогда известно об экспериментальной театральной постановке Кандинского «Желтый звук» — попытке синтеза искусства, музыки, звука и света?

Т. В.: Не могу точно сказать.

Э. Т.: В заключение можно, наверное, подчеркнуть: очень важно, что в ситуации советского режима были, как их назвал Юрий Соболев, виртуальные острова, где встречались единомышленники, спасаясь в этом оазисе от советского контекста.

Т. В.: От угнетающей действительности. Два момента были очень важны — во-первых, что Соболев был главным художником журнала «Знание — сила»^[198], а во-вторых, что художники этого круга тесно

общались с ведущими учеными своего времени. С этим журналом были связаны лучшие умы России. Да и книги, которые делали эти художники... к примеру, Владимир Янкилевский делал очень интересные, порой даже фантастические проекты^[199].

Таллинн, 2014

2. Беседа Эльнары Тайдре 31.03.2019 с Тынисом и Эвой Винт на основе вопросов Георгия Кизевальтера (выделены курсивом)

Георгий Кизевальтер: *Можно ли утверждать, что дружба и хорошие отношения между художниками Москвы и Таллинна зародились только благодаря связующему звену в виде Юло Соостера? Или имелись и другие факторы? С какого времени можно считать эти отношения утвердившимися?*

Был ли кто-то еще с обеих сторон, кто способствовал укреплению этих отношений или пропагандировал в своем городе другой лагерь? Или же мы должны согласиться с предположением, что «искусство Большого Брата доминировало над искусством маленькой Эстонии», что русские «милостиво соглашались дружить с эстонскими художниками, ощущая при этом свое превосходство»?

Эльнара Тайдре: *Кто больше всех из приезжавших в Эстонию общался с тобой?*

Тынис Винт: Виталий Пацюков. Он был сам по себе. Просто пришел и сел здесь в этой комнате. Один раз он пришел почти ночью, то есть ранним утром — с московского поезда, прибывавшего в шесть утра. Я как раз заканчивал одну работу и сказал ему: «Минутку, я сейчас освобожусь!»

Э. Т.: *Чувствовалось ли в случае Пацюкова, что он искусствовед? Отличался ли круг его интересов от художников?*

Т. В.: Нет, он был совершенно наш, человек искусства.

Э. Т.: *С вами на одной волне?*

Т. В.: Да.

Эва Винт: Когда ты познакомился с Борисом Жутовским?

Т. В.: Он был одним из первых, с кем я тогда познакомился^[200], да.

Э. Т.: *Кого еще, кроме тебя, навещали московские гости по приезду в Таллинн? Юри Аррака^[201]?*

Э. В.: Наверняка еще Рауля Меэля^[202].

Э. Т.: Я бы предположила, что еще Маре Винт ^[203] и Андреса Тольтса ^[204] ? Создается впечатление, что по приезде в Таллинн москвичи совершали небольшое «паломничество», навещали всех знакомых. Наверняка ходили по выставкам, заглядывали в кафе...

Т. В.: И точно так же мы ездили в Ленинград и позже в Москву.

Э. В.: В Москве основными точками назначения были, разумеется, ателье Соостера и Кабакова.

Т. В.: Один раз мы даже побывали в ателье Эрика Булатова.

Э. Т.: Тынис, я недавно видела у кого-то в Фейсбуке пост с фотографией ателье Булатова начала 1980-х годов, на стене была твоя работа! А с кем вы обменивались открытками?

Э. В.: Тынис, открыток от Соостера у тебя много, кто еще их посылал из московских художников? Кабаков уж наверняка?

Т. В.: Да, он посылал.

Э. В.: Герловины и Соболев, это точно. Нет-нет да и приходила от кого-то открытка. Но обширной переписки не было, из тебя плохой корреспондент. Скорее ты брал под мышку папку со своими работами и шел куда-то, где можно было встретиться по-настоящему.

Э. Т.: Тогда было так принято — приходить или приезжать в гости с папкой работ?

Э. В.: Я точно не знаю. Тынис как-то сказал, что он собирался в Москву так, как будто направлялся в библиотеку в родном городе. Приезжал налегке и без основательной подготовки, которая обычно предшествует поездкам.

Э. Т.: Тынис, ты когда-то рассказывал о московском художнике, у которого было все белое — и живопись, и интерьер квартиры. Владимир Вайсберг ^[205] ? Его фамилия тоже связана с белым цветом. Я увидела его работы в Новой Третьяковке и по рассказу Тыниса сразу узнала, кто их автор!

Т. В.: Это правда, у него все было белым.

Э. В.: Наверное, было так, что вы навещали в Москве кого-то конкретного, но вас непременно водили в гости и к другим. Просто ты уже не помнишь все эти имена. Но, к примеру, стоит упомянуть Франсиско Инфанте.

Т. В.: Да, с ним тоже мы познакомились в самом начале.

Э. Т.: Были ли художники, с которыми знакомились осознанно, целенаправленно?

Э. В.: Осознанно в том смысле, что вы московскими неавангардистами, то есть следующими конъюнктуре художниками, особо не интересовались. Вы понимали, есть ли общие интересы и точки соприкосновения с вашими взглядами. В этом плане это действительно был целенаправленный поиск контактов.

Э. Т.: А Владимир Янкилевский?

Т. В.: Он тоже был с самого начала среди наших знакомств.

Э. В.: Он как раз был художником, который наряду с Юло Соостером делал иллюстрации для журнала «Знание — сила».

Георгий Кизевальтер: В 1970-х годах в левом искусстве обоих городов происходило много разных событий и зарождались новые течения. Однако для меня эстонские художники в эстетическом смысле в середине 70-х значительно опережали Москву. Спустя много лет можно утверждать, что, в сущности, это было торжество дизайна над интуитивным творчеством. Вы согласитесь с таким определением? (Отметим при этом, что теплые отношения с московскими дизайнерами типа группы «Движение» особо не складывались, не так ли?)

Э. Т.: Можно ли говорить о торжестве дизайна?

Э. В.: Если задуматься, то в какой-то мере можно.

Э. Т.: Но это не был чистый дизайн, а тотальный синтез. Поиск универсальной эстетики.

Э. В.: Скорее, следует говорить о вкусе?

Э. Т.: Концептуальный подход?

Э. В.: Я имею в виду эстетическое чутье, которое неизбежно свое у каждого народа или нации. Как сам Тынис, так и многие из его круга работали дизайнерами журналов или художниками при издательствах. Создавая дизайн, ты следишь за эстетической стороной порой даже больше, чем в свободном искусстве.

Э. Т.: Может показаться, что дизайн относится больше к прикладной сфере, тогда как свободное искусство — более духовное и возвышенное. В то же время в Эстонии в 1970-х годах многие дизайнеры по образованию ушли в свободное творчество, а дизайн в какой-то момент перерос в тотальный дизайн окружающего мира.

Э. В.: Да, можно вспомнить Андреса Тольтса и Андо Кескюла^[206]. Многие художники, задававшие тон в 1970-х годах, изначально получили образование дизайнера.

Э. Т.: *И Тынис же сам закончил в 1967 году отделение графики в Государственном художественном институте ЭССР по направлению графического оформления.*

Э. В.: Даже Юри Аррак закончил отделение ювелирного и кузнечного дела, которое в какой-то степени связано с дизайном. Но, тем не менее, в свободном творчестве они не были привязаны к прикладной сфере и больше следили за эстетическим началом.

Э. Т.: *И в то же время это такая универсальная эстетика — не подчеркнуто индивидуальная, но пребывающая в диалоге, активная эстетика.*

Э. В.: Посредством которой можно было противостоять антиэстетике, в советскую эпоху окружавшей нас повсюду.

Э. Т.: А в московских кругах вашими контактами были «чистые дизайнеры» или, так сказать, авторы типа Соболева, которые сочетали в своей деятельности дизайн и свободное искусство?

Т. В.: Да скорее такие, как Соболев.

Георгий Кизевальтер: *Обратим внимание: по сути, дружеские отношения между двумя городами длились до начала 80-х. Затем, как мне видится, началось расхождение. На ваш взгляд, в чем была причина?*

Т. В.: Просто ситуация стала настолько сложнее со всем прочим, что главным уже было не...

Э. В.: Это мог быть еще какой-то психологический момент: какое-то явление просто устает, исчерпывает себя. Тебе все уже знакомо, нет ничего нового. Все понятно, все устоялось.

Т. В.: С определенными художниками мы были на одной волне, занимались практически одними и теми же вещами и вопросами.

Э. Т.: *Наши искусствоведы Сирье Хельме и Эха Комиссаров отмечали, что в Эстонии было много информации, знаний и идей и москвичи приезжали сюда за этим.*

Т. В.: Это правда, мы получали информацию через Финляндию. Но я должен сказать, что в Ленинграде и Москве были большие прекрасные библиотеки. К примеру, в области графики мы порой даже и не слышали, что есть такие хрестоматийные произведения. Так была одна библиотека, сейчас мне не вспомнить ее названия.

Э. Т.: *Имени Ленина?*

Т. В.: Нет, туда нас не пустили.

Э. Т.: Не помогли даже рекомендательные письма с печатью Союза художников ЭССР, открывшие вам двери в закрытый фонд библиотеки Эрмитажа?

Т. В.: Нет, не помогли.

Э. В.: Был бы ты чиновником, тебя бы точно пропустили. А к сути дела — как я поняла, именно библиотеки были для вас основным центром интереса.

Т. В.: Да. Там можно было увидеть все, что происходило в мире искусства на тот момент.

Э. В.: Но в то же время у нас было больше свободы в плане экспонирования работ на выставках. У россиян это вызывало определенную зависть, ведь они могли делать...

Э. Т.: Только квартирные выставки!

Э. В.: Они не могли показывать на выставках то, что разрешалось здесь. Это их изумляло.

Т. В.: Как-то раз мы пошли посмотреть одну квартирную выставку в Ленинграде. Нас даже внутрь не пустили, под дверью уже была милиция!

Э. Т.: В Ленинграде и Москве также находятся богатейшие музеи мирового уровня. Современное искусство там не экспонировалось, но история искусства была представлена очень хорошо. Что вас интересовало в экспозициях российских музеев?

Т. В.: Искусство 1920-х и 1930-х годов уже можно было посмотреть.

Э. В.: У музеев были также библиотеки, которые вас тоже интересовали.

Э. Т.: Но в Москве проходили и выставки звезд мирового искусства: к примеру, выставка Пабло Пикассо в 1966 году. Вы ходили их смотреть?

Т. В.: Прекрасные большие выставки проходили в Манеже. К примеру, одна потрясающая выставка немецкого искусства, где экспонировались работы, которые я видел только на черно-белых репродукциях.

Э. В.: Значит, это было современное искусство?

Т. В.: Новейшее немецкое.

Георгий Кизевальтер: Где черпали вдохновение художники Москвы и Таллинна? Явно в разных местах. Что же было общего в

творческих убеждениях?.. Что имело наибольшее значение: поиск внутренней свободы? Возможность над-идеологического дискурса? Наличие понимающих твои поиски художников? «Разговор о свободе»?

Э. Т.: Источник вдохновения очень часто был в библиотеках.

Т. В.: Да, мы всегда первым делом просматривали самые новые номера журналов, сразу целую пачку.

Э. Т.: А какие различия могли быть между эстонцами и русскими? У Соостера и Соболева это был мир науки, но эта область была важна и для тебя?

Т. В.: Да, я в свое время сотрудничал с научно-популярным журналом Horisont.

Э. Т.: А что было общего в творческих позициях вашего сообщества с москвичами? Мне кажется, очень много, ведь вы чувствовали себя своими людьми в общении с ними.

Т. В.: Так и было. Мы занимались одними и теми же проблемами, но в разной форме.

Э. В.: Но это и есть национальные отличия. Эстонцы неизбежно больше в родстве с западной культурой. Но ведь был и Кальо Пыллу^[207], который занимался миром финно-угорских народов. В его творчестве и деятельности этнографическая линия появилась в 1970-х годах, как и у Тыниса. Но у Тыниса также была сильная дальневосточная линия, не только западная.

Т. В.: Да, в библиотеках я всегда очень основательно изучал японские материалы.

Э. В.: А что руководило тобой при просмотре журналов — интерес к тому, что делается в других странах, или поиск вдохновения? Появлялось ли желание что-то сделать? Или такой аспект — проверить, а не делаю ли я что-то, что уже делают другие?

Т. В.: Да, это правда!

Э. Т.: Наверное, можно сказать, что Тынис и круг группы ANK '64^[208] интересовались всеми новыми художественными явлениями, но хорошо знали и раннее искусство.

Т. В.: Действительно, порой мы изучали старое искусство больше, чем новое.

Э. В.: И новое вы тут же помещали в контекст истории искусства, хорошее знание и умение ориентироваться в которой было для вас

очень важным. Новое тут же включалось...

Э. Т.: В эволюционную спираль искусства! Оно находило там свое логичное место.

Э. В.: Вы умели моментально выявлять связи, отсылки и параллели. Одним словом, новое тут же включалось в уже существующее целое.

Т. В.: Да. К примеру, перспективная живопись Пьеро делла Франческа была вполне приемлемой [для нашей художественной системы]. В том смысле, что она казалась очень современной.

Э. Т.: А у москвичей такого подхода, наверное, было меньше?

Т. В.: Наверное, да.

Э. В.: Какими периодами и явлениями в истории искусства интересовались москвичи?

Т. В.: Тут было довольно много совпадений.

Э. Т.: Я поняла, почему у Тыниса и Юрия Соболева установился хороший контакт: обоих интересовала история искусства — вас объединял маньеризм и еще целый ряд периодов. Но можно ли сказать, что Соболев был скорее исключением?

Э. В.: Да, наверное, это была схожая позиция. В этом контексте мне сразу вспомнился Александр Аксинин, но он сейчас остается вне темы.

Э. Т.: Из внехудожественных сфер источником вдохновения были также наука и техника?

Э. В.: Несомненно, особенно в 1960-х годах.

Э. Т.: А художественная литература, музыка?

Э. В.: Были ли у москвичей в середине 1960-х годов такие традиции, как у вас с консерваторией?

Т. В.: Наверное, нет. Мы ходили каждую неделю в консерваторию послушать новейшие музыкальные произведения.

Э. Т.: Ты иллюстрировал художественную прозу и поэзию, но непосредственно это на тебя, наверное, не повлияло? А фильмы, современное киноискусство?

Т. В.: Да, тут есть связь. Мы общались в Москве и с кинодеятелями, видели фильмы, которые к тому моменту еще не появились на экране.

Э. Т.: Можешь выделить какое-то имя или название фильма?

Т. В.: Там был целый ряд интересных вещей. К примеру, мультфильм «Ежик в тумане» мы увидели еще до премьеры.

Э. Т.: Соостер и Соболев тоже сделали вклад в эту область, я имею в виду их работу художников-постановщиков мультфильма «Стеклянная гармоника».

Т. В.: С Андреем Хржановским мы общались очень тесно.

Георгий Кизевальтер: Для москвичей художественная жизнь Таллинна в середине 70-х выглядела очень свободной, эстетской и прозападной одновременно. Находили ли эстонские художники что-то новое и важное для себя в творчестве художников московской (или ленинградской) школы? А наоборот? Как это проявлялось в их творчестве, на ваш взгляд? Существовало ли влияние кого-нибудь из художников на другую партию? Как это проявлялось, если да? Какие имена имели максимальное значение?

Э. В.: Находили ли вы в Москве дополнительные ценности для своего творчества? Это очень сложно сформулировать.

Э. Т.: Наверное, одним из важнейших факторов было наличие единомышленников? Вы были достаточно похожими и в то же время достаточно разными, чтобы вам было друг с другом интересно.

Т. В.: Да. Не надо было ничего объяснять, они сразу сами все понимали.

Э. Т.: Но и не совсем как в Эстонии, некое здоровое разнообразие в общении.

Т. В.: Да.

Э. Т.: Можно ли говорить о (взаимо)влияниях, или вы все были подчеркнутыми индивидуалистами?

Т. В.: Да, скорее общим источником вдохновения был поп-арт. Но у россиян немного в другом ключе. К примеру, у них сильная традиция символизма рубежа XIX и XX веков, другой контекст истории искусства.

Э. В.: Я бы сказала, что на некоторых эстонских художников или архитекторов могли оказать влияние скорее более ранние авторы — Александр Родченко, Эль Лисицкий.

Э. Т.: В случае Леонхарда Лапина ^[209] влияние Малевича очевидно!

Э. В.: То есть повлияли не современники, а предшественники. Конструктивизм. Хотя здесь надо учитывать и нашу традицию

кубистического искусства, близкие к конструктивизму идеи.

Георгий Кизевальтер: Когда организовывались совместные выставки за рубежом, кто приглашал «своих» и «чужих» (из другого города)? Ведь это явно были иные художники, разные школы?

Э. В.: Если имеются в виду выставки в странах Восточного блока, то приглашения на них присылали сами организаторы, например биеннале плаката в Польше.

Т. В.: Мы знали этих организаторов, а они видели наши работы. К примеру, главный редактор журнала Проект был у меня в гостях и знал, что я делаю.

Георгий Кизевальтер: Можно ли сказать, что теплые отношения художников Москвы и Таллинна были вынужденными, поскольку все искали для себя поддержку в те годы? С появлением иных возможностей для самореализации (в перестройку) старые отношения стали распадаться?

Э. Т.: Тынис, ты согласен, что с москвичами общались потому, что больше не с кем было? И когда возникли новые возможности, старые контакты отошли на второй план?

Э. В.: Я не верю, что причина была в этом. Вы же общались и с другими, к примеру с финнами, латышами и литовцами или львовским художественным кругом. И наверняка у россиян была возможность общаться с представителями других народов и наций, не только с эстонцами.

Т. В.: Их тоже привозили из Москвы к нам в гости.

Э. В.: По моему мнению, общение не ограничивалось двумя сообществами, несомненно было больше возможностей.

Т. В.: По всему Советскому Союзу.

Э. Т.: То есть возможностей было много, но в друзья выбирали все же близких по духу.

Э. В.: И, например, когда Владимир Макаренко уехал в Париж, вы продолжили общаться.

Т. В.: Да.

Э. Т.: Но это опять вопрос о государственных границах, и, на мой взгляд, появившиеся в 1990-х годах границы стали большим препятствием в общении.

Э. В.: Но у эстонцев всегда был «финский мост», даже в советское время. С финнами всегда сохранялась связь.

Э. Т.: Как лучше сказать: старые связи стали распадаться или просто встречи стали происходить реже? Приехал же Соболев в Эстонию на выставку Соостера в 2001 году.

Т. В.: Да, встречи стали более редкими.

Э. В.: Очевидно, потому, что единой большой страны больше не было. Столь большие трансформации в обществе обуславливают такие изменения: какие-то явления переживают сдвиг или просто угасают. Ведь тогда значительно выросла коммуникация с внешним, западным миром.

Э. Т.: Возникли новые знакомства, которые тоже требовали внимания? Приходилось делить себя между новыми и старыми знакомствами?

Т. В.: Вот когда все засуетились, чтобы найти всевозможные полезные контакты!

Георгий Кизевальтер: В Эстонии был не только Таллинн, но и Тарту, и другие города. Был ли интерес у русских художников к художникам эстонской провинции? (Судя по текстам Лапина и др., у эстонцев творчество художников в Ленинграде не вызывало особого интереса?)

Э. Т.: Тынис рассказывал, что с ленинградцами были тоже важные контакты — Евгений Рухин, позднее Михаил Шемякин. А в отношении эстонской провинции — наверное, можно говорить о Тарту?

Э. В.: Тарту, наверное, единственный город, где стоит прощупать эту тему. Ведь как культурологическое явление Тарту был городом Соостера. Я бы предположила, что в Тарту ездили к коллекционеру-нонконформисту Матти Милиусу. К кому-то еще? Этот вопрос следует задать кому-то из российских художников, например Борису Жутовскому.

Георгий Кизевальтер: Эстонские авторы наверняка обсуждали в те годы ситуацию в искусстве Москвы. Какая у них складывалась точка зрения на левых русских художников? Быть может, как и в Москве, эстонцы больше изучали происходящее в западном искусстве? Очень любопытно, что представлялось более близким и важным (Москва или Запад)? Можно ли вспомнить западных художников, чье творчество сказалось на развитии эстонского искусства в то время?

Э. В.: Чтобы что-то стало близким, его надо хорошо изучить. В Москве Тынис бывал сам, видел и хорошо знал это искусство. Могло ли быть близким западное искусство, которое ты видел только на репродукциях? Но, конечно, вам было важно знать, что происходит в мире.

Э. Т.: *А что интересовало больше, московское или западное искусство? Тынис, ты изучал и историю искусства стран Востока. У тебя было так много сфер интересов.*

Э. В.: Действительно, ты подходил к вопросу очень широко. Запад, Азия, цивилизации Древней Америки.

Т. В.: В круг моих интересов входила культура Японии и других восточных стран.

Э. В.: Не могу сказать, как ответили бы на этот вопрос другие — Лапин, Меэль.

Э. Т.: *Тут важен был такой момент, что вы хотели быть в курсе происходящего в мире, поэтому прорабатывали все источники, попадавшие в руки. По сравнению с сегодняшней ситуацией информации было очень мало.*

Э. В.: Именно, ты все успеваешь проработать.

Э. Т.: *А кто на тот период был для тебя важен из западных художников? Здесь стоит назвать имена или направления — поп-арт, гиперреализм?*

Э. В.: Тынис, у тебя были любимцы из числа западных художников?

Т. В.: Да, и порядком.

Э. Т.: *Я боюсь, что этот перечень получился бы слишком длинным. И включил бы обязательно исторических авторов. Венская школа фантастического реализма интересовала тебя как тема, но не повлияла непосредственно на творчество. Аналогичным случаем был гиперреализм.*

Э. В.: Я смогла бы назвать скорее исторические, а не современные имена. Все ли из последних ты запоминал? И, заметив интересного художника, получалось ли следить за его дальнейшим творчеством?

Т. В.: В некоторых случаях даже получалось. К примеру, в случае художников поп-арта.

Э. Т.: *Ты оформил и сделал подборку иллюстраций для книги Виктора Сибирякова «Поп-арт и парадоксы модернизма» [\[210\]](#) ,*

которая в 1976 году вышла на эстонском языке. Где ты достал эти интересные и разнообразные репродукции?

Э. В.: Очевидно, перефотографировал из журналов. Ведь тогда с авторскими правами проблем не было.

Э. Т.: Поп-арт, несомненно, оказал большее влияние на твое творчество и концепцию искусства. Помимо прочего, ты видел в нем потенциал эстетизации повседневной среды. Были ли у тебя любимые авторы или поп-арт интересовал тебя в целом, как явление?

Э. В.: Питер Филлипс^[211]. Джеймс Розенквист. Дэвид Хокни. Работы последнего тебе посчастливилось увидеть на Краковской биеннале в 1966 году.

Т. В.: Мне самому очень нравился Конрад Клафек^[212]. В его работах был некий сюрреалистический гипнотизм.

Таллинн, 2019

Хедрик Смит

ГЕОРГИЙ КОСТАКИ^[213]

По всей логике советского социалистического реализма, даже сегодня Георгий Костаки и его частная коллекция произведений искусства не должны существовать. Возможность войти в просторную, хорошо оборудованную семикомнатную квартиру Костаки и перенестись в мир, лежащий абсолютно за пределами границ скучного, плакатного мира официального советского искусства, отражает меру эксцентричности советской системы, разрешающей в частном порядке то, что осуждается публично.

Мы с Энн приезжали туда не однажды, но каждый раз, как только попадали внутрь, мы поражались фейерверку современного искусства — слишком ослепительному для страны, в которой так мало эстетической красоты и цвета в общественной жизни. Квартира буквально пылает красками почти 300 работ Казимира Малевича, Василия Кандинского, Марка Шагала, Владимира Татлина, Любови Поповой, Ивана Клыона, Климента Редько, Александра Родченко и многих других — в каждой комнате, на каждой стене, в каждом дюйме пространства. Здесь целая стена голубых фантазий Шагала и сказочных пасторальных фигур в лубочном стиле. Там девять работ Кандинского, включая хорошо известную психоделическую абстракцию «Красная площадь». На противоположной стене висит большое и важнейшее полотно Малевича, написанное в то время, когда он уходил из кубизма, чтобы создать свой новый геометрический супрематизм и наметить новый тренд в искусстве.

Очень немногие люди, будь то русские или иностранцы, знают о многомиллионной коллекции русского супрематизма, конструктивизма, кубизма и абстрактного модернизма, которую собрал этот 63-летний грек. Однако такие эксперты в области искусства, как Фредерик Старр из Принстона, сравнивают ее воздействие со знаменитой Арсенальной выставкой 1913 года в Нью-Йорке, которая впервые открыла американцам глаза на новые тенденции в европейском искусстве. «Иностранцам, разглядывающим мою

коллекцию, становится крайне интересно, — заметил Костаки, — когда они обнаруживают, что в некоторых работах русские опередили их на 30, 40, 50 лет. То, что в России делалось в 1917, 1918, 1919 годах, было сделано в Америке только в 50-х и 60-х годах».

Удивляются не только иностранцы. Удивляется и Костаки. Помню, как зимним днем, когда он показывал коллекцию группе гостей из западных посольств, Костаки вспомнил свою радость открытия при первом взгляде на бело-зеленую абстракцию Ольги Розановой в виде одной полосы, сделанную в 1917 году. «Мое сердце бешено колотилось, — сказал он. — Это все равно что найти ракетный корабль, построенный в 1917 году и с тех пор хранящийся в чьем-то сарае. А это невозможно! Потому что такой ракетный корабль сделали всего лишь 10–15 лет назад. Но есть маркировка. Она действительно была сделана в 1917 году».

Супрематические рисунки Крюна с кругами, наложенными на геометрические формы, и слоями полупрозрачного цвета, проходящими друг через друга, предвосхитили, считает Костаки, некоторые эксперименты американских художников, предпринятые спустя 40 лет. Над одной из кроватей он повесил картину Родченко «капли и брызги», что предшествовала, по его мнению, первым подобным проектам Джексона Поллока. «Не думайте, что я ставлю русское искусство выше, а американское — ниже, — сказал Костаки, поднимая одну свою крепкую руку над головой, а другую опуская на колено, — потому что сегодня самое важное искусство, самое интересное, делается в Америке. Но так получилось, видите ли, что некоторые вещи были сделаны в России раньше».

Внешне Георгий Костаки не похож на коллекционера великолепных произведений современного искусства. Если бы у кого-то была палитра с красками, инстинктивным желанием было бы написать его приглушенными коричневыми и оливковыми тонами, передавая вес его плеч, его темные волосы, опущенные глаза, тяжелые руки. Как личность он тоже представляет собой необычное сочетание качеств. В комбинации с его страстью к яркому, нетрадиционному искусству я обнаружил не только природные инстинкты коллекционера, богатство, унаследованное от процветающего табачного бизнеса его отца, острый греческий меркантильный взгляд на ценности и особый статус иностранца (с 1943 года работавшего в

посольстве Канады), пользующегося защитой, которой нет у русских, но и врожденную консервативную осторожность городского политика, изучившего преобладающие политические ветры и нашедшего союзников в истеблишменте, чтобы помочь себе выявлять скрытые опасности.

Парадоксально, но страсть Костаки к искусству зародилась примерно в середине 20-х годов, после того как Кандинский и Шагал бежали на Запад, а авангард стали уничтожать. Тринадцатилетним мальчиком он стал певчим в православном храме на Пушкинской площади, где иногда пел великий Шаляпин. «Иногда у меня не было времени вернуться домой, и я спал в церкви на одеяниях священников, — сказал он. — Одеяния, иконы и картины были очень красивыми. Они развили у меня вкус к искусству».

Приблизительно в это же время проявился его инстинкт коллекционера. У его шурина, члена аристократической греческой семьи Метаксас, был набор редких марок, которые он оставил своей вдове. Никто не увидел в них особой ценности, и марки отдали юному Георгию, который тут же помчался обменять их на деньги, чтобы купить себе велосипед. Он был поражен, когда у магазина марок некий японский турист «отдал мне все деньги из своего кошелька — а этого хватило бы на шесть велосипедов». К 22 годам Костаки уже серьезно коллекционировал антиквариат, старинное русское серебро и картины традиционных французских и голландских мастеров. В предвоенный период, когда семьи бывшего дворянского сословия, лишенные состояния, распродавали свои произведения искусства, Москва была полна сокровищ по бросовым ценам.

Кардинальные перемены в жизни Костаки произошли после Второй мировой войны, когда традиционное искусство начало приедаться. «Постепенно я устал от этих серых и коричневых тонов, — объяснил он мне однажды днем за чашкой очень крепкого черного кофе. — Я хотел, чтобы вокруг меня было немного цвета. Яркое современное искусство для меня как лекарство. Если мне плохо, я могу войти в комнату, посидеть в его окружении, и оно исцелит меня. Кроме того, я хотел сделать что-то новое. Я знал, что любой мог коллекционировать голландских мастеров. Я подумал про себя: „Лувр уже полон, и в каждом городе есть четыре или пять музеев классического искусства“. А мне всегда хотелось чем-нибудь заняться

— написать книгу, изобрести машину. Потом я случайно наткнулся на две или три авангардные картины. Для меня они были динамичными и красочными. Я получил их даром и поместил вместе с другими моими картинами, и это выглядело так, как если бы я жил в темной комнате и вдруг в нее вошло солнце».

Он был не только необычным и смелым, но еще и везучим. Это была эпоха, когда сталинский приспешник Андрей Жданов энергично искоренял формализм и либерализм во всех сферах искусства. «Глупый грек — коллекционирует хлам!» — так, по воспоминаниям Костаки, говорили тогда о нем другие коллекционеры. Подобно детективу, он стал искать произведения авангарда. Одни картины принадлежали вдовам и семьям художников. Другие, как и работа его любимицы Ольги Розановой, были подарены ему коллекционерами, не знавшими, куда деть этот абстракционизм. Родченко сделал шесть модернистских мобилей, но, опасаясь разоблачения при Сталине, уничтожил пять из них. Шестой выжил, спрятавшись и рассыпавшись со временем на шкафу, и Костаки забрал его себе. Абстракция Поповой, нарисованная на фанере, годами висела в сарае. Еще одна картина лежала под клеенкой на чьем-то кухонном столе, спрятанная либо по незнанию, либо осознанно.

Когда Костаки приходилось платить, он покупал по очень выгодным ценам. Большая кубистско-супрематическая работа Малевича, которая сейчас стоит, возможно, полтора миллиона долларов, обошлась ему примерно в 400 долларов. Столько же он заплатил за прекрасный натюрморт Шагала «Сирень на столе», и вдвое меньше — за кубистическую работу Поповой. Он объяснил, что это были годы, когда такие имена, как Кандинский и Шагал, были известны, но не до конца оценены и когда он сам стал отходить от тех, кого ему нравится называть маршалами и генералами русского авангарда, чтобы «найти полковников, капитанов и рядовых». В целом, по его оценкам, с 1910 по 1925 год в авангардном движении приняли участие примерно 300 художников, и около 40 из них есть в его коллекции.

С точки зрения Запада, в этом искусстве нет ничего политически провокационного, за одним исключением, хотя советские консерваторы могут найти мятежный замысел во всем неортодоксальном. Это поразительное исключение — пророческое

кафкианское полотно под названием «Восстание», созданное Климентом Редько в год смерти Ленина. С жутковатыми подробностями оно одновременно передает и красный террор, и грядущее единообразие сталинского тоталитаризма, и только что прошедшую Гражданскую войну. Как на политической иконе, на кроваво-красном фоне картины выстроились ромбом главные фигуры революции — Ленин, Сталин, Троцкий, Бухарин и другие. Вокруг этого центра движутся мрачные похоронные оркестры и грузовики с войсками, стреляющими друг в друга... Единственное заметное политическое настроение в коллекции, если таковое вообще имеется, — это бьющий через край идеализм художников революционного периода. И все же коллекция пребывает в своеобразном советском чистилище.

Само по себе это искусство остается табу. Тем не менее, незаметно и без официального вмешательства, Костаки сумел показать его иностранцам — от дипломатов-резидентов до ученых-искусствоведов и таких выдающихся посетителей, как Марк Шагал, Нина Кандинская, Дэвид Рокфеллер, Аверелл Гарриман и бывший премьер-министр Франции Эдгар Фор. Еще осторожнее он приоткрыл это богатое наследие для избранных групп россиян. Как-то раз приехали чуть ли не 90 человек из Московского архитектурного института, Пушкинского музея, Третьяковской галереи и Русского музея в Ленинграде! Костаки, старающийся не смешивать иностранцев и русских на своих частных показах, преуспевает в проведении экскурсий, раскрытии смысла искусства и тихой игре на меланхоличной гитаре, в то время как его светловолосая жена Зина поет старинные русские романсы. В июне 1972 года он одолжил 27 кубистических и абстрактных картин Клюна и Поповой руководителям Курчатовского физического института, интересующимся современным искусством. В другой раз он организовал в том же институте аналогичную закрытую выставку работ Михаила Ларионова.

Костаки терпеливо стремился добиться признания авангардного искусства сначала за рубежом, а затем, заручившись западным влиянием, и в Москве. В 1959 году у него произошел первый прорыв, когда сочувствующие чиновники из Министерства культуры помогли ему отправить пять картин на выставку Шагала в Западной Германии. С тех пор другие небольшие подборки его картин были ненадолго

одолжены Музеем Метрополитен в Нью-Йорке, галерее Тейт в Лондоне, Художественному музею округа Лос-Анджелес, галереям в Японии, Италии, Германии и других странах, но советские власти всегда отвергали просьбы о предоставлении в аренду всей коллекции. Некоторые советские чиновники, в том числе его тайная покровительница, покойный министр культуры Екатерина Фурцева, были польщены тем, что его выставки за рубежом и в ограниченных кругах в Москве помогли популяризировать российские художественные достижения таким образом, что повысили престиж СССР на Западе, не бросая вызов официальным канонам искусства у себя дома. Взамен Костаки было разрешено продать несколько малозначительных работ современных художников и, возможно, часть его великолепной и ценнейшей коллекции классических икон.

В рамках очевидного сближения с некоторыми представителями власти, в последние годы он проводил в искусстве политику осторожного консерватизма. В конце 50-х — начале 60-х он собирал работы таких современных неофициальных художников, как Оскар Рабин, Дмитрий Плавинский и Василий Ситников. Любопытные западные гости в тот период часто использовали Костаки в качестве проводника, приводившего их в подпольный мир художников-нонконформистов. Но когда его статус приобрел большую официальность, Костаки порвал с этими художниками и продал многие из их картин. А когда в сентябре 1974 года они попытались храбро провести свои художественные выставки под открытым небом, Костаки был втайне встревожен их тактикой конфронтации, опасаясь, что они поставят под угрозу его мир. «Так искусству не помочь», — сетовал он. На какое-то время он даже перестал пускать россиян смотреть свою коллекцию, пока скандал не утих.

Также он очень осторожно воспринимал утверждения Запада о том, что Советы убили авангардное движение политическим давлением. «Это неправда», — заявил он однажды группе посетителей, что несколько противоречило его собственным рассказам о трудностях поиска скрытого искусства. «Авангардисты отправляли картины за границу. Они выставлялись и в России. У них была свобода. Но люди не понимали их искусство. Никто их не признал и не оценил по достоинству. Повсюду — в Англии, в Америке, во Франции — люди также утратили интерес к авангардному искусству. Кубизм

был принят, как и фовизм. Но не авангард. Он вернулся только в последние 10 или 15 лет».

Горячая пропаганда достижений русских художников в искусстве и осознанные усилия по уходу от конфронтации с властью помогли ему завоевать некоторую официальную благосклонность. Мадам Фурцева, пока была жива, заставила Костаки поверить, что с открытием в 1977 году новой Третьяковской галереи какие-то работы из его коллекции можно будет там показать. Неизвестно, смогла бы она получить необходимое одобрение партийного руководства или нет, но ее смерть породила новые неопределенности. В качестве последней надежды Костаки говорил о некоем соглашении, позволяющем ему сохранить и продать небольшую часть своих картин в качестве наследства для своей семьи, если он завещает остальное России. «Я не хочу, чтобы эту коллекцию уничтожили, — сказал он мне однажды с серьезной озабоченностью стареющего человека, внезапно оказавшегося перед деликатной дилеммой. — Вот когда россияне будут готовы признать это искусство, я передам его государству».

Перевод Г. Кизевальтера

Владимир Андреенков

ГЕОМЕТРИЯ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ

Георгий Кизевальтер: *Почему вы, имея классическое образование, вдруг решили заняться геометрическим искусством?*

Владимир Андреенков: Когда я уже оканчивал институт, я увидел западных художников, которые мне понравились своей принципиальной позицией.

Г. К.: *При каких обстоятельствах это произошло?*

В. А.: У нас был один молодой преподаватель, с которым я подружился. Постепенно он связал меня с западным искусством, потому что сам он был очень развит и образован как архитектор, много рассказывал и через него я узнал много нового. Мы продолжали с ним общаться и после института.

Г. К.: *А с кем из сверстников вы общались после института и в 60-х годах? Кто из художников разделял ваши интересы?*

В. А.: В то время мы очень близки были с Ильей Кабаковым, Юрой Злотниковым, Алексеем Каменским. Последний, хоть и был немного старше, очень часто со мной общался. Были мы хорошо знакомы и с Виктором Мельниковым, но встречались не так часто. Поверхностно общался и с Константином Мельниковым. Как-то раз я пришел к ним, где-то в конце 60-х, когда они обсуждали конструкцию его павильона СССР на Международной выставке в Париже. Он использовал в конструкции крыши для павильона свою диагональ под углом в 30°. Потом он использовал эту диагональ еще в нескольких проектах. И вот после моей вертикали мне очень понравилась эта диагональ Мельникова; я даже запомнил, что тридцать — это некое магическое число. И стал использовать такую диагональ во многих своих работах. Она придавала им динамику, движение, а на меня оказывала какое-то магическое воздействие. Я использую ее до сих пор.

Конечно, мы периодически общались и с художниками первого авангарда. Но в 50-х годах это еще было отчасти опасно, потому что их

не стремились официально признать и у нас могли быть неприятности, если бы нас засекли.

Г. К.: Первая ваша выставка шестерых ^[214] в Швейцарии была в 1970 году, если я не ошибаюсь? Как вы познакомились с ее организаторами?

В. А.: Да. Дело в том, что в конце 60-х приезжала из Швейцарии некая Лиза, она общалась с близкими мне художниками, и с ней мы передали наши работы на Запад. Что-то было показано на выставке, что-то продано потом. Лозе ^[215] увидел мои работы на выставке в Цюрихе и приехал потом в Москву уже с прямым вопросом, кто такой Андреенков. Это было или в конце 1970-го, или в 1971 году. Он приехал ко мне в мастерскую и потом увез какие-то мои работы с собой.

Г. К.: Эта выставка в Цюрихе так и осталась вашей единственной в то время?

В. А.: Нет, еще была групповая, осенью того же года в Лугано. И позже, кажется в 1974-м, состоялась выставка в Бохуме, Германия.

Г. К.: А что вы делали для заработка в то время? Работали в «Промграфике» или в худкомбинате?

В. А.: Да, в комбинате графического искусства. Делал в основном линогравюры и литографии. У нас была гарантированная зарплата порядка 200 рублей, и на это можно было нормально жить и писать для себя.

Г. К.: В какой момент вы почувствовали, что выбрали правильный путь в искусстве, что нужно продолжать эту линию геометризма?

В. А.: Боюсь, я сейчас не смогу сказать, когда точно это произошло. Когда мы институт окончили, мои ближайшие друзья и я, — мы все стали искать свой путь. Но мы двигались параллельно. Совпадений не было.

Г. К.: Вы учились вместе с Кабаковым?

В. А.: Да, в одном классе. Диплом в 1957-м защищали.

Г. К.: Кстати, после той выставки в Цюрихе что-нибудь изменилось в вашей жизни? Вы по-прежнему оставались затворником или что-то изменилось?

В. А.: Нет, сильно не изменилось. Но я оказался теснее связан с Западом, на меня уже указывали, что я есть, и ко мне стали чаще

приезжать.

Г. К.: *То есть слава все же появилась?*

В. А.: Да, можно сказать, что так. Ко мне стали чаще заходить специалисты и журналисты с Запада.

Г. К.: *И они покупали какие-то работы? Я это спрашиваю потому, что выставок потом еще долго не было.*

В. А.: Да, параллельно с швейцаркой Лизой приезжала немка Анна Ридер, а позже итальянка Розанна Бинаккио. Они были слависты, профессора университетов. Потом приехал некий Серджио Пискаторе с женой Паулой Брагайе — они преподавали в здешнем итальянском Институте культуры. И все они понемногу покупали. Впрочем, много работ я дарил, как это было принято в те годы.

А когда я приехал в Италию в конце 1980-х годов, мы встречались там с молодыми художниками и разговаривали с ними на одном языке, потому что они мои работы уже видели. Там уже скопилось много моих картин. Но я стал и там писать, потому что условия для работы были отличные, и мне удалось сделать много новых работ.

А позже, году в 2001-м, случилась выставка на Кузнецком Мосту, 20, и она была чудовищна по отсутствию на ней зрителей: за две недели работы выставки пришли не более двадцати человек, если не учитывать вернисажа. Заканчивался последний день выставки, и мы все уже связывали работы, как вдруг в зал впорхнула девушка с неким месье: «Ой, мы так хотим посмотреть работы Андрееenkova! Пожалуйста, покажите!»

Мы развернули какие-то работы, они были расстроены, что не могут посмотреть всего, и спросили, можно ли прийти в мастерскую. Это были Надежда Брыкина с Урсом^[216]. Оказалось потом, что Урс понемногу покупал мои работы у Лили Славинской уже в 1990-х годах.

Через несколько дней они приехали в мастерскую и были просто потрясены увиденным. В результате они забрали работ двести. Урс взял, например, папку с графикой и просто ее вынес, сказав, что «потом разберемся». И живопись почти всю забрали.

Но нужно пояснить, что Брыкина, если ей нравится художник, делает все, чтобы продвигать его: выпускает монографию, делает выставки, пропагандирует в прессе и вкладывает в это дело огромную энергию. Такой энергии, к сожалению, нет даже у наших институций!

И у нее стопроцентное видение художника и перспектив, так что она сразу определяет, что и как она будет делать.

Г. К.: *Учитывая ваш опыт, как вы думаете, есть ли шанс у геометрической абстракции завоевать большую популярность в России, чем раньше?*

В. А.: Когда я начал ею заниматься, никакой популярности у нее не было, да и сейчас нет. Всем кажется, что я занимаюсь какой-то ерундой. Когда была юбилейная моя выставка на Беговой, это 1980 год, там положили для зрителей книгу отзывов. Друзья написали много хорошего, но основной зритель писал так: «Владимир, сброй бороду и смени стиль» или «Уезжай в Америку, а лучше в Израиль!». Так что ничего в восприятии геометрической абстракции не меняется. Может быть, немного больше людей за последние годы стали в этом разбираться, и все. А так у нас человека три геометризмом занимаются, не больше.

Г. К.: *Хорошо, что Надя Брыкина сделала так много для популяризации вашего искусства в последние годы.*

В. А.: Да, она привезла потом в Швейцарию все мои работы, и это была бомба. До этого там атмосфера была немного затхлая. А когда я приехал туда, со мной с удовольствием общались и художники, и обычная публика, и посетители стали заказывать у меня и большие, и маленькие холсты для себя. С некоторыми из них мы были уже знакомы по Москве, и они с удовольствием покупали мои работы.

Г. К.: *Это уже в новое время было, соответственно, Лозе вы там уже не застали?*

В. А.: Нет, он уже умер, но я попал там на его грандиозную выставку. Я был потрясен: огромный зал был полон его работами. Когда он был у меня в Москве, он меня очень поддерживал и сказал, что у меня «очень русские абстракции». Лозе ведь математически рассчитывал цвет, не так, как я. Хотя мы занимались одним и тем же, мы шли с разных сторон. И когда я с ним пообщался, я смог увидеть, где мой путь.

Г. К.: *То есть примерно в 1971 году? Значит, все-таки был момент, когда вы сумели его зафиксировать?!*

В. А.: Да. Я четко тогда определился. До этого шли поиски в разных направлениях. А после Лозе я сосредоточился на разработке пространств внутри и снаружи вертикали. Там, например,

пространства имеют совершенно разные плотности, и это важно. И я четко выбрал для себя геометрию как средство выражения.

Москва, февраль 2020

Андрей Красулин

Я НИКОГДА НЕ ДЕЛИЛ СВОЕ ТВОРЧЕСТВО НА ЗАКАЗНОЕ И ЛИЧНОЕ

Георгий Кизевальтер: *Согласно вашей официальной биографии, вы окончили Строгановку и специализировались в советское время главным образом как скульптор, верно?*

Андрей Красулин: Да, до конца 80-х.

Г. К.: *А поскольку еще раньше вы учились в МСХШ, то можно легко утверждать, что вы получили классическое для своего поколения образование и в его рамках должны были знать если не с детства, то с отрочества многих известных наших художников. Кого вы помните со школы?*

А. К.: После шестого класса я поступил в четвертый класс МСХШ. Окончил школу в 1953 году. Я был в особой касте, или секте, потому что мы были скульпторы и держались несколько особняком. Курилка, впрочем, была общая...

Я учился в одном классе с Андреем Гросицким, в параллельном учился Олег Целков, но позже он переехал в Ленинград. Эрик Булатов учился на класс старше. Познакомился и с Юрой Злотниковым, он был старше меня лет на пять.

Г. К.: *Понятно. А дальше, когда вы уже «вышли в люди», каков был ваш ближайший круг?*

А. К.: Когда я окончил Строгановку, я познакомился с людьми из так называемого «левого МОСХа». Я дружил с теми художниками, которые были старше меня и относились тогда к группе «сурового стиля»: Дмитрий Шаховской, Нина Жилинская, Николай Андронов. В 60-х годах у меня мастерская была на Нижней Масловке, сейчас этого дома уже нет — на этом месте поворот Третьего кольца. Со стороны нынешнего кольца в нем находилась знаменитая пивная «В мире животных». А я занимал половину площади другого торца, который был обращен к Верхней Масловке. Рядом была остановка троллейбуса

номер пять, и многие приезжавшие в поликлинику Союза художников на Верхней Масловке проходили мимо моей двери, и таким образом мое общение с художниками было обильным и разнообразным.

В Строгановке был у меня любимый учитель — Саул Рабинович. С 1927 по 1939 год он жил в Париже, куда был направлен Академией художеств для стажировки. Он любил преподавать, знал европейское искусство, и перед ним благоговели учащиеся, большая часть которых пришли в Строгановку из 64-го ремесленного училища и впервые в жизни столкнулись с человеком такого уровня культуры. В Париже Рабинович брал уроки у Деспио, дружил, общался и работал с Липшицем, Корбюзье, Ларионовым. Двенадцать лет провел он во Франции, уехав в 1927-м и вернувшись в 1939 году. Когда в 1939 году он уезжал в Москву, на вокзал прибежал Ларионов и воскликнул: «Куда вы едете?» Но он уехал. К счастью, он не был репрессирован.

Замечательный искусствовед Ирина Евгеньевна Данилова читала нам курс лекций по западному искусству, которого Саул Рабинович был живым представителем. Он открывал нам глаза на жизнь европейского художника, и надо сказать, что он оставался европейцем, невзирая на специфическую атмосферу советского искусства того времени.

Именно тогда я и познакомился с художниками из «Красного дома» в Измайлово.

Г. К.: То есть вы часто бывали тогда в доме Голицына и Шаховских в Измайлово?

А. К.: Ну, собственно говоря, это был дом Владимира Фаворского и Ивана Ефимова. Ими он был и построен в 30-х годах. Когда я там появился, я их уже не застал. Сменилось поколение: в доме жили Мария Фаворская, Дима Шаховской, Илларион Голицын, Дмитрий и Нина Жилинские.

Г. К.: И в 1962 году вы участвовали в Молодежной выставке?

А. К.: Да, кажется, я в первый раз выставился тогда. Но единственной настоящей выставкой до 1990 года, где я участвовал, была выставка с каталогом группы «13» на Кузнецком, 11, в 1979 году, и я уже был там полноправным участником.

Г. К.: Можно считать эту группу продолжением «левого МОСХа»?

А. К.: Ну, это не продолжение, а он сам, левый МОСХ, и есть.

Г. К.: Если помните, сперва образовалась «группа восьми» или «девяти»...

А. К.: Да, некоторые из моего окружения входили в нее — Егоршина, Вейсберг...

Г. К.: Иными словами, тяготение к левому крылу имелось с самого начала.

А. К.: Да, я с ранней юности был увлечен Маяковским. И до сих пор помню его наизусть. Через него можно было прикоснуться к именам. Его никогда не запрещали и сильно не калечили. У него фигурируют Давид Штеренберг и другие...

Еще в школьные годы я однажды попал в квартиру, где жил Юра Чернов^[217]. Из этой квартиры взяли на расстрел его родителей в 1939-м. Теперь на месте дома в Брюсовом переулке, в котором была их квартира, кооперативный дом Союза художников... На столе у Юры лежала восьмушечка довоенного журнала «Юный художник», где на обложке была репродукция — размером с почтовую марку — «Бульвара капуцинов» Моне, как выяснится позже. В школьной библиотеке репродукции импрессионистов не выдавали. А в Ленинку я тогда еще не был записан, хотя там и можно было это увидеть. В общем, я совсем не был просвещен по этой части. Поэтому, когда увидел эту картинку, я был как громом поражен. Она надолго врезалась в меня, хотя я занимался совсем другими вещами...

Г. К.: Да, это характерно для того времени по многим воспоминаниям. Но давайте вернемся к первой вашей выставке 1962 года. Где она проходила?

А. К.: Самым престижным местом для выставок были залы Дома художника по адресу Кузнецкий Мост, 11. Но я не помню, что я там выставял. Хотя помню, что выставял Шаховской.

Г. К.: И никаких списков той выставки не осталось?

А. К.: Нет.

Г. К.: А вы слышали в то время о так называемых «левых» или неконформистах? Потому что они ведь себя тоже называли «левыми».

А. К.: Да, конечно. Немного позже я близко познакомился с ребятами, которые были младше меня лет на восемь: Юликов, Соков, Косолапов... Наверное, это было уже в 70-х. Юликова уже постригли! Это было при мне!

Г. К.: Тогда это точно 1975-й или 1976-й!

А. К.: Да, и Кудряшов был там, дополнял измайловскую компанию. Его очень поддерживал Дима Жилинский. Он всех нас поддерживал своей широкой и могучей спиной, поскольку занимал определенные должности, притом что не скрывал своего критического отношения к власти.

Г. К.: Как мне видится, все эти взаимосвязи стали результатом «оттепели», прививки либерализма.

А. К.: Конечно, это результат «оттепели».

Г. К.: А каким искусством чаще всего вы занимались в конце 60-х — начале 70-х? Работали по заказам или удавалось что-то делать для себя?

А. К.: Я делал вот эти скульптуры — это как раз конец 60-х — начало 70-х. Однажды Нина Бруни, тоже входившая в этот круг, привела ко мне Костаки. Он не увидел у меня... ничего. И того, что ушло потом в Русский музей, в Третьяковку, за границу...

Г. К.: Не сошлись характерами?

А. К.: Нет, он просто никогда не собирал скульптуру и не был в курсе дела.

Г. К.: Хотя объекты в его коллекции были!

А. К.: Да, я был у него, и в квартире в ту пору был только первый авангард. Может, там была и еще одна комната и он не все показывал, не знаю...

Г. К.: В те годы, когда вы видели случайно какие-то западные каталоги или журналы с публикациями о «неофициальных» художниках, какое у вас возникало отношение к так называемому «второму» авангарду?

А. К.: У меня было очень прохладное отношение, когда я был на выставке на ВДНХ. Но потом я почувствовал расположение к Тяпушкину. А еще позже, когда у меня была маленькая выставка в Париже, пришел Оскар Рабин, — и он сказал, что я похож на Тяпушкина, с которым он дружил! Этим он мне польстил!

Г. К.: Забавно. Но в советские годы у вас не получалось ситуации монашеского уединения и изготовления скульптур для самого себя?

А. К.: Нет, не это получалось. Я познакомился с архитекторами, и главным моим заработком стали работы в архитектуре. Их не так много, но они заметные, и среди них были и вполне...

Г. К.: *Это была интерьерная скульптура?*

А. К.: Нет, не только... Это были барельефы, рельефы стен и т. п. Да и в худкомбинате давали тогда художникам «святой костыль»: если у человека совсем не было денег, ему предлагали какой-нибудь бюст слепить. Что-нибудь не позорное. Например, я там лепил однажды бюст Некрасова. Между прочим, за все время я не получил ни единого замечания от художественного совета.

Г. К.: *Повлиял ли кто-нибудь из известных художников на выработку вашего стиля? Если по-другому поставить вопрос, был ли кто-то вам близок в те годы?*

А. К.: В начале пути? Ну, Брынкуши, конечно. Это была большая и сильная любовь, продолжающаяся до сих пор. Генри Мур промелькнул, а потом я его решительно разлюбил. А потом, на американской выставке в Сокольниках в 1959 году я увидел Жака Липшица и других западных художников. Саул Рабинович водил нас туда.

Г. К.: *Знаете, мне всегда было любопытно, как художник позиционирует сам себя в художественном пространстве, в сфере переплетающихся направлений. Вы пытались себя «определить»?*

А. К.: Нет, мне не приходилось себя как-то называть. И это было замечено, и это стало моей маркой. Мне даже говорили: «Тебя не покупают, потому что тебя не к чему пристегнуть!» Я не принадлежал ни к какому течению.

Г. К.: *Это очень интересный момент, потому что до перестройки, понятно, у вас и не было никаких возможностей показать свои работы, а может быть, не было и желания...*

А. К.: В Манеже? Нет, не было желания.

Г. К.: *А помимо Манежа?*

А. К.: Как идеи, нет. И потом, это было время до решительного внутреннего перелома. Я тогда еще жил будущим. «Юноша бледный со взором горящим... только грядущее — область поэта». С моей нынешней точки зрения, это совершенно неправильная установка, сегодня я убежден в том, что ПОТОМ не бывает. И мне очень помог в этом Николай Андронов, но это уже было в 90-х годах. В это время мне пришлось помогать отцу, который был инвалидом войны; я забросил искусство, переехал в Пушкино, копал там огород, ездил километров по пятьдесят каждый день по лесам на велосипеде, а

потом нарисовал первую табуретку. И еще почему-то писал тексты из Псалтири полууставом.

Я в те годы редко бывал в своей мастерской на Масловке, но в один из моих приездов зашел Андронов и сказал, что будет выставка «Шестидесятники в девяностых» в гимназии Поливанова на Пречистенке. Я ответил, что у меня работ нет. А вокруг валялось много испачканной бумаги, с мотивами, которые я потом собирался сделать «как следует». И он спросил, указывая на них: «А это что?»

Вот этот момент стал для меня началом поворота...

Г. К.: А почему вдруг не было работ? Работы так быстро расходились?

А. К.: Я просто не считал их работами. Считал, что это «заметки на будущее», чем они и были, в каком-то смысле.

Г. К.: Вот, любопытно: если ориентироваться на написанную в те годы табуретку, приход к поп-арту получился относительно поздним?

А. К.: Ну, я поп-артом вроде бы не занимался специально.

Г. К.: А «упаковка для лампочки»?

А. К.: Это уже позже, когда я здесь стал делать «мусорные вещи».

Г. К.: И все же ваше появление в сфере «современного искусства» было несколько неожиданным, потому что вы — шестидесятник, которого никто из знакомых никогда не вспоминал, а потом мы вдруг видим действительно удивительные и замечательные вещи.

А. К.: На это повлияли многие обстоятельства. К примеру, Русский музей хоть и приобрел работы у меня и у Шаховского, но их не показывал... Конечно, тогда еще была другая организация работы в музее: когда ты входил в отдел, дверь запиралась, потом был кофе, ликер, потом нас вели в запасник, где уже стояли наши работы... А по пути туда у стены я вижу вдруг что-то поразительное, чего я никогда не видел: это были матюшинские «Сосны»! Я его не знал еще о ту пору, хотя с главными именами авангарда был знаком.

Г. К.: Это какие годы вы описываете?

А. К.: 1980-й, я думаю... А потом нас привели в комнату, где стояли Филонов, Малевич и наши работы там же.

Г. К.: Хорошая компания!

А. К.: И только после этого мой отец, человек рацию, участвовавший во всех войнах, начиная с Первой

империалистической, изменил свое отношение к моей деятельности. Русский музей все же не хухры-мухры. До этого он был очень скептически настроен.

Да, я забыл сказать, что наш круг — это еще и Сарабьяновы. Там происходила интенсивная художественная жизнь.

Г. К.: То есть круг был достаточно широкий. А вы были знакомы с Турецким, Рогинским?

А. К.: Конечно, это потрясающие художники! С Рогинским я познакомился в мастерской Юликова, довольно поздно, Турецкий к этому времени уже умер. А выставка Рогинского в ЦДХ^[218], где он выставлялся вместе с Турецким и Михаилом Чернышовым, мне очень понравилась. И с Рогинским мы сразу же подружились. Это были прекрасные открытия начала 90-х, я думаю.

Г. К.: Если вернуться немного назад, та группа, которую мы раньше вспоминали, — Юликов, Соков и другие, — кто был вам близок?

А. К.: Они все мне нравились. Леня Соков был очень точен, и у него есть настоящий эпический ужас. По сравнению с нервным интеллигентским хохотом Пригова у Сокова — хтонический юмор.

Г. К.: С Шелковским вы, наверное, тоже тогда познакомились?

А. К.: С Шелковским мы стали общаться, как только он появился в Москве после Парижа, а работы я его видел и раньше. Но в 70-х я с ним не общался.

Г. К.: Как вы определяете свое творчество? Это поиски чего?

А. К.: «Я ничего не ищу, я нахожу». Это Пикассо сказал.

Г. К.: Отлично! Но что вы находите для себя — форму? Цвет? Что для вас важно?

А. К.: Слова в этом процессе не участвуют...

Г. К.: Интуитивно определяете?

А. К.: Да... Однажды мой покойный друг Борис Парникель, работавший в журнале «Народы Азии и Африки», дал мне рукопись статьи Григория Померанца о дзене, где на популярном уровне и весьма информативно излагались основные постулаты учения. Это стало для меня одним из вариантов твердой опоры в дальнейшем, если где-то приходилось пробираться на ощупь.

Г. К.: Похоже, что вот такие случайные знакомства, о которых мы говорили, не сыграли определяющей роли в те годы, а остались

именно случаем и дороги ваши шли параллельно. Это так?

А. К.: Нет, на самом деле все встречи образуют совершенный узор. Если ты попытаешься форсировать какую-то сторону, то только все испортишь. Мы живем в мире необходимостей. Наверное, это как-то называется в философии, но я этим не интересуюсь.

Г. К.: *Тем не менее, как вы позиционировали себя в советские годы: как «левого» или просто как художника?*

А. К.: Нет, конечно, как «левого». «Кто там шагает правой?!», да? Вот взять Давида Штеренберга: его у меня «отобрали» — когда он был мне необходим, его нельзя было увидеть. Его не было в Третьяковке. И только после 1953 года, когда изменилась экспозиция, там появились Штеренберг, Лучишкин, Фальк и другие. В 1957-м я был в активе Фестиваля молодежи, и нас повели в Третьяковку, показали «Красную мебель» Фалька и «Велосипедиста» Гончаровой. Это сильно запомнилось.

Г. К.: *Вы довольны сейчас приятием публикой вашего творчества и возможностью его показывать?*

А. К.: А я всегда был доволен. Мне было достаточно. У меня был совершенный круг, чтобы я не ерзал, чтобы я не чувствовал себя покинутым, глупым или одиноким.

Г. К.: *То есть вы не разделяли свое творчество на заказное и личное?*

А. К.: Все, что я делал, было «личное». Я никогда не делал того, что мне не хотелось. Обычно архитектор приглашал меня участвовать в каком-то проекте. Происходило так: я приносил работу в комбинат, и ее принимали. Однако обычно заказ порождал серию работ, которые оставались в мастерской и потом медленно расплзались... В музей, по коллекционерам.

Г. К.: *Спасибо за интервью!*

Москва, февраль 2020

Вячеслав Сысоев, художник.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО К ХУДОЖНИКАМ-КАРИКАТУРИСТАМ

Без места, 1980 (м. б., середина года)^[219]

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО К ХУДОЖНИКАМ-КАРИКАТУРИСТАМ^[220]

Прошу вас передать вашим коллегам во всем мире копии этого письма.

Средства массовой информации оглушают человечество миллионами фактов об убийствах, насилиях, правительственном терроризме и о терроризме против правительств, загрязнении окружающей среды, об истощении ресурсов нашей планеты, росте психических заболеваний, алкоголизма, наркомании.

Я предлагаю консолидировать наши усилия в борьбе против этих зол.

Во многих странах художники лишены права противопоставить творчество злу. Я предлагаю объединить усилия в защиту таких художников и создать комитет «Художники-карикатуристы в защиту цивилизации».

Реальная работа комитета могла бы быть следующей: создание международного журнала карикатур, незамедлительный творческий отклик художников в случае преследования коллег, выставки преследуемых художников и широкая публикация их работ.

Меня зовут Вячеслав СЫСОЕВ, я художник-карикатурист, живу в России. Меня исключили из Союза художников-графиков, разыскивают как уголовного преступника.

Если найдут — посадят в концлагерь. Я два года не живу дома^[221].

Мои работы опубликованы:

Во Франции — «Canard Enchaîné», «L'Alternative», 1980^[222].

В Италии — «Repubblica»^[223], «Il Tempo», «Oggi»^[224], 1980.

В ФРГ — «Pardon».

В Англии — «Observer»^[225].

1980 г.

Вячеслав СЫСОЕВ^[226].

Обратный почтовый адрес:

Москва, 117321, Теплый Стан, 1-й микрорайон, корпус 4, кварт.

48. Сысоеву В. В.

Комитет защиты художника СЫСОЕВА:

Оскар РАБИН, Париж, Франция. Телефон — 2578616 — ПАРИЖ

notes

Примечания

Ставя это высказывание в эпиграф к основной статье, хочу лишь подчеркнуть неременность сопричастия разных, пусть иногда полярных и неправильных мнений к обсуждению нашей истории. *(Здесь и далее прим. Г. Кизевальтера.)*

Юлий Анатольевич Шрейдер (1927–1998) – математик, кибернетик и философ.

См.: Долгополов Н. Ким Филби // ЖЗЛ. 2012. С. 14.

Lewis A. London Show Yields to Soviet on Art // New York Times.
26.02.1971.

От неологизма Л. Лисицкого «проун» (проект утверждения нового).

Saikowski Ch. Art from 'basement' // Christian Science Monitor.
08.12.1971.

La Poésie Russe: Édition Bilingue. Anthologie réunie et publiée sous la direction de Elsa Triolet. P. Seghers, 1965.

Robert G. Kaiser (р. 1943) – американский журналист и публицист, корреспондент Washington Post в Москве в 1971–1974 годах. Лауреат премии National Press Club (2003) и др.

Вспоминая то время, я бы употребил здесь слово «кастовых».

The Non-Objective World 1924-1939. 1971; Alexandra Exter. 1972

Russian Art of the Revolution. 24.02–25.03.1971.

Russian Art of the Revolution. 15.06–25.07.1971.
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/939>.

Russian Avant-garde, 1908–1922. 16.10–18.12.1971.

Стоит вспомнить, что уже в феврале 1966 года 25 деятелей советской науки и культуры, в числе которых были Вик. Некрасов, М. Плисецкая, М. Хуциев, А. Сахаров, С. Чуйков, выступили с письмом к Л. Брежневу против реабилитации И. Сталина. В марте 1966 года в ЦК КПСС было отправлено еще одно письмо 13 деятелей науки и культуры.

Hermann Pörzgen (1905–1976, умер в Москве) – уникальный немецкий журналист, работавший в Москве еще в 1937–1941, затем в 1956–1976 годах. Взят в плен в Софии в 1944 году и приговорен к 15 годам тюрьмы «за антисоветские репортажи и шпионаж» (освобожден в 1955-м). Автор многих книг об СССР, лауреат премии Теодора Вольфа.

Edith Hoffmann (1907–2016) – австрийский искусствовед и журналист, сотрудничавшая со многими изданиями в Европе, автор книг об Оскаре Кокошке, экспрессионизме и др.

Sir Peter Maxwell Davies (1934–2016) – английский композитор и дирижер, Мастер королевской музыки.

От 3 сентября.

См.: Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. М.: НЛО, 2018.

Süddeutsche Zeitung. 27.11.1973.

Galerie Gmurzynska.

Tatlin's Dream – Russian Suprematist and Constructivist Art: 1910-1923. Nov. 1973 – Jan. 1974.

Herbert Marshall (1906–1991) – английский писатель, кино- и театральный режиссер, профессор советской литературы и театрального искусства. Учился в Московском институте кинематографии.

Фильм, снятый в 1968 году, вышел на экраны после неоднократного перемонтажа только в 1973 году.

Известный также как Саят-Нова.

Georg Jappe (1936–2007) – немецкий художник, писатель, публицист.

Hajdú István interjúja Körner Évával // Balkon. 1999/3–4. sz.

Jordan Ph. With strings attached // Guardian. 27.05.1974. В названии обыгрывается многозначность слова 'string' (струна, нить и т. п.), и смысл его можно истолковать и как «Свобода на определенных условиях».

Associated Press.

United Press International.

Rudolph Chimelli (1928–2016) – немецкий писатель и журналист.

Как поведал мне в письме спецкор NYT в Москве в 1971–1974 годах Хедрик Смит, обычно приглашения журналистам на выставки и прочие события в те годы были индивидуально-коллективными – один художник приглашал какого-то корреспондента, которого знал, с просьбой передать это приглашение всем знакомым журналистам и не только. Соответственно, приходили многие иностранцы.

Christopher S. Wren (р. 1936) – журналист, шеф бюро NYT в Москве (1973–1977) и многих других городах; автор нескольких книг, профессор в Принстонском, затем в Дартмутском университете.

По сообщению Daily Telegraph от 18 сентября, Н. Эльская была отпущена **17 сентября** «благодаря гуманному отношению советских властей», а 20 сентября газета сообщила, что А. Рабин отсидел три дня и был освобожден. В. Сычев в заметках не упоминается, но его должны были отпустить вместе с А. Рабиным. Однако в International Herald Tribune от 17 сентября сообщалось, что Эльскую отпустили **16 сентября**, как и О. Рабина с Е. Рухиным, только вечером и прокуратура даже принесла ей извинения за допущенную грубость при обращении с ней. Такая же информация была изложена в Times 18 сентября.

Russell Jones (1918–1979) – единственный американский журналист, передававший репортажи из Будапешта в 1956 году, когда туда вошли советские танки. Получил за освещение событий Пулитцеровскую премию.

Moscow gets Tate for tat.

Lynne Olson (р. 1949) – американская журналистка и публицистка, лауреат премии Святого Христофора (2002).

Olson L. A Story with Punch: Olson at Art Show // The AP Log.
Associated Press Collections.

Очевидно, подразумевались тракторы.

Hedrick Smith (р. 1933) – известный американский журналист, редактор-издатель New York Times, продюсер, лауреат Пулитцеровской премии за международный репортаж (1974) за репортажи из СССР и стран Восточной Европы, лауреат премии Эмми за телешоу и др.

Peter Osnos (р. 1943) – американский журналист.

Moscow Plays to the Gallery.

Frames of Reference for Soviet Images.

«Слушатель» – еженедельный журнал компании Би-би-си, издаваемый с 1929 по 1991 год с целью репрезентации на бумаге содержания прошедших и будущих передач радиостанций Би-би-си.

Курсив мой. На самом деле достаточно часто.

Английский аналог эмигрантского бюллетеня «Хроника защиты прав в СССР», выпускавшийся в Нью-Йорке Валерием Чалидзе.

Modern Artists in Moscow Show.

За исключением Плавинского, остальные участвовали в сентябрьских выставках на открытом воздухе.

Grace Glück – американская журналистка, критик, редактор новостей по искусству в газете New York Times с 1960-х годов.

ДК имени И. И. Газа (Санкт-Петербург, проспект Стачек, 72).

Moskaus Abstrakte im Bienenhaus. Wieder eine genehmigte Ausstellung nonkonformistischer Maler.

Hilde Spiel (1911–1990) – известная австрийская писательница, журналист, переводчик, лауреат многих премий и наград.

Согласно сообщению Рейтер, А. Глезер, после выставок 1974 года действительно поставленный в невыносимые условия, был выдвинут из СССР 16 февраля 1975 года. Однако стоит отметить, что в те годы на Западе слишком часто сообщалось, что тот или иной советский артист был вынужден эмигрировать в связи со страшными угрозами, исходящими от КГБ и т. д., но далеко не всегда это соответствовало действительности.

Вестник РХД. Париж; Нью-Йорк; Москва, 1975. № 2–4 (116). Имелась в виду первая большая выставка неофициальных художников в Доме культуры ВДНХ в сентябре 1975 года. Любопытно, что Барабанов не относит к концептуалистам Н. Алексеева, объединяя его работы на выставке с «лаконичными композициями» А. Юликова.

Ludmila Vachtova (1933–2020) – чешско-швейцарский историк искусства, арт-критик, куратор, переводчик. Жила в Швейцарии с 1972 года.

Из рассекреченных весной 2002 года архивов Госдепартамента США.

Явный предтеча активиста рубежа XX–XXI веков Александра Петрелли с его «Галереей Пальто».

Hermann Pörzgen – см. прим. 15.

Чикаго, Фюрер, Шмель, Шаман, Манго и др. (см.: Другое искусство. 1956–1988: Сборник. М.: Галарт, 2005. С. 218–219).

Emily Genauer (1911–2002) – американский арт-критик, лауреат Пулитцеровской премии за критику (1974).

Alfred Friendly Jr. (р. 1938) – американский писатель и журналист.

Персонально-групповая.

Создано в конце 1975 года по инициативе художника Юрия Жарких.

Согласно бюллетеню «Красного архива» («Радио Свобода», SWB SU/5218/B/1 от 26 мая 1976).

Max Wykes-Joyce (1924–2002) – английский критик и писатель, награжден золотой медалью итальянской Академии искусств.

В 1976 году галерея издала каталог выставки 'Russian pioneers: at the origins of non-objective art' под редакцией Андрея Накова.

Другое искусство. 1956–1988. С. 229.

Christian Schmidt-Häuer (р. 1938) – немецкий журналист и публицист, корреспондент газеты Spiegel в Праге в 1968–1969 годах, ARD на Балканах при Тито, шеф бюро Die Zeit в Москве на протяжении 12 лет.

Larry Rivers (1923–2002).

Seth Mydans (р. 1947) – американский журналист и фотограф.

Популярная в те годы категория якобы диссидентов, а на самом деле случайных лиц, не получивших разрешения ОВИРа на эмиграцию и борющихся исключительно за свои интересы.

Michael Francis Gibson (1929–2017) – удивительно одаренный американско-французский критик, историк искусства, писатель, переводчик, антрополог, основатель музыкального колледжа Collège Musical de Trie, ведущий радиопрограмм в Канаде и Франции, отмеченный многими премиями и оставивший свой след во многих областях культуры.

Кавычки автора статьи, однако с этого года ярлык «авангардного» при описаниях подобного искусства становится традиционным, а *нонконформисты* остаются в прошлом.

Smith H. The Russians. New York: Ballantine Books, 1976. ISBN 0345297644.

Немецкое информационное агентство.

Csók István Képtár.

Первая выставка «Современное искусство из частных коллекций», также организованная М. Коваловски, прошла с 24 августа по 5 октября 1975 года в Музее короля Иштвана в Секешфехерваре. В ней участвовали многие известные художники из Западной и Центральной Европы, в том числе Р. Меэль и Л. Лапин из Эстонии.

Работы, выполненные сериями.

L'OEIL. Juin 1977. N° 263. P. 18–25. Par Monelle Hayot.

Так называемая *La biennale del dissenso culturale* [Биеннале культурного инакомыслия] была проведена с 15 октября по 17 ноября 1977 года – в год между основными выставками, в ознаменование 60-летия Октябрьской революции. В ней приняли участие известные представители актуальных течений современного искусства в СССР.

Frederick Mark Frankland (1934–2012) – журналист и писатель, сотрудник МИ6 в начале 1960-х, впоследствии описавший свою жизнь в Москве и Сайгоне, лауреат премии PEN Ackerley за автобиографию.

Craig R. Whitney (р. 1943) – журналист, шеф бюро New York Times в Москве в 1977–1980 годах, писатель.

Richard Beeston (1926–2015) – английский журналист, работавший в десятке стран мира и награжденный орденом Британской империи за преданное служение журналистике (2006).

‘When Moscow knows what it likes...’

Richard S. Roud (1929–1989) – американский писатель, киновед и кинокритик, директор Лондонского кинофестиваля, один из основателей Нью-Йоркского кинофестиваля, позднее его директор, эпизодический обозреватель «Гардиан», рыцарь французского Почетного легиона.

«Как Живаго цензуру обыграл».

Ныне Auktionshaus Saarbrücken GmbH.

Юрий Михайлович Красный (1925–2005) – живописец, график, иллюстратор детских книг в 1960–1970-х годах.

Thilo von Watzdorf (р. 1944) – барон, эксперт Sotheby's по живописи XIX века, в том числе по русской живописи и меморabilia русского балета.

The Non-Objective World, Twenty-Five Years 1914–1939. 28.06–30.09.1978.

Текст Указа см.: Ведомости ВС СССР. 28.06.1978. № 26. С. 412.

Stalin cinematically purged.

Известнейший концертный зал в Нидерландах.

Кирилл Кондрашин (1914–1981) – успешный советский симфонический дирижер. В начале декабря 1978 года во время гастролей в Нидерландах после очередного концерта принял решение не возвращаться в СССР.

Автор не принимает во внимание или не имеет информации о концертах авангардной музыки, устраивавшихся Алексеем Любимовым, ансамблем Марка Пекарского и другими музыкантами в Москве в середине 1970-х.

При любом отношении к г-ну Нусбергу стоит вспомнить, как издатели эмигрантских газет и журналов в Париже после выхода журнала «А–Я» в конце 1979 года немедленно объявили, что он издается на деньги КГБ.

Peter Spielmann (1932–2020) – чешско-немецкий историк, преподаватель и теоретик искусства. Его отец, архитектор, попал в концлагерь, но выжил. С 1959 года работал в Национальной галерее Праги; в 1969 году официально уехал с семьей в ФРГ по приглашению Städtische Kunstgalerie Bochum в качестве лектора по истории чехословацкого искусства. Позже решил остаться в Германии. В 1972–1997 годах был директором Бохумского музея, организовал около 350 выставок.

Leopold Unger (1922–2011) – польско-бельгийский журналист и эссеист, известный комментатор польской редакции «Радио Свободная Европа» и Би-би-си.

Скорее имманентными атрибутами.

Kevin Klose (1940) – американский журналист, президент Национального общественного радио, автор книги «Россия и русские».

По словам С. Хэнсен, пришедшей на выставку, А. Глезер и О. Рабин приехали на открытие и попытались спровоцировать скандал: они заявили, что выставка необъективна и искажает ситуацию с неофициальным искусством, поскольку на ней *неадекватно* представлены важнейшие художники.

Sabine Hänschen (1955) – немецкий славист, историк культуры и СМИ, художник-концептуалист и переводчик, участница группы «Коллективные действия» (Москва).

Людмила Кузнецова (1943–1986) – коллекционер и хозяйка небольшого салона в «булгаковском» доме на Большой Садовой, организатор квартирных выставок в 1975–1979 годах.

На встрече лидеров двух стран 18 июня 1979 года было подписано Соглашение по ограничению количества пусковых установок (ОСВ-2). С января по май прошли 25 подготовительных встреч, на которых советская сторона была вынуждена обсуждать и вопросы прав человека.

Космачев.

Hilton Kramer (1928–2012) – редактор Arts Magazine, арт-критик, автор многих книг по искусству XX века.

Тем не менее «Советская культура» 4 августа 1979 года старательно описала выставку в статье с романтичным названием «Путешествие в прекрасное».

Рената Бабак (1934–2004) – украинская оперная певица, педагог Вашингтонской консерватории.

Kennan Institute – исследовательский центр, созданный в 1974 году на платформе Международного центра Вудро Вильсона с целью изучения СССР, постсоветской России и других постсоветских стран.

Harlow Robinson (р. 1950) – эссеист, переводчик, профессор истории Северо-Восточного университета, специалист по советскому и русскому исполнительскому искусству и литературе, автор книг о Сергее Прокофьеве, «Русские в Голливуде» и др.

Об открытии выставки «советского художника К. Малевича» коротко сообщили «Известия» от 1 марта 1980 года (раздел «День планеты», с. 4).

[https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/1-2021-70/chosen-relationships-russian.](https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/1-2021-70/chosen-relationships-russian)

Лебедев А. Оценивая взыскательно // Правда. 1980. 9 февраля. С. 3.

Anthony F. Barbieri (р. 1947) – журналист, позже главный редактор The Baltimore Sun, профессор Университета штата Пенсильвания.

Elena Kornetchuk (1948–2015).

См. выше публикацию от 11 января 1978 года.

Robert S.F. Hughes (1938–2012) – австрало-американский арт-критик, писатель и ТВ-продюсер, завоевавший широкую известность своей книгой и документальным телесериалом «Шок нового» (1980), посвященными истории современного искусства. Лауреат множества литературных премий, Международной премии Эмми (2009) и др.; в 2000 году лондонская Sunday Times назвала его писателем года.

Patricia Blake (1925–2010) – американский критик и журналист, специалист по советским вопросам в журнале Time, редактор и переводчик многих изданий русской литературы XX века в США, в том числе сборников стихов Маяковского и Вознесенского.

«Структура № 2», изготовленная из бетона.

Michael Binyon (р. 1944) – английский журналист, писатель. Лауреат двух британских премий за журналистику за свои репортажи из Москвы (1979, 1980); автор книги «Жизнь в России» (1983).

Serge Schmemmann (р. 1945) – корреспондент Times, AP, редактор ИТ, шеф бюро Times в Москве и других странах, лауреат Пулитцеровской премии 1991 года и премии Эмми 2003 года.

<https://www.yumpu.com/de/document/read/5856417/ausstellungen-1910-bis-2010-kunsthause-zurich>. Выставка продлилась до 12 января 1975 года.

Конечно, нельзя исключать возможность ошибки этого журналиста, и данная выставка с участием советских коллекций состоялась совсем в другой институции. Однако, учитывая редкость таких выставок в те годы, такая возможность представляется мне крайне маловероятной.

Очень важное замечание, хоть как-то объясняющее полное отсутствие критериев при отборе работ в столицах западными дилерами в конце 1980-х годов с целью перепродажи на Западе.

Возможно, отталкиваясь от названия романа К.-Й. Хольцхаузена «Цвет надежд – зеленый» (1977)?

AC № 4870.

Строка из Первого послания святого апостола Петра, 5:8.

Patricia Blake (1925–2010) – американская критикесса и журналистка Time, специализировавшаяся на русской литературе XX века, жена композитора Николая Набокова и любовница Альбера Камю, редактор антологий *Dissonant voices in Soviet literature; Writers in Russia, 1917–1978*, автор книги *Stalin's Daughter: A Dialogue*.

Аллюзия на К. Черненко, ставшего генсеком ЦК КПСС в феврале 1984 года.

В оригинале «перо сильнее меча».

Graham Heathcote (19**–2018) – английский журналист.

По информации газеты «Русская мысль» от 2 мая 1985 года.

Peter Lars Detlef Gojowy (1934–2008) – немецкий музыковед и критик, автор биографии Д. Шостаковича, книги «Новая советская музыка двадцатых годов» (М.: Музыка, 2005) и др.

Jürgen Weichardt (р. 1933) – немецкий коллекционер и искусствовед, много внимания уделивший современному искусству в странах Восточной Европы.

<https://kinoart.ru/opinions/poslednyaya-modernistskaya-revolyutsiya-kak-pyatyy-sezd-kinematografistov-pohoronil-sovetskiy-ofitsioz>.

Крупнейшая ежедневная шведоязычная газета Финляндии.

Имеется в виду выставка, посвященная 30-летию МОСХа в Манеже, открывшаяся 4 ноября 1962 года.

Wiener Zeitung: Literaturmagazin. 1987. № 28. 4. Jg. S. 16–17.

В. А. Сидур (1924–1986).

19 сентября – 13 ноября 1987 года: выставка «Вадим Сидур. Скульптура, живопись, графика» в будущем Выставочном зале Перовского района.

Горком художников-графиков, куратор В. Немухин.

«Подавляющее большинство советских художников, скульпторов и дизайнеров не были ни „левыми“, ни „правыми“, а занимались своим делом, просто меняя синтаксис и репертуар соцреализма и адаптируя его к своим индивидуальным методам. В конце концов, так называемый суровый стиль 1970-х, практикуемый, к примеру, Гелием Коржевым и Игорем Обросовым, сильно отличался от соцреализма сталинского времени, тем не менее он не считался особенно „диссидентским“ или „формалистическим“. Подобные парадоксы указывают на неадекватность таких терминов, как „правый“ и „левый“, „конформист“ и „нонконформист“, в дискуссиях о советском обществе и заставляют изобретать термины более благоприятные и гибкие» (Bowl J. E. Freedom Is Freedom // J. Tulovsky (ed.) The Claude and Nina Gruen Collection of Contemporary Russian Art. New Brunswick: Zimmerli Museum, 2008. P. 47–74).

Шкловский В. Ход коня. Берлин: Геликон, 1923. С. 114.

Ibid.

М.: Искусство – XXI век, 2013. (Здесь и далее прим. Г. Кизевальтера.)

Под названием «Смещение времени». Вероятно, в дате опечатка, поскольку в тексте указан 1971 год.

Нонна Горюнова, жена и партнер Ф. Инфанте.

Борис Гройс – теоретик и философ современной культуры.

Dušan Konečný (1928–1983) – чешский искусствовед и критик, активно способствовавший продвижению советского «левого» искусства в Европе.

Miroslav Lamač (1928–1992) – чешский критик, куратор и искусствовед, главный редактор журналов *Výtvarná práce* (1953–1964) и *Výtvarná umění* (1965–1970).

Jiří Padrta (1929–1978) – чешский искусствовед и теоретик искусства, редактор журнала Výtvarná práce.

Справедливости ради нужно отметить иную точку зрения у известного эстонского художника Рауля Меэля, много написавшего о важности своей дружбы с московскими авторами в книге *Conspectus of the past. 1941–2001*. Среди своих наиболее близких конфидентов в 1970-х годах он называет И. Кабакова и Б. Жутовского, а в целом перечисляет свыше 20 известных художников и коллекционеров (Костаки, Колодзей), с которыми он встречался в те годы в Москве и Таллинне. Ему дарили свои работы Янкилевский, Штейнберг, Колейчук, Гороховский и уже названные Кабаков с Жутовским. Несомненно, его близость с Кабаковым была вызвана тем, что оба они использовали в своем творчестве слова и рисунки. И вообще, по утверждению Меэля, московские художники считали тогда Таллинн «вторым по важности художественным центром в СССР после Москвы, а эстонцев – равными партнерами». В качестве одного из примеров сотрудничества он приводит выставку «Современное советское искусство. Москва, Таллинн», открывшуюся в Будапеште в 1974 году, где были представлены 27 московских и 9 эстонских художников.

Milan Knížák (р. 1940) – чешский перформансист, художник, директор Fluxus East с 1965 года.

Евгений Шифферс (1934–1997) – театральный и кинорежиссер, писатель, религиозный философ и мистик, в 1970-х существенно повлиявший на «широкий круг гуманитарной интеллигенции» в Москве. (*Прим. Г. Кизевальтера.*)

Robert Mangold (р. 1937) – американский художник-минималист.

Jean Dewasne (1921–1999) – французский абстракционист.

Нет смысла воспевать его школьно-гормональный «дизайн» автомашин и самолетов: многие мальчики проходили через эту стадию, пока девочки рисовали кукольных девушек с нежными аксессуарами.

На самом деле это чисто концептуальный ход! И кстати, почему столь дороги сердцу концептуалиста многие работы Дюшана и Магритта – художников, традиционно причисляемых к сюрреализму? Потому что в них тоже преобладает совсем не традиционное концептуальное начало.

«Биография нашего современника». 1972–1973.

Интервью с В. Комаром «Демократия – это когда много мафий!»
(Искусство. 1993. № 1).

Магазин «Книги стран народной демократии», позже «Книги стран социализма» или «Дружба» на ул. Горького (Тверская), 15.

М. С. Агурский (1933–1991) – советский диссидент, публицист, литературовед, ученый-кибернетик и многое другое.

Зиник З. Соц-арт // Синтаксис. 1979. № 3.

M., 1974.

Театральный критик Александр Наумович Асаркан (1930–2004).

Вестник РХД. Париж; Нью-Йорк; Москва, 1975. № 2–4 (116).

Маяковский В. Мысли и афоризмы.

Прутков К. Домой. 1925.

Кадмий красный применяется с 1912 года.

Из: *Маркс К.* К критике гегелевской философии права. Введение /
Рус. пер. 1844. (Здесь и далее прим. Г. Кизевальтера.)

<https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/26/the-occult-roots-of-modernism>.

Высказывание из сочинения Тертуллиана касалось смерти Христа: «Et mortuus est Dei Filius: prorsus credibile est, quia ineptum est» – «И умер Сын Божий; этому вполне можно верить, ибо это нелепо».

Александр Рабинович-Бараковский (р. 1945). (*Здесь и далее прим.
Г. Кизевальтера.*)

Ирина Головинская, жена Льва Рубинштейна.

Соболев Ю. Виртуальная Эстония и не менее виртуальная Москва. Опыт островной мифологии. Tallinn–Moskva 1956–1985. Näitus Tallinna Kunstihoones = Москва–Таллинн 1956–1985. Выставка в Таллиннском доме искусства. Toim. Leonhard Lapin, Anu Liivak. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1997. С. 11–59.

In memoriam Juri Sobolev. Venemaa esimene hipi, biitnik ja budist.
Mälestavad Rauno Teider, Zane Matule, Tõnis Vint, Raul Meel // kunst.ee.
2003. № 1. C. 82–84.

«Nooruse» rohelistes auditooriumis: Tõnis Vint // Noorus. 1968. № 8.
C. 6–7.

Айли Винт (р. 1941) – эстонский живописец и график, одна из выдающихся эстонских маринистов. Ее ранние работы в духе оп-арта со временем сменили гиперреалистические пейзажи. Супруга брата Тыниса Винта – живописца Тоомаса Винта (р. 1944).

Studio 22 – основанная в 1972 году авторская школа Тыниса Винта, в основу которой легла его концепция так называемой психогеометрии, в фокусе которой был «мандалический» потенциал изображений, а целью – альтернативное художественное образование с помощью лекций и творческих экспериментов.

Выставка состоялась в 1973 году в выставочном павильоне Эстонского научно-исследовательского института земледелия и мелиорации в поселке Саку, экспонировались свободные творческие работы художников новаторского направления (Тынис Винт, Айли Винт и др.).

Вальдур Охакас (р. 1925–1988) – эстонский художник-новатор поколения и круга Юло Соостера, работал в стилях абстракции и сюрреализма.

Комплекс зданий XV–XVI веков в Старом городе Таллинна, его залы с готическими сводами отличает первоклассная акустика.

Яан Томп (1894–1924) – эстонский коммунист и революционер. Дом культуры его имени находился в 1944–1965 годах в Доме братства Черноголовых, а затем переехал в Каламая, исторический район недалеко от центра и Старого города Таллинна.

ЮРА. Памяти Юрия Соболева. Издание в связи с выставкой в Государственном центре современного искусства, Москва, 05.11–11.11.2003. М.: ГЦСИ, 2005. [60 с.]

Благодаря новому, более мощному телевизионному передатчику программы финского телевидения ловились в Северной Эстонии уже с начала 1970-х годов, что оказало значительное влияние на кругозор местных телезрителей.

Кясму – «деревня капитанов» на побережье Северной Эстонии, исторически связанная с рыболовецким и судостроительным промыслом; со второй половины XIX века постепенно ставшая примечательным местом летнего отдыха, где в свое время останавливались Арво Пярт, Питер Устинов, Лев Рубинштейн и др.

Александр Аксинин (1949–1985) – «львовский Дюрер», украинский график-офортист, на творчество которого оказали влияние работы художников-фантастов (Иероним Босх, Питер Брейгель, Мауриц Эшер) и философия китайской Книги перемен. Первая его персональная выставка состоялась в 1979 году в Таллинне.

Хенн Рооде (1924–1974) – эстонский художник поколения Юло Соостера, чей новаторский метод живописи состоял в направленном на поиск изначальных структур абстрагировании реальности.

Олав Маран (р. 1933) – эстонский художник, в 1960-х годах экспериментировал с новейшими художественными методами (абстракционизм, сюрреализм) в живописи и коллаже, после 1968 года работает в ключе метафизического реализма, в основном в жанре натюрморта.

Единственный в Советской Эстонии журнал об искусстве, знакомящий с историческим и современным, изобразительным и прикладным искусством.

Сейчас Галерея Дома искусства, одна из основных художественных площадок в центре Таллинна.

Энн Пыльдроос (р. 1933) – эстонский живописец, из ведущих фигур Союза художников ЭССР, в 1985–1989 годах его председатель.

Aastasse 2000. Tallinn: Kunst, 1972. [Книга-раскраска, текст и иллюстрации Тыниса Винта.]

Велло Винн (р. 1939) – эстонский график и иллюстратор, выработал основанный на симметрии язык образов, синтезирующий элементы научной фантастики и авторской мифологии.

Read H. A Concise History of Modern Painting. London: Themes and Hudson, 1964.

Черников Я. Архитектурные фантазии. Л., 1933.

Vint T. Olukord 1968 // Visarid. 1968. № 1: Tõlkekogumik. Prantsuse kaasaegsest kunstist, lk 1–5.

В 1967–1980 годах. (Прим. Г. Кизевальтера.)

В качестве примеров можно привести миниатюрную книгу А. Блока «Город» (М.: Книга, 1986), с многоплановыми фотоколлажами В. Янкилевского и его livres d'artiste Anise Koltz, Naissances accélérées, Saint-Laurent-du-Pont : Le Verbe et l'Empreinte, 1980, где Янкилевский использовал сериграфию для оформления 30 экземпляров книги. (Прим. Г. Кизевальтера.)

Очевидно, имеются в виду последовавшие за легендарным приездом молодых эстонских художников к Юло Соостеру в Москву (1967) знакомства с местными нонконформистами – Ильей Кабаковым, Владимиром Янкилевским и т. д.

Юри Аррак (р. 1936) – эстонский художник по металлу, живописец и график, создатель авторской мифологии с отсылками к архетипам эстонского фольклора и народных промыслов.

Рауль Меэль (р. 1941) – эстонский график, живописец, писатель, пионер конкретной поэзии в Эстонии. Его творческий метод нередко отталкивается от концептуальной комбинаторики.

Маре Винт (1942–2020) – эстонский график, автор символических метафизических пейзажей. Первая жена Тыниса Винта, супруга Андреса Тольтса.

Андрес Тольтс (1949–2014) – эстонский живописец и графический дизайнер, его ранний творческий метод сопоставим с московским соц-артом.

Более известный как Владимир Вейсберг. Однако даже в 1975 году искусствовед Е. Барабанов называет его «В. Вайсберг» в своей статье в «Вестнике РХД» (Париж; Нью-Йорк; Москва, 1975. № 2–4 (116)). (Прим. Г. Кизевальтера.)

Андо Кескюла (1950–2008) – эстонский живописец и графический дизайнер, один из ведущих представителей местного гиперреализма.

Кальо Пыллу (1934–2010) – эстонский живописец, график, автор ассамбляжей. В 1960-х годах экспериментировал с новейшими направлениями западного искусства, после потрясения «пражской весной» в 1968 году, как и ряд других художников, обратился к вневременным художественным формам. Пыллу – один из ключевых исследователей и интерпретаторов образов финно-угорской культуры.

АНК '64 – группа молодых художников, сформировавшаяся из членов Научного общества студентов Государственного художественного института СССР. Теоретическим лидером был Тынис Винт, помимо 10 официальных членов (Юри Аррак, Айли Винт, Малле Лейс, Марью Мутсу и др.) круг связанных с ними единомышленников был гораздо шире. Целью художников АНК было сформировать индивидуальный стиль на основе опыта истории искусства и современных процессов.

Леонхард Лапин (р. 1947) – эстонский архитектор, дизайнер, живописец и график, чья художественная система сформировалась под воздействием и в диалоге с супрематизмом Казимира Малевича.

Sibirjakov V. Pop art ja modernism paradoksid. Tallinn: Kunst, 1976.
Издание на языке оригинала: *Сибиряков В. Поп-арт и парадоксы модернизма. М.: Изобразительное искусство, 1969.*

Peter Philips (р. 1939) – английский художник, один из основоположников британского поп-арта. (Прим. Г. Кизевальтера.)

Konrad Klapheck (р. 1935) – немецкий художник, чей стиль живописи сочетал в себе черты сюрреализма и поп-арта. (Прим. Г. Кизевальтера.)

Фрагмент из книги: Smith H. The Russians // New York: Ballantine Books, 1980. PP. 543–549.

В выставке «6 советских художников» в галерее Renée Ziegler, прошедшей с 1 по 30 мая 1970 года в Цюрихе, также участвовали Ю. Соостер, И. Кабаков, В. Янкилевский, Е. Бачурин, Ю. Купер.

Richard Paul Lohse (1902–1988) – швейцарский живописец и график, один из ведущих представителей конкретного искусства и конструктивизма.

Urs Häner, швейцарский банкир.

Юрий Львович Чернов (1935–2009) – советский и российский скульптор, профессор, академик РАХ (1997). Народный художник РСФСР (1979).

1993 год.

Перепечатка с фотокопии оригинала (от руки) из АС.

Из архива самиздата «Радио Свобода». АС № 4088.

Об этом см. его заявление от августа 1979 года в Раб. комиссию по психиатрии (ИБ № 19 – АС № 3833:18–20).

См. № 3 (март–апрель), а также № 4–6 (май–август, сентябрь–октябрь).

223

От 20.02.1980.

224

От 29.02.1980 (№ 9).

225

От 23.03.1980.

Подписал открытое письмо среди 296 человек Л. Брежневу от 07.07.1978 в защиту О. Рабина (АС № 3446).