

ЭНДРЮ СОЛОМОН

THE IRONY TOWER



Annotation

История неофициального русского искусства последней четверти XX века, рассказанная очевидцем событий. Приехав с журналистским заданием на первый аукцион «Сотбис» в СССР в 1988 году, Эндрю Соломон, не зная ни русского языка, ни особенностей позднесоветской жизни, оказывается сначала в скоте в Фурманном переулке, а затем в гуще художественной жизни двух столиц: нелегальные вернисажи в мастерских и на пустырях, запрещенные концерты групп «Среднерусская возвышенность» и «Кино», «поездки за город» Андрея Монастырского и первые выставки отечественных звезд арт-андеграунда на Западе, круг Ильи Кабакова и «Новые художники». Как добросовестный исследователь, Соломон пытается описать и объяснить зашифрованное для внешнего взгляда советское неофициальное искусство, попутно рассказывая увлекательную историю культурного взрыва эпохи перестройки и описывая людей, оказавшихся в его эпицентре.

- [Эндрю Соломон](#)
 -
 -
 - [Благодарности](#)
 - [Введение](#)
 - [Мы в Москве](#)
 - [Немного истории](#)
 - [Они на западе](#)
 - [Снова дома](#)
 - [Туда и сюда](#)
 - [Три дня в августе\[34\]](#)
 - [Планета Железяка](#)
- [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](#)
-

Эндрю Соломон

The Irony Tower. Советские художники во времена гласности

- © Andrew Solomon, 1991 All rights reserved
- © Колисниченко И., перевод, 2013
- © Звездочетов К., статья, примечания, 2013
- © Ивлева В., фотографии, 2013
- © Архив Центра современной культуры «Гараж», фотографии, 2013
- © ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013
- © Фонд развития и поддержки искусств «АЙРИС»/IRIS Art Foundation, 2013

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

© Электронная версия книги подготовлена компанией ЛитРес (www.litres.ru)

Моей матери, тоже одной из выживших.

Видишь ли, даже когда мы приезжаем на Запад, мы остаемся кем-то вроде академиков, глядящих на мир из башни иронии.

Костя Звездочетов

Благодарности

Эта книга никогда бы не появилась на свет, если бы не помощь многих людей, – их так много, что, выражая им свою благодарность, я даже не знаю, с кого начать. Прежде всего, я благодарен самим художникам: их способность проникать в самую суть вещей и их искренность побудили меня заняться этой книгой, их теплота и энтузиазм размыли для меня черту между работой и удовольствием, а их дружба принесла мне много счастливых минут. Я также должен поблагодарить Лизу Шмитц за ее неизменное великодушие, какого я никогда прежде не встречал, и думаю, никогда больше не встречу. Без нее я никогда бы не стал заниматься советским искусством. Галина Мейн пристально следила за тем, чтобы работа мне не надоела, и с необычайной легкостью разрешала все мои трудности. Виктория Ивлева с большим умением вела переговоры по самым разнообразным поводам и оказалась прекрасным курьером – гораздо более надежным, чем лучшие сотрудники «Федэкса». Немецкие художники Андреа Зундер-Плассман, Дези Баумайстер, Вернер Цайн, Марио Радина, Габи Ретц и Энцо Энцель дарили мне свою дружбу, свое время и свои познания, когда я в этом нуждался, они вместе с Мари Манншарц помогли мне пережить много тяжелых часов, о которых мне не хочется вспоминать.

Я провел бесконечное множество переговоров с арт-дилерами, некоторые из них оказались приятными, некоторые – неприятными, но я должен поблагодарить Филлис и Рейчел Кайнд, Роналда Фельдмана, Пола Алана Джадельсона и Томаса Крингс-Эрнста за их неизменную любезность. Все без исключения критики, которые пишут о советском искусстве, были доброжелательны и терпеливы, и я невероятно много почерпнул из бесед с ними и из их работ. Сейчас невозможно говорить на эту тему без ссылок на работы Маргариты Тупицыной, и я должен поблагодарить ее и ее мужа Виктора за то, что они регулярно предоставляли мне доступ к своему бесценному архиву. Нельзя обойти вниманием публикации Джейми Гембрелл, так же как и великолепные работы Бориса Гройса. Виктору Мизиано, автору прекрасных статей и эссе, я благодарен за то, что он поощрял меня, когда я впервые приехал

в Москву, заняться исследованием этой темы и специализироваться на ней.

Я выражаю признательность Мередит Этерингтон-Смит и Николасу Кольриджу за то, что они проявили восторженный интерес к проекту, когда он был всего лишь замком на песке, и организовали финансирование моей поездки на аукцион «Сотбис» в Москву в 1988 году. Мередит я должен поблагодарить еще и за то, что она неизменно поддерживала и наставляла меня в том, как себя вести в сложном мире писателей и издателей. Ида Паничелли посоветовала мне пойти посмотреть выставку Кабакова, если бы не она, я никогда не занялся бы этими художниками. Родерик Грирсон предоставлял мне тонны информации, он и Ди Смит щедро делились своими знаниями, временем и связями. Я очень ценю энтузиазм, который проявил Тимоти Гринфилд-Сандерс по поводу всего проекта. Бескорыстную поддержку мне и моему проекту оказали Ханс Дилен, а также Кэтрин Бли, Марианн Гурари, Нина Лобанова-Ростовская и Барбара Хербих.

Кэтрин Кинум и Джеймс Вуд заслуживают самой восторженной благодарности, потому что вычитывали каждый черновой вариант каждой главы, зачастую тратя на это два-три дня, и предлагали такое количество сносок и замечаний, что они могли бы составить книгу толщиной в ту, что в итоге получилась. Необходимо поблагодарить и моего редактора Сюзан Ральстон, ее сочувствие и восторженный интерес давали мне новый стимул к работе, она помогла мне почувствовать, что предмет моего исследования может быть интересен более широкому кругу читателей, чем я полагал изначально.

Дебора Карл и Эндрю Уайли проявляли по отношению ко мне бесконечное терпение и оказали огромную поддержку. Несколько моих друзей приняли горячее участие в моей затее, внимательно читали мой текст и давали свои подробные комментарии. Особенно помогли мне Мэгги Роббинс, Корнелия Пирсалл, Талькот Кемп, Джеми Майер, Макс Кавитч, Клаудия Сван, Мэри Маркс, Мэнди Смитсон и Кристиан Карел. Были и другие благосклонные читатели и хорошие советчики, среди них Рейчел Эйслер, Бетси Джולי де Лотбиньер, Полли Шульман, Лиз Холландер, Дженет Малькольм, Наоми Вольф, Анна Кристина Бушман, Клер Мессюд, Ингрид Зиши, Леонард Зуссманн, Нероли Лоусон, Джейм Вольф и Анн Малькольм. В последнюю минуту неоценимую

помощь оказал мне Алан Бранши, если бы не он, я не смог бы вовремя сдать рукопись.

Я не могу не поблагодарить всех моих друзей, которые принимали у себя, кормили и развлекали друзей из Советского Союза, это Кристиан Карил, Майкл Ли, Брайан д'Амато, Ванесса Девере, Шерил Хенсон, Джон Роджерс, Джейми Майер, Джеймс Вуд, Элизабет Мессюд, Чоппер Голоб, Мелани Пейн и особенно Сью Маккартни-Снейп, которая была вместе со мной в той первой поездке в СССР, терпеливо сносила мои долгие исчезновения куда-то на акции и перформансы и с самого начала верила, что я большой специалист по советскому искусству.

Меня все время поддерживал мой брат Дэвид, он прочел эту книгу с большим энтузиазмом и сделал несколько чрезвычайно ценных комментариев. Мой отец читал эту книгу снова, и снова, и снова, с огромным вниманием и неизменной глубокой любовью, для меня было большим утешением, что среди хора критических голосов есть один голос безусловной поддержки. Если это книга о духовном благородстве, о человеческой цельности, о том, как важно не бояться отстаивать свои убеждения, то я должен поблагодарить моих родителей – за то, что они всю жизнь старались внушить мне эти ценности. Я хотел написать нечто в похвалу людям, которые сумели превратить враждебные обстоятельства в возможность проявить честность и достоинство, их способность к этому показалась мне удивительной. В то время когда я писал эту книгу, моя мать сражалась с тяжелой болезнью, проявив при этом такую силу, которой я в ней не подозревал. Сейчас я благодарю свою мать за то вдохновение, которое она всегда мне дарила с тех самых пор, как я себя помню, и даже раньше.

Эндрю Соломон

Введение

Популярные средства массовой информации на Западе ошибочно считают коммунизм чем-то вроде передающейся воздушным путем инфекции, которую в начале двадцатого века каким-то ветром занесло в Россию и которую по счастливой случайности не занесло, скажем, во Францию, Британию или Соединенные Штаты.

При таком подходе Михаил Горбачев представляется неким доктором, спасающим свой народ от продолжавшегося семьдесят лет обострения крайне опасной формы гриппа. Как им повезло, что нашелся наконец человек с вакциной, и как повезло нам, что болезнь не распространилась настолько, чтобы затронуть и нас, что нам удалось не превратиться в коммунистическое государство, в котором попираются права человека и не действуют механизмы производства. Продолжая мыслить в этом же русле, мы считаем, что, освободившись от коммунизма, русские не будут сильно отличаться от американцев.

В наши дни не модно говорить о национальном характере: такие речи слишком тесно и слишком долго ассоциировались с расизмом и шовинизмом. Но было бы глупо предполагать, что экономический интернационализм, объединяющий Европу, и широкая система распределения, доставляющая одинаковые потребительские товары в Токио, Найроби и Нью-Йорк, сумели уничтожить национальный характер. Было бы грустно и страшно, если бы так случилось: самоочевидно, что все люди созданы равными, но столь же очевидно и то, что они не созданы одинаковыми. Одна из самых обсуждаемых сейчас в Советском Союзе тем – это являются ли люди, живущие в СССР, советскими по характеру, потому что они жили при советской системе, или они создали советскую систему, потому что нечто советское было заложено у них в характере. Ответ находится где-то посередине, поэтому важно давать себе отчет в том, что относительная демократия, наступившая с приходом Горбачева, воспринимается многими как нечто, противоречащее сути народа. «В принципе, мы хотим демократии, – сказал мне один из художников-авангардистов, героев этой книги, – нос ней мы себя чувствуем очень неудобно». Это чувство дискомфорта происходит в первую очередь от непривычности новой системы, но также от ее глубинной чуждости, от ощущения того,

что она навсегда, по определению, останется инородной. Перестройка – это часть старой традиции оглядываться на Запад, которая на деле принесла немного перемен. В шестнадцатом веке Иван Грозный попытался превратить Россию в западную державу, Петр Великий сделал такую же попытку на рубеже семнадцатого-восемнадцатого веков, за ним последовала уже в конце восемнадцатого века Екатерина Великая. Ленин в 1917 году задался целью превратить Россию в модель для Запада. Так что Горбачев занял место в этом ряду выдающихся государственных деятелей.

В глазах многих русских демократия подталкивает к заботе о собственных удобствах и интересах, без оглядки на то, чем, по их мнению, должно заниматься государство: обеспечением всеобщего блага и обнаружением истины. Свобода и преуспевание (жизнь, свобода, стремление к счастью) воспринимаются как вторичные права, а не как первичные цели, коммунизм нужно перевести на другие рельсы, потому что обеспечить всеобщее благо он не смог, а вовсе не для того, чтобы жить, как в Америке. К тому же жить, как в Америке, – это слишком отдаленная перспектива. Исходя из собственного опыта, могу сказать, что оборотной стороной советского идеализма зачастую является лень. Повседневная жизнь постоянно доказывает, что честолюбие и целеустремленность не являются серьезной мотивацией для советских людей. Много раз в Москве, стоя под дождем, я пытался поймать такси. В СССР нет закона, который обязывал бы таксистов везти вас туда, куда вам надо. Останавливать такси одно за другим, называть нужное вам место, а в ответ получать взгляд, полный насмешки и пренебрежения, – удовольствие ниже среднего. Нередко за пятнадцатиминутную поездку я предлагал валюту – столько, сколько по курсу черного рынка водитель заработал бы за два месяца. Жадно хватали деньги немногие, большая часть лишь пожимала плечами – не из гордости, а из-за отсутствия интереса. Если водителю не хотелось ехать на Автозаводскую, он и не думал двигаться с места и не видел никакого смысла в дальнейшем обсуждении. Какое отношение все это имеет к деньгам?

Есть свои причины, почему коммунизм – как экономическая и политическая реальность – случился в России, а не во Франции, или Англии, или Соединенных Штатах. Есть вещи, которых французы, англичане или американцы просто никогда бы не поддержали, а русские воспринимают их с невозмутимым спокойствием. Для русских

важна эмоциональная и нравственная риторика, но на Западе она кажется наивной и, следовательно, политически неуместной. Жизнь в коммунистической стране мрачна и до ужаса беспощадна. И все-таки долгие годы перед лицом этого ужаса, этой нищеты и бедствий советские люди продолжали верить в коммунизм. Если бы они не верили в идею осуществимого равенства всех людей, на которой основан коммунизм, эта система никогда бы не возникла, именно этой верой держался коммунизм. Русская интеллигенция верит в правду, в важность ее обнаружения и распространения. Когда-то, много лет назад, она была убеждена в том, что правда в коммунизме, потом поняла, что ошибалась. Но померкла ее вера в коммунизм, а не вера в саму правду, отвлеченную и одновременно осязаемую, как кухонный стол, если только сумеешь ее найти. Судьба русской советской интеллигенции была гораздо горше судьбы кого бы то ни было на Западе, но, несмотря на вечное недовольство, ее взгляд на мир поражает бодростью и оптимизмом, способностью всерьез относиться к разным утопическим идеям. Этот оптимизм является наиболее привлекательной ее чертой, источником вдохновения.

Естественным результатом этой смеси мечтательного идеализма и непродуктивности стала неспособность сформулировать или достичь даже самых простых целей. Доналд Маккензи Уоллес, путешествовавший по России в девятнадцатом веке, описал, как он побывал в одном небольшом городке, где все население умирало от ужасной болезни, происходившей от тамошней воды. С какой-то суровой гордостью описывали ему местные жители этапы болезни, которая не пощадила почти никого. При этом они жили в ожидании, что царь разберется, пришлет людей, которые что-то исследуют и выберут место для нового колодца, в котором, может быть, вода окажется лучше. Уоллес был поражен, что никто сам не взялся выкопать колодец, чтобы как можно быстрее положить конец беде. Но, как он понял, это было вполне типично для русских: перед лицом трудностей сохранять достоинство и силу духа и ждать чуда от вышестоящих, но не сделать тех маленьких практических шагов, которые бы их спасли.

Вскоре после возвращения из своей первой поездки в Советский Союз я попал в театр на постановку «Трех сестер». «Скорее в Москву!» – повторяли сестры. «В Москву! В Москву! В Москву!» – восклицали они, продолжая вращаться в круговороте своих повседневных забот.

Трагизм пьесы в том, что они никогда не поедут в Москву, жизненные обстоятельства настолько сильнее их, что они никогда не смогут выбраться из своего городка. До поездки в СССР это меня очень трогало, мне казалось, что их положение – это метафора того, как каждый человек неминуемо проживает свою судьбу. Побывав в Советском Союзе, я понял, что это пьеса о неспособности русских управлять вполне управляемой ситуацией, и мне потребовались серьезные усилия, чтобы взять себя в руки и не выбежать на сцену с криком: «Послушайте, есть же поезд на Москву, он отправляется из этого самого города каждый день, в четыре часа, садитесь на него. Бросьте в чемодан несколько платьев и езжайте. Я сам куплю вам билеты, только прекратите хныкать и сделайте что-нибудь».

Я сдержался, отчасти из уважения к актерам, но больше – из уважения к достоинству сестер. Ведь даже раздражаясь на них, вы не перестаете восхищаться ими, даже любить их. Хотя сочетание идеализма и праздности порождает раздражающую неспособность к действию, случается, что результатом является восхитительное душевное благородство. Вам действительно не жалко купить для сестер билеты на поезд, потому что они такие хорошие, так горячо верят в свои идеалы, которые наверняка развеялись бы, если бы сестры проверили их практикой. Они способны на такую великую радость, даже в своем городке, где никогда ничего не происходит, на такие взрывы эмоций, что, несмотря на все раздражение, сердце рвется им навстречу. Каждая из них как будто открыла собственный ящик Пандоры, но в процессе нескончаемой агонии жить им помогает такая огромная, непропорционально огромная, надежда, такой оптимизм, что на глаза наворачиваются слезы.

Как могут они надеяться, и надеяться, и надеяться перед лицом столь многочисленных свидетельств того, что все будет только хуже?

Все, что было связано с коммунизмом в Советском Союзе, включая его провалы, имело колоссальный размах. Советские люди ненавидят компромисс, средний путь, ту линию, которая подойдет большинству людей. Сталин захотел перестроить Москву, сделать из нее город бульваров и памятников государству рабочих. Для этого он разработал новый план города, обрисовав настолько грандиозные и далеко идущие перспективы, что выполнить все оказалось невозможным, так что сейчас город представляет собой лоскутное одеяло из его

нереализованных проектов и памятник его грандиозным амбициям. На пачке самых обычных папирос, продающихся в СССР, изображена сеть каналов, пересекающих страну. Это тоже была затея Сталина, и хотя часть из них и была построена (трудом заключенных), потом он отказался от этой величественной, но абсурдной идеи. То же самое и с перестройкой. Никто из тех, с кем я встречался, не верит в то, что она работает, позиция советских людей – это терпение в страданиях, которые, по их убеждению, от перемен только усиливаются. Немногие стяжатели организовали кооперативы и загребают большие деньги, но большинство людей ни о чем подобном даже не задумываются, они сидят и ворчат и жалуются на трудную жизнь, упуская многочисленные возможности, существующие вокруг. Теперь Соединенные Штаты и СССР – друзья, и хлеб стоит в разы дороже, чем несколько лет назад, сейчас сторонники капитализма могут открыто высказывать свои взгляды, так же как и сторонники фашизма. Можно ли считать это прогрессом? В Советском Союзе не очень-то верили в то, что жизнь постепенно улучшится, это было бы слишком похоже на компромисс. Там хотят, чтобы все изменилось за одну ночь: если вы не торопитесь распустить партию, избавиться от каждого существующего управленца и полностью уничтожить всю существующую систему, чтобы дать дорогу чему-то совершенно новому, то вы тратите время впустую. Подобно трем сестрам, всей душой рвавшимся в Москву, но не нашедшим в себе сил вырваться из налаженной жизни, упаковать вещи и купить билеты на поезд, те люди, которых я встречал в СССР, искренне хотят, чтобы перестройка работала, – но не до такой степени, чтобы взять свою жизнь в собственные руки и помочь ей в этом. Тем не менее они, как и чеховские сестры, полны надежд, силу которых трудно переоценить. Именно грандиозный размах и идеалистические устремления, а не практическое обещание капиталистической экономики позволили перестройке захватить умы, именно ее бунтарство зажигает сердца тех советских людей, с которыми я познакомился.

Если я рассказываю об искусстве и о художниках советского авангарда в основном через собственные впечатления и переживания, то это потому, что у меня есть свой собственный, а не чужой опыт. Еще важнее то, что это, возможно, самый действенный способ изложить такой материал. Мое восприятие этих людей и их жизни

сформировалось под воздействием моего к ним уважения, моей любви, моих предубеждений, моего иностранного происхождения, моего невежества, а порой и моего разочарования. Во многих отношениях мои познания недостаточны: я, например, все еще не говорю по-русски настолько хорошо, чтобы поддерживать полноценную беседу, так что многочасовые разговоры, которые легли в основу этой книги, велись по-английски или по-французски, иногда кто-нибудь из художников помогал переводить реплики другого. Мне повезло, что почти все, кто упоминается в этой книге, более или менее бегло говорят на одном из европейских языков. Их жизнь и работа говорят о важности морального выбора, делать который приходится в условиях недостаточной информированности, о необходимости иметь свое мнение о том, о чем, говоря по-человечески, иметь свое мнение стоит, – на основании информации или без нее. Отказ от суждения по поводу каких-либо людей или событий чаще всего оправдывает жестокие действия властей, ждать, пока будет достаточно информации, чтобы вынести свое суждение, есть способ оставаться немым, что, по понятиям этих людей, бессовестно. В поисках того, что было им неизвестно, и того, что, возможно, так и останется непознаваемым, они пришли к великим прозрениям и сумели создать внушительную этическую парадигму, я могу лишь моделировать то, что пишу, в соответствии с заданными ими параметрами.

Отказываться от морального или человеческого суждения на основании недостаточности информации, может быть, и неправильно, но выносить на этом же основании суждения о художественных произведениях – глупость очевидная, и если Запад последнее время старается избегать первого, то во вторую ошибку мы бросились очертя голову. Эта книга – скорее о нравственности, чем об эстетике, я пытался описать некую ситуацию, не углубляясь в подробности работы каждого художника, если только это не помогало понять какие-то знаковые вещи, продемонстрировать жизненные приоритеты художников, или их предубеждения. Я решил, что не стоит использовать в качестве иллюстраций те картины или инсталляции, о которых идет речь в этой книге, чтобы не возникло ощущения, что это – некие вехи советского авангардного искусства, у которого, я считаю, нет никаких вех. Мне показалось, что лучше предоставить возможность выбора самим художникам, поэтому, приняв их собственное предложение, я попросил

основных героев книги сделать черно-белый рисунок или карандашный набросок. Работы, представленные здесь, в большинстве случаев являются скорее чем-то вроде автографа. Некоторые рисунки подробны, некоторые – нет. Некоторые художники потратили огромное количество времени на эти работы, некоторые – нет. Важно то, что они сами создали нечто для этой книги, которая посвящена им. Свен Гундлах сказал: «В нынешнюю эпоху Горбачев вынуждает людей взять на себя некую финансовую ответственность, чтобы, если им будет нечего есть, они сами оказались в этом виноваты, то же самое и здесь: если работы, которые мы делаем для твоей книги, не скажут того, что мы хотели бы сказать в связи с твоим текстом, мы сами будем виноваты.

Я думаю, для художника в период перестройки это хорошая политика».

На некоем уровне это книга об одном отдельном сообществе, о тех, кто в него входит, их приключениях и свершениях за последние несколько лет, об их философии и жизненном опыте. Но одновременно мне хотелось рассказать о различии в способах коммуникации на Западе и на Востоке, взглянуть на контакт двух очень разных культур, где объяснение жизненного опыта отдельной группы является символическим изображением некоего более широкого опыта, который сейчас формирует мир. Западу трудно воспринимать гласность и перестройку не как свой триумф, слишком часто приходится читать, что мы, наконец, выиграли холодную войну, что народы СССР убедились в том, что шли по ложному пути, что они решили стать такими, как мы. Это неправда. Жизнь в Советском Союзе и жизнь на Западе не станут одинаковой, советские ценности и западные ценности всегда будут разными. Если Запад в состоянии воспринять от СССР столько же, сколько Советский Союз сейчас пытается воспринять от Запада, тогда произойдет нечто, что трудно будет переоценить. Серьезность, настойчивость и идеологический оптимизм людей в СССР, их глубокая приверженность правде в целом (несмотря на злоупотребления, которые расцветают пышным цветом, когда доходит до частных), надежда, выжившая вопреки нечеловеческим злодеяниям и по-прежнему прекрасная – жалко будет потерять эти благословенные дары, если они останутся не востребуемыми в мире самодовольства и самоуспокоенности.

Мы в Москве

Я начал понимать кое-что о жизни советских художников в тот самый день, когда меня кинуло Министерство культуры. На самом деле я начал кое-что понимать как раз потому, что министерство меня кинуло, и, пожалуй, я не погрешу против истины, если скажу: то, что оно меня кинуло, – это лучшее, что случилось со мной в Москве. Девятого июля 1988 года в десять часов утра я стоял в гостинице «Международная» у дверей помещения, где обосновались сотрудники министерства на время подготовки и проведения аукциона «Сотбис», посвященного советскому авангарду^[1] и современному искусству, – именно по этому поводу меня командировал в Москву один английский журнал. За стеклянными стенами комнаты было темно. Я сумел разглядеть стол, за которым сидел накануне, когда приезжал сюда, чтобы договориться о посещении мастерских некоторых художников.

«Ну, конечно же, мы найдем вам переводчика», – заверил меня замминистра культуры, генеральный директор Всесоюзного художественно-производственного комбината имени Вучетича Сергей Попов. Лена Олихейко, координатор от Министерства культуры по работе с художниками – участниками аукциона, добавила: «Мы дадим вам одного из наших лучших переводчиков, который разбирается в искусстве». Но в десять утра поблизости не наблюдалось ни переводчика, ни Сергея Попова, ни Лены Олихейко. Я решил подождать: другого выхода у меня все равно не было, к тому же мне говорили, что ждать в Москве приходится часто.

Примерно в десять тридцать появилась женщина со страдальческим выражением лица, державшая в руке ключ от заветного помещения.

Я радостно приветствовал ее в уверенности, что это и есть обещанный переводчик, и тут же начал взволнованно, но вполне дружелюбно что-то бормотать об интервью, которые я запланировал на сегодня. Женщина скользнула по мне невидящим взглядом, пожалала плечами, вошла в контору и принялась рыться в бумагах. Попытавшись войти следом, я обнаружил, что она заперлась на ключ.



Я постучался, сначала тихонько, потом более энергично. Никакой реакции. Через стекло я видел, как она что-то читает. Потом она сняла трубку и стала куда-то звонить. Я подумал, может быть, она пытается что-нибудь выяснить как раз в связи с моими проблемами. Я вежливо, как мне казалось, подождал, пока она закончит, и постучал еще раз. Она закурила и принялась читать, время от времени поглядывая на меня через стеклянную стену без интереса, но с некоторым раздражением, словно на назойливую муху. Я снова постучал в дверь. Она вспыхнула, потом встала и отворила дверь.

«Я немного волнуюсь...» – начал было я, но продолжить мне не удалось. Она раскрыла рот, и из него излилась волна враждебности, накрывшая меня с головой. Для пущей выразительности она вставляла в свою речь шпильки на английском, но основное было высказано по-русски. «Мне кажется, вы не понимаете...» – попытался я вклиниться, но она захлопнула дверь прямо у меня перед носом. Я вновь очутился перед стеклянной стеной, но уже не в роли прилипчивой мухи: на меня бросали грозные взгляды, какими римляне, наверное, встречали в свое время приближающихся гуннов.

Примерно через десять минут появилась другая женщина, она улыбнулась мне, кивнула и прошла в контору. С некоторым трепетом я снова постучал в дверь, только что пришедшая женщина вышла и снова улыбнулась, очень приветливо.

Я объяснил ей свое положение, представлявшееся мне все более и более затруднительным. Было одиннадцать часов, а на десять тридцать у меня была назначена встреча с семьей художниками.

Я боялся, что они подождут и разойдутся, но еще больше я боялся, что они подумают, будто ни они, ни их работы мне неинтересны, будто я отнесся к ним свысока, пренебрег ими. В то время я имел весьма смутные представления о жизни в Москве.

Вторая сотрудница Министерства культуры разительно отличалась от первой. Она согласилась с тем, что ситуация ужасная, выразила крайнее удивление, узнав, что у меня нет переводчика, и признала, что нужно немедленно что-то предпринять. Она попросила меня подождать и вернулась в контору. Я видел, как она куда-то звонила, вела какие-то оживленные переговоры. Я немного успокоился, полагая, что ей

удалось овладеть ситуацией. Еще через полчаса женщина вышла и сказала: «Переводчика нет». Я терпеливо объяснил еще раз, что на сегодня у меня множество договоренностей и что переводчика мне обещал не кто-нибудь, а сам Сергей Попов. Она выслушала мои объяснения и кивнула. «Да, – сказала она, – я все понимаю.

Но переводчика нет». Я сказал, что подожду, пока они вызвонят какого-нибудь переводчика, в конце концов, это все-таки Министерство культуры, у них должен быть резерв переводчиков. Женщина снова улыбнулась мне и сказала: «Ждите, если хотите, но переводчика нет». Может быть, переводчик придет попозже? «Может быть», – сказала женщина и вернулась на рабочее место.

Я ждал, и надежды мои строились на весьма шатком основании – на словах «может быть».

В Москве это означает: «может быть, да, а может быть, и нет» – не очень обнадеживающая фраза, но все значительно лучше категорического «нет». «Может быть» – одно из наиболее употребительных словосочетаний, но это не окончательный вердикт, потому что Советский Союз – страна внезапных чудес. Может быть, до вечера дождь прекратится, может быть, лифт починят, может быть, я получу визу и поеду на Запад, может быть, наступит свобода для всех, может быть, перестройка сработает, может быть, я буду художником всю жизнь. Это и типичная формулировка при любых договоренностях, каковые в Москве носят гипотетический характер. В тот момент я точно не помнил, но теперь не сомневаюсь, что ее употребил и Вадим Захаров, условливаясь со мной о встрече: «Может, придете в субботу, в половине одиннадцатого? Буду я и еще шесть художников». А я, руководствуясь собственными представлениями, наверняка твердо ответил: «Конечно, в десять тридцать в субботу я буду у вас в мастерской».

Сидя перед дверью министерской приемной, я еще ничего этого не понимал и мало-помалу впадал в неистовство. Я опаздывал уже на час с лишним, и найти место встречи самостоятельно не мог ни при каких условиях: в таком огромном городе не обойтись без расспросов, а на языке этой ошеломившей меня страны я не умел даже читать. Люди, на которых я рассчитывал (а до сих пор я встречался лишь с чиновниками Министерства культуры, ответственными за организационную работу), оказались абсолютно ненадежными. Что мне оставалось? Только ждать.

Поэтому я так и сидел на узеньком балкончике и сквозь стекло наблюдал, как две женщины читают и болтают, не обращая ни малейшего внимания на мои нервные гримасы.

Думаю, я так и ушел бы, ничего не добившись, если бы где-то в полдень не появилась одна американка, музейный работник, пришедшая по своим собственным делам. Она пожалела меня. Я бросился к ней и поведал ей свою горестную историю. «А с кем из художников ты собирался встретиться?» – спросила она. Я назвал несколько имен. «Братья Мироненко говорят по-французски, – сказала она. – А ты?» Я ответил, что говорю вполне сносно. «Отлично, – объявила она. – Я поеду с тобой. Мне все равно надо там кое с кем повидаться».

У гостиницы мы взяли такси и отправились в Фурманский – переулок внутри Садового кольца, в большое обветшавшее здание, средоточие московской художественной жизни. Если бы кто-нибудь сказал мне тогда, что годом позже я буду жить там, пить по ночам грубый режущий горло коньяк, спать на полу, а по утрам, обернувшись полотенцем, ходить через двор по растрескавшемуся бетону в соседний подъезд, чтобы принять ванну, я, без сомнения, рассмеялся бы ему в лицо.

А возможно, и нет – возможно, я бы с большим вниманием отнесся к тому, каким образом чуждый тебе мир оказывается вдруг более понятным и осмысленным, чем твой собственный, уходящий корнями в детство. Возможно, я заметил бы, насколько сильно и в то же время размыто различие между очарованностью и привязанностью и что взаимное узнавание обладает колоссальной силой и способно преодолеть барьеры, на непривычный взгляд кажущиеся несокрушимыми.

Впервые попав в Фурманский, ни о чем подобном я еще не думал. Я просто испытывал облегчение от того, что наконец добрался до мастерской. Мы поднялись по лестнице и были приняты вполне радушно. Я начал было что-то объяснять и бессвязно извиняться по-французски, но оказалось, что братьев Мироненко, тех, что знали французский, там не было. Моя спутница немного говорила по-русски. Потом, после довольно продолжительных переговоров на языке жестов, выяснилось, что у кого-то есть знакомая, которая говорит по-английски, и, вполне вероятно, она сможет прийти. Пока же нам велели

располагаться и пить чай. Мы прошли в небольшую комнату, где в кружок сидели человек шесть, и устроились рядом. Разговор шел по-русски. Мы немного побеседовали с американкой, которая, оказывается, собиралась организовать выставку советского искусства в Калифорнии. Время от времени кто-нибудь из художников делал попытку произнести что-нибудь по-английски, но чаще всего это звучало настолько бессвязно, что в ответ можно было только улыбаться и кивать. Я сумел только выговорить: «Хороший чай!» (что абсолютно не соответствовало действительности).

Здание, в котором мы находились, просто разваливалось. Чтобы попасть в просторные мастерские с большими окнами, мы карабкались по вонючей лестнице на самый верх. Эти прекрасно освещенные помещения были загромождены картинами, а все мы набились в крошечную комнатку с маленьким оконцем, из-за грязи едва пропускавшим свет, да к тому же наполовину загороженным холстом на подрамнике. Стулья все были колченогие, табуретки – разной высоты. Над нашими головами висела полка с ярко раскрашенными глиняными фигурками, приводившими на память народное искусство Центральной Америки. В стаканах или в потрескавшихся белых чашках в веселенький оранжевый горошек плавали чайники. В центре стола красовалась серая картонная коробка с кусочками сахара – я еще не знал, что сахар был предметом роскоши, знаком причастности к миру изобилия и комфорта, знакомства с богатыми иностранцами, которые одни только и имели возможность достать его^[2].

Смехотворные ситуации в Москве искать не приходится, чаще всего они возникают сами собой. Художники, к которым я пришел, получили мастерские через Союз художников – им предоставили свободные помещения, располагавшиеся над Обществом слепых^[3]. Пользоваться телефоном разрешалось только в ночное время, если же кто-нибудь звонил днем, скажем, Юре Альберту или Андрею Филиппову, он попадал в Общество слепых и получал жесткий выговор, как будто для слепых было оскорбительно само напоминание о том, что совсем рядом с ними находятся мастера, владеющие секретами формы и цвета. Предполагая, как положено западному человеку, что все возможные смыслы просчитываются заранее, я как-то поинтересовался, не преследовало ли правительство некую особую цель, помещая этих неудобных художников, рассказывающих о

запретных истинах при помощи визуальных знаков, в окружение людей, неспособных видеть. «Вовсе нет», – сказал Андрей Филиппов. «Может быть», – сказал Костя Звездочетов и улыбнулся, потому что его слова – равно как и мои – могли быть восприняты как шутка.

По прошествии времени трудно вспомнить, что именно происходило в тот день. Я приехал в Фурманский приблизительно в час дня и пробыл там до шести утра. В какой-то момент действительно пришла говорившая по-английски знакомая и немного попереводила. Потом вернулись знавшие французский братья Мироненко. В основном же я просто сидел, слушая разговоры на незнакомом языке и разглядывая картины. Некоторые я знал по репродукциям в западных изданиях, но большинство были мне абсолютно непонятны, словно зашифрованные послания. В течение того дня заходили все семь художников, которые работали в этих мастерских: Вадим Захаров, Юрий Альберт, Владимир и Сергей Мироненко (близнецы), Андрей Филиппов, Костя Звездочетов и Свен Гундлах. Позже ребята рассказывали мне, что в тот день они прониклись ко мне симпатией, потому что я выглядел таким потерянным – я все время повторял, что чем больше они мне объясняют, тем меньше я понимаю. Но я говорил это не для того, чтобы им понравиться, а только потому, что это было правдой.



Сергей Мироненко, Константин Звездочетов, Свен Гундлах, Вадим Захаров на выставке в КЛАВе, 1987

В тот день в Фурманном никто, собственно говоря, не показывал мне своих работ как-то систематично и продуманно, не пытался донести до меня свои художественные воззрения. Мне задали несколько вопросов о галереях на Западе, о «Сотбисе», спросили, о чем я обычно пишу, но никто не проявлял особой настойчивости и не думаю, что мне многое удалось рассказать. По большей части мы говорили о способах взаимодействия, о том, что Запад думает о советском искусстве и что в Советском Союзе думают о западном искусстве и художественной критике. Меня не могла не заворожить их заинтересованность в общении и понимании, ведь наша беседа представляла собой пространное поле для преодоления этих самых проблем. И наши слова, и наше молчание были, думается, разговором об искусстве.

То, что меня кинуло Министерство культуры, – это лучшее из того, что могло случиться со мной. Если бы министерство меня не кинуло, я бы познакомился с этой группой художников совсем по-другому, и мы говорили бы о совершенно иных вещах. Позже мне доводилось наблюдать, как приходили иностранные музейщики и критики с министерскими переводчиками и те, как нескончаемую панихиду, повторяли одно и то же. Визитеры задавали вопросы, пытаюсь все-таки разобраться в причудливых, непостижимых и в то же время неоспоримых объяснениях, которыми их снабжали. Наверняка тут есть что-то еще? – вопрошали они. Наверняка у этих странных воронкообразных серых форм есть не такое барочное и более внятное значение, чем пытается нам выдать Вадим Захаров. Наверняка в работах Кости Звездочетова есть еще что-то помимо рассказанных им сказочек для детей. И может ли быть, что Юрий Альберт, о котором так много говорят, просто-напросто невысокий полноватый балагур?

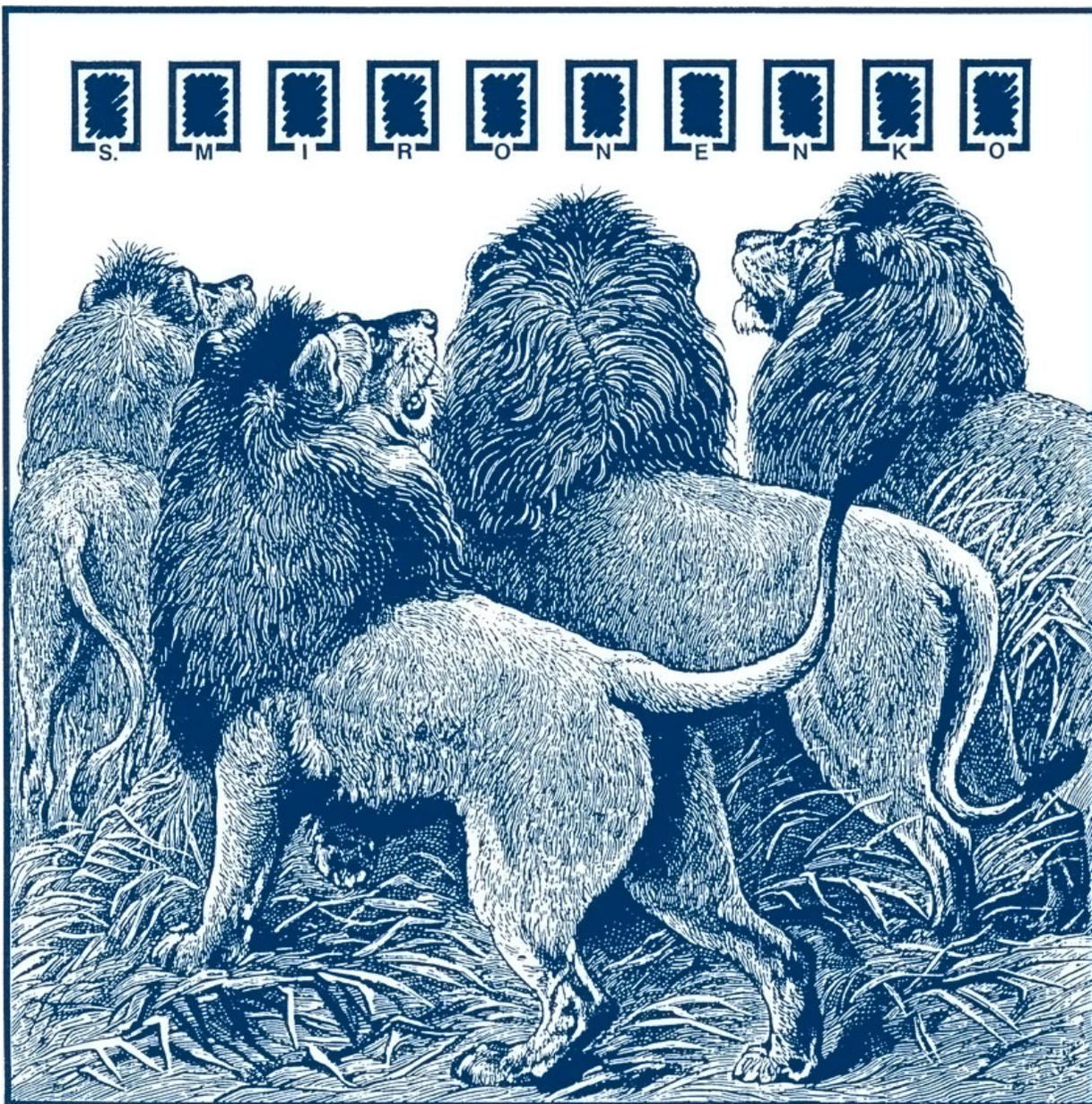
Отправляясь в Москву, я не имел намерений во что бы то ни стало избегать формальностей.

Я знал, что «официальные» художники – члены Союза; художники, чей статус был им дарован партией по политическим причинам вне зависимости от художественных дарований, меня не интересуют. Я знал, что художники, с которыми я хотел встретиться, противостоят

системе, которая методично, год за годом, оставляет их за бортом, но вести переговоры на уровне министров и министерств мне нравилось. Мне нравилось, что у меня дипломатическая виза и номер в гостинице «Международная», этом воплощении могущества и избранничества. Я грезил о машине с шофером и переводчике, чтобы за минимальное время посетить максимальное количество мастерских, задавать художникам замысловатые вопросы на моем родном языке и получать от них ответы. Мне казалось, что написать о них мне поможет такой примерно вопрос: «Когда вы берете образы из прошлого, вы тем самым подчеркиваете невозможность создавать оригинальные образы в обществе, которое не выносит индивидуальности?» – а потом старательно записать их ответы. Если бы 9 июля 1988 года Министерство культуры не пребывало в состоянии разброда и шатания и если бы я не побоялся показаться невежливым, пропустив назначенную встречу, я бы провел свои первые три недели в Советском Союзе, записывая ответы на вопросы, подобные вышеупомянутому. Возможно, это была бы моя первая и последняя поездка в Советский Союз, и я бы уехал, так ничего и не узнав, подобно многим другим, кому повезло меньше, чем мне.

Что чрезвычайно важно в Москве, так это творческое сообщество: дружеские связи между художниками являются и объектом и субъектом их работы. Их важность связана исключительно с особенностями московской жизни, когда лишь знакомство с художниками давало возможность познакомиться с их работами. Долгие годы художники-авангардисты не имели возможности официально выставлять свои работы и научились устраивать домашние выставки. Поэтому их единственными зрителями были друзья и знакомые, друзья друзей и знакомых – тоже представители художественного авангарда. Они были, согласно их собственной формулировке, подобны «первым христианам или масонам». Друг друга они распознавали практически с первого взгляда и – чаще всего – горой стояли друг за друга, никогда не предавая членов своего кружка. Они верили в то, что знают некую высшую правду, не ту, которой потчевали остальной советский народ. Трудности сплотили их и помогли им создать свой собственный мир, построенный на взаимопомощи и взаимном доверии. Этот мир был насквозь пронизан иронией и, несмотря на неизбежные маленькие конфликты, давал им силу и желание жить, – в стране, где столь многие

ощущали бесполезность и тщетность любого действия. Перед лицом невзгод они познали радость хранения общей – и своей – тайны и научились ценить собственный талант.



С Мироненко 90

Сергей Мироненко, *Без названия*

А талантливы они были удивительно. Каким бы захватывающим ни было ощущение причастности к тайне, но путь, по которому надлежало пройти, чтобы прикоснуться к ней, этот путь с его тяготами,

искушениями, изматывающим противостоянием с советской системой, был под силу лишь одаренным и незаурядным, иным на этом корабле не было места. В московском художественном сообществе отсутствовали пассивные наблюдатели, все были тем или иным образом задействованы. Поскольку опыт собственной работы всегда совпадал у них с их человеческим опытом, а те сорок или пятьдесят, а может быть, шестьдесят человек, которые составляли художественный авангард, были и создателями советского искусства, и его аудиторией, личность художника становилась ключом к его творчеству. Все они были очень яркими личностями, сформировавшимися отчасти благодаря месту, которое они занимали в рядах авангардистов, а отчасти благодаря качествам, позволившим им влиться в эти ряды.

Они обладали талантами не только художников или скульпторов, но и актерскими и литературными, и такое удивительное сочетание делало их неотразимо привлекательными, стойкими и в конечном счете, совершенно непостижимыми. Вот почему им удавалось сочетать принципиальность и цельность с уклончивостью и лукавством, которое так легко принимают за лживость.

Речь не идет об обмане в прямом смысле слова. Не будем забывать, что серьезные художники, работавшие в Советском Союзе, вынуждены были высказывать свои взгляды и убеждения завуалированно, ведь любое цельное и непосредственное высказывание, конечно же, привлекло бы неодобрительное внимание властей, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Художники не выставляли своих работ в публичном пространстве, но все равно находились в поле зрения всевидящей власти, и ее представители с легкостью могли сделать их жизнь невыносимой, если бы посчитали те или иные работы слишком спорными. В государстве, где историю постоянно переписывали, чтобы придать видимость логики событиям, абсолютно чуждым разумности, гуманности и прогресса, сама правда приобрела статус некоей запрещенной привилегии. Многие произведения, созданные в Советском Союзе во времена Хрущева и Брежнева, сообщают некую правду таким способом, чтобы это было непонятно органам, ответственным за искажение правды. Значит, надо было придать сообщаемой правде статус вымысла – такого, который контролирующие органы, включая, конечно же, Министерство культуры, признали бы приемлемым. Разница между вымыслами

творческой личности и вызревавшими в недрах Министерства культуры состояла в том, что первые были лишь намеками, символическими обозначениями истин, которые понимающая и заинтересованная аудитория могла расшифровать, тогда как вторые при дальнейшем рассмотрении оказывались именно такими пустыми и поверхностными, какими, собственно, и казались. Если художники готовы были принять вымысел как маркер истины или как истину в некотором протяженном понимании, то министерство настаивало, что вымысел ею и является. Этим объясняется то, что неофициальное изобразительное искусство, хотя и представлялось властям каким-то подозрительным, не было в такой жесткой конфронтации с ними, как, например, диссидентская литература, и его создатели не подвергались таким гонениям, как советские поэты и прозаики до прихода гласности.

Каков же был глубинный смысл этих якобы не претендующих на родство с реальностью работ для тех, кому этот смысл и был предназначен, кому важно было выявить скрытую правду? Сообщество художников выработало способы выражения, которые находились в прямой зависимости от статуса самого сообщества, смысл возникал в процессе поиска взаимных связей, которые и придают любому сообществу внутреннюю устойчивость. Крайняя немногочисленность зрителей в те годы, когда авангардное искусство не имело доступа к широкой публике, побуждала художников превращать собственную жизнь в продолжение искусства, и любая встреча с художником могла дать ключ к его творчеству, каждая выставка не столько декларировала что-то, сколько учила понимать, что кроется за вымыслом.

Несовпадение видимости и сущности, восприятие индивидуальности, как своего рода произведения искусства, без чего теряют смысл все эти картины, скульптуры, альбомы, перформансы или инсталляции, – в этом значение советского авангарда. Зашифрованные послания возникают не только из ссылок на работы друг друга, они возникают и из связей между художниками. Художники нуждаются друг в друге не только для признания собственной индивидуальности, но и для того, чтобы выстроить определенную систему отношений. Творчество – это наполовину иллюстрация и наполовину манифестация своей индивидуальности, произведения разных художников так или иначе влияют друг на друга, и это влияние сказывается на их отношениях. Конечно, было бы упрощением считать, что знакомство с

биографией художника поможет понять все оттенки смысла, заложенные в его произведениях. И художники, и те, на кого было рассчитано их искусство, без сомнения, посчитали бы подобное представление примитивным пережитком тоталитарной эпохи.

Зато каждая встреча с работами коллеги превращалась в повод для распутывания закодированных сообщений, зашифрованных переживаний и намерений. Таким образом, прочтение работ авангардистов возникало в процессе, который я бы назвал дружеским присвоением чужого, ведь лишь те, кто был близко знаком с каждым персонажем и хорошо представлял себе взаимосвязи этих персонажей, имели возможность поместить их работы в тот контекст, вне которого они не имели смысла. Искусство работало здесь как сложнейший организм.

И вот в этот труднопостижимый мир проникает Запад. Сначала время от времени стали появляться молодые дипломаты и какие-то пронирливые журналисты, позднее индивидуумы, пытавшиеся обманом завладеть теми или иными работами, но никто из этих персонажей не оказал никакого влияния на то, с чем они соприкоснулись. Однако к тому времени, когда я приехал в Москву, а это было в июле 1988 года, ситуация абсолютно изменилась. Меня Министерство культуры кинуло, но сотни других гостей избежали этой участи и толпами бродили по мастерским художников. Зрителями в одночасье стали люди, не только не знакомые с авторами, но не знающие даже географии СССР и условий жизни этой страны. «Сейчас прийти сюда к нам в эти комнатухи для многих туристов гораздо привлекательнее, чем пойти, например, в Пушкинский музей, – сказал мне Свен Гундлах. – Это намного круче – побывать во время поездки в Москву у нас, чем сходить в мавзолей, это значит проявить больше вкуса. И дома потом упомянуть об этом будет гораздо престижнее». Что говорить всем этим посетителям, желающим, чтобы за полчаса им все стало совершенно понятно, чтобы у них сложилась цельная картина, где бы нашлось место и для выставок, которые они посетили, и для статей, которые они прочитали, и для всего, что они приобрели для своих коллекций?

Художники, конечно же, понимали парадоксальность ситуации. Каждый из них, приобретая известность на Западе, вырабатывал собственный словарь для разъяснения сути своего творчества, словарь

индивидуальный, оригинальный, вполне правдивый, но в то же время полный недомолвок и умолчаний. Представление своих работ художник сопровождал разъяснением собственных эстетических и политических установок. Идея состояла в том, чтобы через пару часов созерцания или пару прочитанных страниц зритель мог разгадать загадку. По сути такие перформансы представляли собой попытки противостоять выстраиванию Западом некоей иерархии и формированию канонов и были способом сохранять независимость перед наплывом чужих художественных и моральных ценностей.

В определенном смысле, подобный выход был продиктован необходимостью. Художники обнаружили, что внешняя сторона их работ сбивает с толку значительную часть западных зрителей, мешая им понять тонкие ускользающие смыслы. Эти зрители держались убеждения, что нереалистичность обязана быть метафоричной, что это основа системы образов, и пытались подходить к работам советских художников с претензией – совершенно несправедливой, – что их фантастичная природа обозначает только то, то уже знакомо западному искусству, полагая, что фантазии художника сами собой выстраиваются в связную систему значений. Они не сумели понять, что первичен не характер содержащихся в той или иной работе фантазий, а их значение. Они не смогли разглядеть, что говорить правду при помощи лжи – это основной принцип советских художников, точно так же, как лгать, пользуясь словарем правды, было основным принципом советской бюрократии на всем протяжении ее истории. В то время нью-йоркские критики весьма благосклонно отнеслись к одному художнику, который в своих работах использовал образы, знакомые из истории искусства, сравнивая его с западными художниками-апроприаторами, как будто в его работах больше ничего и не было. Его работы лучше продавались на Западе только потому, что благодаря этому случайному сходству они казались более понятными. В Советском Союзе неофициальные художники работали в системе, в которой сам акт творчества, независимо от его содержания, имел политическое значение, а многие вопросы теории и изобразительных средств оказывались поводом для обсуждения. Многозначность и прием цитирования в советском неофициальном искусстве имеют собственные давние традиции. Они ни в коем случае не говорят об исчерпанности и опустошенности, как у западных художников-апроприаторов. Эти работы всегда рассказывают

историю, полную тайн и загадок, и порой этих загадок так много, что смыслы просто невозможно систематизировать.

Эксцентричность работы давала ей право на существование, художник мог проявить свою оригинальность – и свою подлинность – через разнообразие и неповторимость собственных масок. Сплоченность сообщества основывалась на несходстве его членов. В коммунистическом обществе общее у нонконформистов – это их нонконформизм, независимо от того, насколько разные у них ценности.

Все произошло как-то само собой. В тот день я застрял в Фурманном вовсе не потому, что я что-либо из всего этого понимал, тогда я еще ничего не знал, может, сработал инстинкт. Я остался просто потому, что никто не просил меня уйти, – казалось, что художники были рады мне, что им было интересно со мной. Я остался по причинам, почти столь же банальным и эгоистичным, как те, что сподвигли меня на путешествие в Москву: я приехал сюда в надежде встретиться с художниками-авангардистами и, к собственному удивлению, обнаружил, что мне это удалось. Было вдвойне радостно, что мы нравимся друг другу, понимаем друг друга и нам есть что сказать друг другу.

Когда первые сероватые проблески рассвета проникли сквозь узкое окошко в комнату, прервав нашу дискуссию, Володя Мироненко вызвался отвезти меня в гостиницу. «Встречаемся завтра в полдень на вокзале», – сказал Андрей Филиппов и вручил мне клочок бумаги, на котором кириллицей было написано название вокзала. Я вернулся в «Международную», где меня весьма позабавил сердитый и подозрительный взгляд ночного портье, и совершенно очарованный лег спать.

Все это произошло сразу после аукциона «Сотбис», в момент, когда художественный мир Москвы был охвачен бурлением и стал открытым и проницаемым: он так раскололся, что защищавшие его от остального мира бастионы обрушились. Этот аукцион был, в некотором роде, образцово-показательным примером гласности. В нем соседствовали добрые намерения и жадность, он в равной степени был и триумфом, и полным провалом, подарком для тех, кто был причастен к нему, и катастрофой. Не будь такой шумихи вокруг этого аукциона, у советских художников, возможно, не осталось бы потом столь горького

осадка, но, быть может, без той сверх назойливой рекламы они так никогда бы и не выбрались из своей изоляции.



Я впервые услышал о готовящемся аукционе в марте 1988 года, на обеде, который давало прессбюро «Сотбиса». Тогда я вел колонку о мире аукционов Лондона в одном британском глянцево-м журнале и по долгу службы обязан был раскапывать все сплетни до того, как они станут известны широкой публике. Я узнал, что этот аукцион должен стать одним из самых блестящих в истории, что на него организуется сказочно дорогой тур и что там будут все, кто хоть что-нибудь собой представляет. Я немедленно решил ехать. Я уже дважды пытался попасть в Советский Союз – первый раз весной 1980 года, но поездку пришлось отменить из-за ввода советских войск в Афганистан, второй раз весной 1986 года, тогда все сорвалось из-за черныбыльских событий. Но я хотел посетить СССР во что бы то ни стало, и аукцион «Сотбис» показался мне идеальным поводом для этого. Так что подход у меня был вполне потребительский.

Конечно, у меня тут же возникли всевозможные подозрения в связи с невообразимой шумихой вокруг будущего аукциона, ведь, как правило, то, что столь назойливо рекламируется, не имеет на деле никакой ценности. Я разглядывал слайды работ советских художников, и меня они не вдохновляли.

Я предложил своим редакторам развенчать всю эту чепуху, и тогда они согласились послать меня в Москву. Месяц спустя в Нью-Йорке я встретился с редакторшей американского художественного журнала, с которой я тоже сотрудничал. Она отправила меня на выставку Ильи Кабакова, проходившую тогда в галерее Роналда Фельдмана. «Допустим, шума вокруг слишком много, – сказала она, – но все же почему-то кажется, что это то самое».

Выставка Кабакова поразила меня. Я уже видел слайды его работ, которые должны были участвовать в аукционе: огромные полотна, покрытые изящными кириллическими буквами, – похожие на список покупок, написанный убогим почерком. На одной картине присутствовали вешалка для пальто, гвоздь и голубая пластмассовая игрушка, по непонятной причине прикрепленные к правому краю холста, другая была наполовину пустой, фоном третьей служили сине-желто-бежевые клеточки. Эти картины ничего не сказали мне, я не мог их понять. Выставка у Фельдмана была совершенно иной. Она

называлась «Десять персонажей». Это была инсталляция, воссоздававшая московскую коммунальную квартиру, где каждый обитатель имел свою отдельную комнату, а кухня и коридор были общие. У каждого персонажа имелась собственная навязчивая идея, развившаяся вследствие скученного существования, их способы пережить скудость и ничтожество советской реальности, уйти от нее были показаны необычно, осязаемо и очень трогательно.

В Советском Союзе коммуналки – нечто совершенно обыденное, квартирный вопрос стоял тут всегда. После революции огромные шестнадцатикомнатные квартиры богатых москвичей отдавали пролетариям, при этом каждый, как правило, получал по комнате, в которой жил один, а когда обзаводился семьей, то с домочадцами. Эта традиция никогда не прерывалась, и даже сейчас в Москве коммуналок множество. Почти никто из москвичей не может сам решать, где он будет жить, и часто друзьям, членам какого-либо объединения, например, такого, о котором идет речь в этой книге, дают комнаты или квартиры в противоположных концах города. Ну а уж жить в центре – это большое везение, а по правде говоря, вопрос связей и взяток.

Обитатели коммуналок соседей не выбирают, поэтому получается, что люди, у которых нет ничего общего, постоянно сталкиваются друг с другом в совместном быту. Через некоторое время после знакомства с «Десятью персонажами» в Нью-Йорке я, оказавшись в Москве, побывал во множестве таких квартир и понял, что Кабаков намного ближе к реальности, чем мне представлялось вначале: кошмар коммуналок порой доводит их обитателей до крайностей, а несовместимость людей, волею случая вынужденных жить под одной крышей, зачастую выводит совершенно обычные поступки за грань приличия. Одна женщина-фотограф, с которой я познакомился через несколько месяцев, как-то раз пригласила меня к себе на чай, но попросила вести себя тихо, чтобы не разгневать соседку. Мы поднялись на шестой этаж в пропахшем мочой лифте. Она открыла дверь ключом, а потом предупредила меня: «Зажми нос на минуточку».

Я не воспринял ее слова буквально, а зря: мы очутились в темном узком коридоре, в котором стоял невыносимый смрад, казалось преграждавший дорогу к Викиной комнате, безукоризненно чистой, с красивыми белыми занавесками. Вика объяснила, что среди обитателей квартиры была одна восьмидесятилетняя дама, владелица

четырнадцать кошек, которая отказывалась мыться, мыть свою комнату и своих кошек. Когда через несколько минут мы вышли на кухню, чтобы взять сыру, я заметил, что пол и раковина в кошачьей шерсти, а на плите стоят древние горелые сковородки и протухшая кошачья еда. Вика взяла из холодильника сыр. Для сохранности он был завернут в несколько слоев бумаги и ткани. «Если я только дотронусь до чего-нибудь из всего этого, – сказала она, указывая рукой на грязь, которая царила вокруг, – она тут же набросится на меня. Хорошо, что сейчас лето, потому что зимой я не могу целый день держать окно открытым, и в моей комнате тоже невыносимо воняет. Но сейчас все хорошо». Я не мог не согласиться с ней, и мы устремились по темному коридору обратно в ее комнату, к белым занавескам.

Но это было позже. К маю 1988 года я еще не побывал в Москве, и кабаковская выставка в некотором смысле познакомила меня с жизненным опытом москвичей больше, чем планируемые ожидания от поездки. Обитатели его фантастической квартиры, подобно Викиной старушке, находились на грани безумия вследствие вынужденного соседства. В одной из комнат жил Человек, который никогда ничего не выбрасывал. В другой – Человек, который собирал мнения других. В третьей – Человек, который улетел в космос из своей комнаты. Еще в одной – Человек, описывающий свою жизнь через персонажей. Многочисленные детали с мучительной ясностью раскрывали этих людей: в каждой комнате хранились аксессуары, передававшие характер мании ее обитателя, и текст, подробно и точно описывавший ее проявления. Например, в комнате Человека, который никогда ничего не выбрасывал, громоздились груды карточек с крошечными объектами, стоявшими на них, каждая карточка была подписана крошечными буквами: «материал от подкладки моего кармана», «пыль из коридора», «бумага с улицы». Через всю комнату, по центру были натянуты веревки наподобие веревок для сушки белья, на них висели приблизительно такие же объекты с похожими надписями: «зажим для бумаги», «коврик», «остаток карандаша». Текст на стене у входа в комнату рассказывал о сантехнике, который однажды попытался проникнуть в комнату по каким-то своим надобностям и, не дождавшись реакции на свой весьма настойчивый стук, взломал дверь:

Вся комната от пола до потолка была завалена грудami разнообразного мусора. Но это была не та отвратительная свалка, которая располагалась во дворе или в больших баках у ворот нашего дома, а скорее гигантский склад самых разнообразных мусорных вещей, находящихся в особом, можно сказать, заботливо поддерживаемом порядке. Плоские вещи образовывали пирамиду в одном углу, разного вида бутылочки, банки находились в соответствующих коробках, по стенам, между развешанными связками мусора стояли своего рода полки, на которых также в строгом порядке были расставлены мириады коробочек, тряпок; палочек. Почти все стеллажи и полки, где находились эти предметы были снабжены аккуратно написанными этикетками, а на каждой вещи можно было заметить наклеенный номер с пяти- или шестизначной цифрой и привязанную к нему этикетку. На большом столе, стоявшем посередине комнаты, также находилось множество вещей, но еще без номеров и этикеток: стопки бумаги, рукописи...

Такова была комната. Но как и почему приобрел хозяин комнаты все эти вещи, как он их рассортировал и с чего, собственно, началось его навязчивое состояние? Вот что было написано на клочках бумаги, образовывавших большую кучу в центре комнаты:

Обычно у каждого под столом, на столе рабочем, журнальном, столе для телефона навалены накопившиеся груды бумаг, которые стекаются каждый день в дом. Дом буквально стоит под дождем из бумаг: журналы, письма, адреса, квитанции, записки, конверты, приглашения, проспекты, программы, телеграммы, бумага для упаковки и прочее. Эти потоки, водопады бумаг мы периодически разбираем и складываем в группы, и у каждого человека эти группы разные: группа ценных бумаг, группа для памяти, группа приятных воспоминаний, группа на всякий непредвиденный случай – у каждого свой принцип.

Остальное, конечно, выбрасывается на свалку.

Именно это разделение на важные бумаги и неважные особенно затруднительно и нудно, но каждый знает: оно – необходимо, и после разборки все более или менее в порядке до нового завала.

Но если не делать этих разборов, этих чисток и дать этому потоку бумаг залить тебя, не считая возможным отделить важное от неважного, – не будет ли это сумасшествием? Лишиться этих бумажных значков и свидетельств – это немножко лишиться и наших воспоминаний... Лишиться всего этого – значит расстаться с тем, чем мы были в прошлом, и в этом смысле отчасти уже не быть.

Мир Кабакова явственно проступает сквозь эти странные эпизоды, он заставляет нас гадать, что здесь реальность, а что фантазия, до тех пор, пока мы не отказываемся от попыток распутать все нити. Теперь мы полностью принимаем то изобилие, которое он нам предлагает, со всеми его завораживающими поворотами и вывертами.

Мы возвращаемся к проблеме истории: воспоминания, представляемые Кабаковым, столь же важны и актуальны, как то, что помним мы сами, и уже не существенно, что они не являются нашим собственным опытом. С помощью причудливых образов и убедительнейших выдумок он помещает важнейшие для себя истины и нравственные постулаты в контекст изобретенных им самодостаточных миров. «Десять персонажей» дали Кабакову возможность отточить свое остроумие и изобретательность. Работая над этой инсталляцией, художник предназначал ее для западной аудитории и понимал, что ему придется преодолевать барьер предубеждений и отчуждения, который отделял Советский Союз от остального мира. Для привлечения зрителей он сдвинул угол зрения, приближая его к западному. Да, мы не можем понять этих споров на кухне, мы не видим никого из этих людей. И что обнаружил Человек, который улетел в космос из своей комнаты, когда достиг того слоя стратосферы, где, как он полагал, несутся потоки свободы? Кабаков не был бы Кабаковым, если бы давал точные ответы. В «Десяти персонажах», этой работе старейшины советского авангарда, разгаданные тайны – небольшая часть того, что разгадке не поддается.

«Десять персонажей» взволновали меня, и, еще не понимая до конца, что все это на самом деле значило, я начал догадываться, что передо мной некая головоломка, что за всем этим кроется загадка, которую нужно разгадать. Я понял, что неофициальное советское искусство – не просто некая мистификация, и за месяц, оставшийся до моей поездки, прочел все, что мог найти по этому предмету. Все

мною прочитанное сводилось к мысли о том, что искусство это провинциальное, весьма эксцентричное и нарочито усложненное. То, с чем я столкнулся впоследствии, оказалось совершенно иным, но тогда я лишь выискивал имена, в надежде составить свое мнение, когда, наконец, попаду в СССР.

Получить визу или заказать номер в гостинице тем летом было практически невозможно, поэтому действовать пришлось через «Сотбис». Аукционный дом организовал тур, включавший дипломатические приемы и выступления цыган, участие в торгах, бесконечные частные просмотры и встречи, показ икон, которые никогда не демонстрировались иностранцам, встречи с различными высокопоставленными лицами. Были предусмотрены ящики шампанского и черная икра высшего качества.

Само мероприятие анонсировалось с невероятной помпой и преподносилось не просто как аукцион, а как одно из важнейших событий в ходе установления новых связей между Востоком и Западом. Читая предварительные материалы, любой пришел бы к выводу, что аукцион станет событием такого масштаба, рядом с которым подписание Версальского мирного договора казалось мелким и незначительным. Это отражалось и на цене: три тысячи девятьсот семьдесят пять долларов (не считая авиаперелета) за восемь дней и чуть меньше за укороченную версию в четыре дня – для тех, кого интересовал лишь собственно аукцион. Была еще незабываемая брошюра, на которой слово «СОТБИС», набранное красными латинскими и кириллическими буквами, красовалось на фоне рыжеватой старинной карты с нечитаемыми названиями. Некоторые пуристы в наших рядах, хотя и очарованные перспективами икры и чудотворных икон, все же были неприятно поражены, когда выяснилось, что карта эта, ставшая логотипом всего мероприятия и многократно воспроизводившаяся в международной прессе, оказалась на деле картой Бермудских островов колониальных времен. «Как-то попала под руку», – сказал мне один из директоров аукционного дома.

Все дальнейшее было в том же духе. Мы встретились в Хитроу, где некий приятный молодой человек помог нам пройти регистрацию – процедуру, с которой нормальный человек вполне справляется сам. Он сказал: «Когда вы прилетите в Москву, вызовите представителя

"Сотбис", и он поможет вам со всеми формальностями, для вас предусмотрен дипломатический коридор». Мы погрузились в бизнес-класс самолета компании «Бритиш Эйрвейз», и выглядела наша группа шикарно. В голове салона болтали и смеялись несколько женщин в однотипных костюмах от Валентино. Одна из них со вздохом сказала: «Опять нас будут осаждать все эти репортеры и фотографы. Это так утомительно!»

В Шереметьеве царил обычный для этого аэропорта беспорядок, а представитель «Сотбиса», картинно появившись в дверном проеме нашего самолета, полностью исчез из поля зрения до следующего дня. Шереметьево – абсолютно невыносимое место. Пересекать границу Советского Союза, имея советские деньги, незаконно, а приобрести их до прохождения таможенного контроля невозможно, при этом багажные тележки можно получить только за рубли. Поскольку рублей у вас нет, или по каким-либо причинам вы не хотите их демонстрировать до поры до времени, приходится прибегать к обычным формам подкупа. Тележку – если они еще не кончились – можно получить, например, за пачку сигарет. Мудрые люди путешествуют с багажом, который могут унести в руках. 5 июля 1988 года в Шереметьеве был сумасшедший день. Элегантные чемоданы подавались не на те дорожки, все металось, никто не мог ничего найти, не было никакого дипломатического коридора, который бы позволил нам обойти таможню. На выходе из таможни, где многие из нас подверглись обстоятельным расспросам со стороны грубых пограничников, мы – растерянные и измученные – наконец встретились снова. Промариновавшись еще с час в зале прилета, мы погрузились в автобус, который провез нас через всю Москву и высадил в квартале от нашего отеля. Пожилые шведские графини стояли с беспомощным видом у своих чемоданов из темно-синей кожи – никаких носильщиков поблизости не было. Мы организовали что-то вроде конвейера: молодые и сильные по цепочке передавали чемоданы и сумки друг другу до самой гостиницы. Процедура регистрации в гостинице вообще не поддается никакому описанию. Напряжение нарастало.

Гостиница «Международная», которую обычно называют просто «Меж», была построена в 1980-х годах и выглядит приблизительно так же, как все подобные бизнес-отели на Западе. Гигантская, с огромным атриумом, в центре которого высится пятиэтажная башня с часами,

откуда каждые полчаса выскакивает голосящий петух. Здесь обычно размещают людей, приезжающих в СССР по важным делам, – промышленников и дипломатов не очень высокого ранга, предполагается, что гостиница должна произвести на них особое впечатление.

Сотни маленьких комнаток снабжены отдельными ванными и туалетами в соответствии с американскими стандартами, что в Москве является неслыханной роскошью. В наших номерах были бутылки с минеральной водой «Эвиан», которую специально завезли к нашему приезду. Мы решили, что все номера прослушиваются, потому что когда кто-то громко сказал: «У нас в номере нет букета цветов, а вот у Питера с Кэтрин есть!» – то цветы тут же принесли. Хотя это могло быть простым совпадением.

Нам показали наши комнаты, мы быстро распаковали вещи, приняли душ и переоделись для выхода в свет, как в Лондоне или Париже. То, что произошло дальше, было похоже на сон – порой кошмарный, порой чудесный, временами смешной. Разодетые в пух и прах, сверкая драгоценностями, представители международных околехудожественных кругов вышли прогуляться по улицам Москвы. Были среди них титулованные особы, завсегдатаи Байройтского и Зальцбургского фестивалей, встречались уроженцы Ньюпорта или Палм-Бич, а также люди, принявшие подданство европейских княжеств для того, чтобы избежать высоких налогов на родине. Несколько серьезных арт-дилеров, намеревавшихся объединить приятное с полезным: пообщаться со своими клиентами, купить кое-какие работы, а заодно насладиться изысканными напитками. Некоторые из этих людей были чрезвычайно милы и искренне интересовались Советским Союзом, гласностью, перестройкой и даже искусством, другие – весьма умны и образованны, иными словами, собравшуюся на аукцион публику ни в коем случае нельзя было назвать сборищем идиотов. Однако в целом она оставляла впечатление несколько гротескное.

В мой второй московский вечер меня усадили за стол, где уже расположились член некоей ближневосточной королевской семьи, менеджер всемирно известной рок-звезды, графиня в разводе, бывший бейсболист и еще человек десять. Когда мы все расселись, на столе появилась икра. Мы немедленно начали есть, полагая, что это закуска перед обедом. Через несколько минут появился официант с блинами.

«Боюсь, мы не сможем их съесть без икры», – сказал кто-то за нашим столом. Во взгляде официанта появилась тревога. Он поставил на стол блины и пошел за икрой для нас. «Теперь быстро съедаем блины», – проговорила одна весьма известная в Британии дама.

Мы проглотили блины, и когда официант вернулся, она заявила ему самым надменным тоном, на который только была способна: «Но мы не можем есть это без блинов. Принесите еще блинов». Икра была быстро уничтожена, и развлечение продолжалось, пока количество съеденной икры не превзошло все мыслимые приличия. Что потом стало с официантом, никто не знает.

Подобные развлечения типичны для определенных слоев британского общества, но они недопустимы, например, на дорогом благотворительном приеме в «Савое» в присутствии членов королевской фамилии. Но мы были не в «Савое». Совершенно ясно, что у официанта были неприятности из-за того, что он не сумел уследить за этими иностранцами, а гостиница истратила почти весь свой запас икры; аукцион «Сотбис» это компрометировало. То, что было абсолютно неприемлемо в «Савое», в Москве было вульгарно. Неужели эти люди могли спасти хрупкий и гениальный мир, который вырос на почве художественного сопротивления террору – и пошлости – сталинизма? Сама мысль об этом казалась смехотворной.

На следующий день нас повели по мастерским художников, чьи работы предполагалось выставить на аукционе. Мы разбились на группы, каждая из которых должна была посетить три мастерские, познакомиться с работами и средой обитания их авторов. Я уже знал, что часть из них были членами могущественного Союза художников, людьми, чьи работы одобрялись Хрущевым и Брежневым, а другие принадлежали к неофициальному искусству. Конечно же, я очень хотел встретиться с Ильей Кабаковым, но он только что вернулся из Нью-Йорка, у него началась депрессия, и он отказывался от любых встреч. Тогда я решил поехать с той группой, которая собиралась посетить мастерскую Вадима Захарова в Фурманном переулке. Из прочитанной заранее литературы мне было ясно, что я должен там побывать.

В мастерской Вадима Захарова мы услышали описание поразительной и сложной системы, которая наносит поражение самой себе в бесконечном процессе, где чередуются вдохновение и его уход. Захаров увлеченно объяснял, каким образом оттенки цвета могут

обозначать слова, слова – образы и, наконец, образы – интонацию. Он показал нам картины, которые не были похожи ни на что из виденного мною прежде. На них серые одноглазые люди сражались с какими-то слоноподобными фигурами. Посетители деловито фотографировали, речь художника периодически прерывалась вспышками фотоаппаратов, как будто он сам был слоном из зоопарка или одноглазым человеком, цирковым уродом. Когда после сорокапятиминутного монолога Захаров наконец остановился, чтобы перевести дух, он спросил, есть ли вопросы. Повисло молчание, а потом один богатый коллекционер из Германии спросил: «А сколько картин в год вы делаете?» – имея в виду их материальную ценность. Второй вопрос задала дама из Ниццы: «Скажите, вы используете черный, белый и серый цвета, потому что у вас в стране трудно достать цветные краски?»



Вадим Захаров, Эндрю, приказано жить долго! Вадим Захаров. 2.8.90 Мадам Шлюз

Очевидно было, что Захарова это потрясло.

Как будто предыдущие сорок пять минут он пересказывал расписание электричек. Он сказал, что не знает точно, сколько картин он делает в год, и что использует черный и белый цвета, потому что они соответствуют его идее. Если покупать его работы будут вот эти люди, то зачем тогда беспокоиться об идеях, о сверхзадаче, о каких-то теоретических построениях. Других художников, с которыми в тот день случилось нечто подобное, это просто рассмешило. Но Вадим Захаров, при своих одаренности и благородстве, не тот человек, который станет веселиться по поводу несовершенства этого мира. В тот раз, впервые попав в Фурманский за три дня до уже описанного долгого дня в этих же самых мастерских, я перебирал в памяти, что именно я читал о Захарове, и вспомнил, что в интервью для журнала «Флэш Арт» он цитировал высказывание Достоевского о том, что красота спасет мир. Я не понял красоты его работ, но увидел красоту его системы и стал расспрашивать его о ней.

Захаров около минуты говорил о красоте. Потом переводчик помог мне условиться о встрече в субботу (тогда была среда), в десять тридцать.

«Я приглашу друзей, и мы сможем поговорить все вместе», – сказал Захаров. Как я уже отмечал, скорее всего, он начал: «Может быть». А я наверняка ответил: «Хорошо. В субботу в десять тридцать я буду здесь».

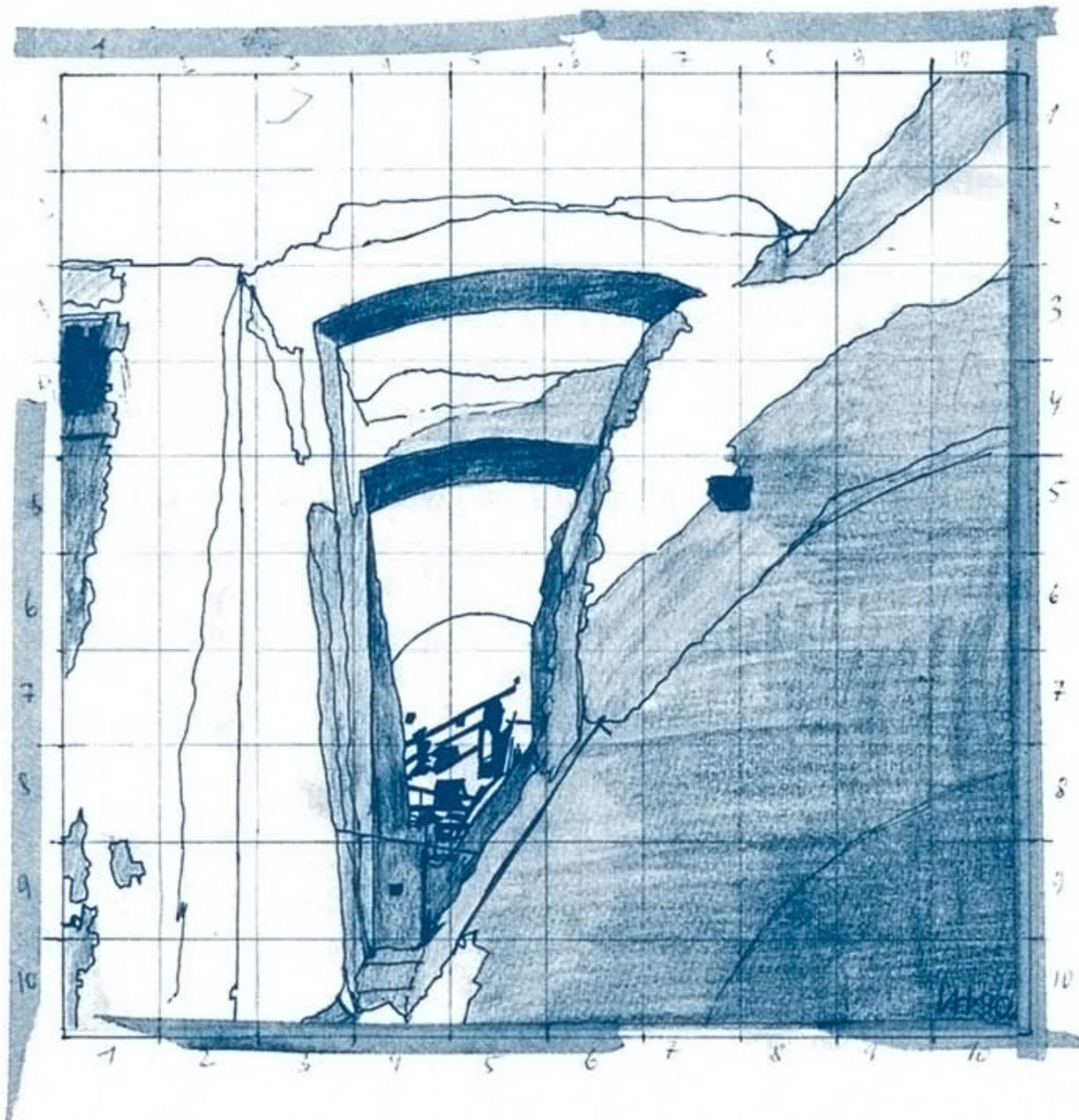
После Захарова мы отправились к Ире Наховой, где должны были встретиться и с ее бывшим мужем Иосифом Бакштейном, художественным критиком, который спустя несколько дней организует поездку на пароходе и другой аукцион, в знак протеста против западной коммерциализации. Я раньше никогда не слышал ни об Ире, ни об Иосифе, а ее работы показались мне менее интересными чем захаровские. Но мне понравился Иосиф. И, конечно же, невозможно было не залюбоваться самой Ирой, красивой, грациозной, сдержанной и в то же время полной детского энтузиазма. Она рассказывала о своих работах, о том, как они переорганизуют мир. Потом мы все уселись перекусить и побеседовать. В «Международной» нам выдали сухие пайки, чтобы мы могли подкрепиться в течение дня, но Ира внесла существенные дополнения в наш рацион.

На это ушло огромное количество времени и денег: на больших глиняных блюдах были красиво разложены свежие фрукты, салат,

бутерброды, сыр.

Пока она накрывала на стол, мы сидели молча. Теперь, пожив некоторое время в Москве, я понимаю, что Ира дня два потратила на стояние в очередях и доставание дефицитных продуктов из-под полы, чтобы накрыть для гостей такой стол, какой она вряд ли когда-нибудь накрывала для себя самой. К тому же сейчас я знаю, что она ненавидит готовить, нарезать, сервировать и т. д. Все взяли по тарелке и пошли к столу. Первый вопрос, который нарушил молчание, был: «Скажите, а есть ли у вас горчица?» «Горчица?» – Ира не сразу поняла вопрос. «Ну да, такая желтая штука, ее намазывают на хлеб». Ира отрицательно покачала головой. «Нет горчицы. Ну и местечко!» – сказал специалист по современному искусству из США.

Такие вот люди приехали с этим туром. Во всяком случае, именно они задавали общий тон. С другой стороны, представители самого аукционного дома «Сотбис» были абсолютно безупречны. Общее руководство осуществляли три человека: председатель «Сотбиса» Грей Гаури (граф Гаури), Жюльен Барран, директор Парижского отделения «Сотбиса», и Симон де Пюри, председатель «Сотбиса» в Швейцарии. Симон де Пюри в течение нескольких лет был хранителем собрания барона Тиссен-Борнемиса, в этом качестве он и познакомился с современным советским искусством. Проведение аукциона в Москве было в первую очередь его идеей. «Вы знаете, – рассказал он нам как-то вечером, – у нас был список имен, собранный из многих источников, и в этом списке были все стоящие художники андеграунда. Мы подали этот список в Министерство культуры и они нам ответили: "Этот список мы все время получаем от представителей Запада. Мы точно знаем, что список один и тот же, потому что один из этих людей – не художник. Он пианист. Пожалуйста, сообщите там у себя, чтобы люди, которые хотят познакомиться с художниками, перестали вставлять его в этот список". А для нас это тоже удивительный, гигантский риск. Мы знаем так мало об этих работах, которые покупаем, мы знаем лишь, что их стоит покупать, потому что они новаторские. Мы просто чувствуем, что это настоящее».



Ирина Нахова. *Набросок к рисунку*

Все чувствовали, что это настоящее. Итак, вечер 7 июля 1988 года, четверг, день менее знаменательный, чем 28 июня 1919 года, когда был подписан Версальский договор, но все же изменивший жизнь многих. Этот день свел вместе людей, которые ни при каких других обстоятельствах никогда бы не встретились. Как в самых драматичных бергмановских сценах: люди делают то же, что и всегда, в некоем пространстве, где все они чувствуют себя немного не в своей тарелке,

при этом все они заставляют друг друга стать другими – навсегда. Это звучит мелодраматично, но ситуацию можно описать только так.

Вот как это было. В половине седьмого участники тура начали заполнять зал, где должен был состояться аукцион. Это был большой конференцзал гостиницы «Международная». Расфуфыренные посетители подходили к стойке регистрации, чтобы получить пронумерованные карточки для участия в торгах, а потом занимали зарезервированные за ними места в первых рядах. Они уже достаточно времени провели вместе, поэтому приветствовали друг друга дружескими кивками. «Вы что, правда собираетесь купить вот эту работу?» – спрашивал один другого. «Во что бы то ни стало», – отвечал тот, нервно хихикая. Тощая дама с бриллиантами на шее и огромной сумкой из крокодиловой кожи металась между двумя картинами разных авторов. «Я никак не могу выбрать, просто не могу, – простонала она и обратилась к своему соседу: – А вам какая больше нравится?»

Помимо участников тура, на торгах присутствовали жившие в Москве иностранцы и некоторые советские высокопоставленные лица. Все они тоже были разодеты в пух и прах, что совсем не соответствовало уровню события. Там были американский посол Джек Мэтлок с супругой Ребеккой и их сын Дэвид. Приехали какие-то важные лица из журнала «Тайм», не для того, чтобы освещать событие, а просто заинтересовавшись им. Были там дети богатых иностранных бизнесменов, работавших в Москве. Затрудняюсь сказать, кем именно были присутствовавшие советские, но явно людьми с определенным положением: среди американцев и европейцев они чувствовали себя вполне свободно. Некоторые из них были из Союза художников, другие из Министерства культуры, остальные, без сомнения, из каких-то других министерств, работавших над подготовкой этого мероприятия.

Прессы было какое-то невероятное количество, все с ноутбуками, камерами, телевизионным оборудованием, все что-то снимали и документировали, документировали, документировали на всю катушку. Причем большинство журналистов специализировались не на искусстве, а на политике. Все московские бюро прислали своих представителей, чтобы отметить этот исторический день. Они все фотографировали и снимали на видео и, должно быть, недоумевали, кто все эти разодетые люди, приехавшие в «Международную» в этот июльский четверг.



Ирина Нахова у себя дома, 1987

Художники – участники аукциона присутствовали тоже. Пришли не все: например, Ира Нахова сказала, что в тот вечер она пораньше легла спать, решив, что нужно просто довериться судьбе. Художникам выдали специальные пропуска, благодаря которым они смогли пройти в гостиницу и в аукционный зал, и там они как-то разбавили богатых и влиятельных. Они нервничали и перешептывались друг с другом. Но в головах покупателей вдруг что-то щелкнуло, и они стали просить художников подписать каталоги. Для художников началась игра в знаменитостей.

Дальняя часть зала, где не было кресел, отделялась от остального помещения канатами из красного бархата, как в музее, и предназначалась для приглашенных. Приглашения каким-то образом переходили из рук в руки: покупались, продавались по заоблачным ценам, иногда выменивались на произведения искусства, на дома, может быть даже на чью-то жизнь, – во всяком случае, так утверждали некоторые приехавшие на аукцион гости с Запада. Там были сотрудники Пушкинского музея, друзья советских художников, все, кто имел отношение к художественному миру Москвы. Приехали несколько ленинградских художников, прилетел чей-то родственник из Тбилиси. За канатами было тесно, как в метро в час пик. Никто толком не мог ничего рассмотреть, все толкались, пробиваясь вперед и сталкиваясь с встречным потоком людей, стремившихся отдохнуть от июльской жары в потоках прохладного воздуха из кондиционера. Там оказались и некоторые представители Запада – те, кому удалось проникнуть сюда, размахивая иностранным паспортом, и кто не имел никакого отношения ни к представителями аукциона, ни к местным властям.

В семь часов начались торги. Лорд Гаури и Жюльен Барран встали по обе стороны кафедры, а Симон де Пюри, взмокший, несмотря на кондиционер, занял свое место за кафедрой. Гаури, который в свое время вызвал форменный скандал в Великобритании, отказавшись от поста министра по делам искусств – он сказал, что жить на тридцать три тысячи фунтов в год просто невозможно, – был спокоен, как горное озеро. В ходе всего мероприятия он держался чрезвычайно вежливо и корректно, без какой бы то ни было развязности. Примерно так же держался и Жюльен Барран. Они напоминали двух королей, а Симон де

Пюри был похож на главного распорядителя на грандиозном представлении.

Аукцион начался с работ 1920-1930-х годов, со старого авангарда. В первом лоте была Надежда Удальцова, рисунок карандашом. Начальная цена 7-10 тысяч фунтов поднялась до 12 тысяч. Другие ее работы тоже были проданы дороже, чем были оценены. Картины Александра Древина купили по ценам, в два-три раза превышавшим начальные. Потом пришел черед Родченко. Первая работа, оцененная в 60–80 тысяч фунтов, ушла за 180 тысяч. Хорошо продались и несколько фотографий и плакатов, а потом была выставлена работа под названием «Линия», собственно говоря и представлявшая собой линию. Ее оценили в 90-120 тысяч фунтов, а продана она была за 300 тысяч. И все же это был только предварительный аукцион, всего лишь увертюра, продажа старых работ. Настоящие волнения были впереди.

Наконец, лот восемнадцатый, работа Марии Эндер, был продан, и со следующего лота начался аукцион современного советского искусства. Художники были представлены в алфавитном порядке, в соответствии с латинским алфавитом.

Первым шел Гриша Брускин, крошечный человечек несколько грубоватой наружности, который в течение долгих лет находился на обочине художественной жизни. Брускин был маргиналом в кругу официальных художников, а с приходом Горбачева, когда это стало безопасно, примкнул к художникам неофициальным и стал таким же маргиналом среди них. Гришу считали человеком милым и очень мастеровитым, но отнюдь не хватающим звезд с неба, к нему хорошо относились, но, по сути, не принимали всерьез. Поэтому все были несказанно удивлены, когда одна из его работ появилась на обложке каталога «Сотбиса», а западные посетители стали толпами приходить в его мастерскую^[4].

Работы Брускина красивы, а их связь с советским искусством бросается в глаза, художника невозможно принять, скажем, за голландца. В его работах ощутим политический подтекст, а также его еврейское происхождение. Его образы навязчивы, как реклама, и такие же пугающе-гладкие, почти дикарские. Покупателям работы Брускина очень понравились, все они были проданы вдвое, втрое и вчетверо дороже стартовой цены. Одна из них, оцененная в 17 тысяч, ушла за 220 тысяч фунтов.

Естественно, художники увидели друг друга по-новому. Наконец им представилась возможность наблюдать, как люди с Запада распоряжаются своими деньгами. Небрежным, почти усталым движением руки поднимались вверх белые таблички, предлагающие 20, 40, 60 тысяч фунтов. Разницы в тысячу фунтов, казалось, просто не существовало.

Огромные, невообразимые суммы в мгновение ока отдавались за обладание произведением искусства. Советского искусства. В эту минуту художники поняли, что они могут стать по-настоящему богатыми, зарабатывать такие деньги, какие им и присниться-то не могли.

После Брускина пришел черед Ивана Чуйкова, одного из самых уважаемых представителей неофициального советского искусства. Если кто-то пожелал заплатить 220 тысяч за работу Гриши Брускина (Гриши Брускина!), то уж наверное работа Чуйкова должна стоить миллионы! Но «Фрагменты забора» не смогли достичь начальной цены в 8 тысяч. «Узелки и кресты» – в 11 тысяч фунтов. Работы были проданы, но за цену, которая лишь едва-едва превысила резервную. И так было на протяжении всего аукциона: где-то невообразимо высокие цены, где-то разочаровывающе низкие, но даже в последнем случае это были огромные деньги. Когда разыгралась битва за работу Светы Копыстьянской, художники стали обмениваться непонимающими взглядами. Света была серьезной женщиной и хорошим художником, но ничего особенно оригинального в ее работах не было. Цена между тем поднималась все выше и выше. Как это могло быть? Из своей резервации за бархатными канатами художники не могли уследить за всеми подробностями сражения. Не были они и на помпезном официальном приеме накануне аукциона. Поэтому они не слышали, как одна элегантная дама из Швейцарии заявила, что готова заплатить за эту работу любые деньги. И не знали о том, что та самая рок-звезда дала указание своему представителю купить именно эту картину. Уже после аукциона многие обиженно повторяли: «Эта работа ушла за сорок тысяч. Неужели Света Копыстьянская лучше Чуйкова или Кабакова?»

С молотка ушло почти все. Не продались только плохие, но неадекватно высоко оцененные работы Ильи Глазунова – большой шишки из Союза художников, ярого антисемита и народного героя,

самого популярного и самого ненавидимого художника СССР. Того самого Глазунова, чья жена выбросилась из окна накануне открытия его выставки, быть может желая засвидетельствовать этим отчаянным поступком невыносимый нрав своего мужа, что, однако, не помешало вернисажу. Того самого Глазунова, которому подарили яйцо Фаберже, а он просверлил в его тончайшей эмали дырку, чтобы поместить туда японский микродинамик. Несмотря на непроданного Глазунова, успех аукциона превзошел все ожидания. Он принес 2 миллиона 85 тысяч фунтов, тогда как по самым оптимистическим прогнозам предполагалось собрать от 796 тысяч до 1 миллиона 68 тысяч фунтов. Все ликовали, Симон де Пюри дружески обнимал Сергея Попова, атмосфера была праздничной.

А я после аукциона невольно подслушал разговор между мужчиной и женщиной, выходящими из большого зала гостиницы «Международная».

«Я купила вот эту, – сказала женщина, указывая на какую-то фотографию в каталоге. – Или вот эту. Я точно не помню». «Неважно, – ответил мужчина. – Главное, что у тебя останется что-то на память о сегодняшнем вечере. Ведь это было замечательно, правда?»

В этом – вся трагедия «Сотбиса» с его безудержной рекламой, но в этом и его дух. Дороже всех были проданы самые симпатичные вещицы или самые эпатажные. Кое-что из лучших работ, действительно, было куплено немногочисленными знатоками, но большинство приобреталось в качестве сувениров. Все это нарушило расстановку сил на московской художественной сцене, что до сих пор дает о себе знать. Хотя аукционный дом не может нести ответственности за невежество своих клиентов, все же, если бы подготовка к аукциону не была разрекламирована столь театрально, какая-то часть охотников за сувенирами, скорее всего, осталась бы дома. Но тогда и речи не могло быть о таких невероятных деньгах. Все эти люди, которые после аукциона толпились в холле гостиницы, повторяя: «Мы так рады, что купили эти работы на память о нашей поездке», как бы гарантировали успех, который могут иметь даже действительно второразрядные работы. И если бы аукцион не оказался таким потрясающе успешным, Министерство культуры вряд ли дало бы добро на последующие мероприятия, которые способствовали большей свободе для советских художников всех родов и мастей. И не изменило бы отношения к

ненавистному прежде художественному сообществу, которое стало теперь одним из источников твердой валюты для СССР.

Я думаю, что руководители «Сотбиса» видели и ту и другую сторону медали. Они знали, что открывают новый и постоянный источник дохода для себя, но все же сумели подняться над обычным коммерческим расчетом, столь характерным для деятельности аукционных домов. На этом аукционе даже искатели выгоды, казалось, исходили из соображений общего блага. Симон де Пюри впервые приехал в Москву в 1984 году, мечтая наладить диалог между двумя мирами, которые слишком долго были чуждыми друг другу. Он справедливо полагал, что превратив здешнее искусство в признанный источник твердой валюты для Советов, облегчит незавидное положение художников, вынужденных бороться с системой, и одновременно познакомит Запад с новыми именами и новыми идеями.

На следующий день после аукциона во время прощального обеда даже самые циничные из представителей «Сотбиса» и самые суровые чиновники Министерства культуры едва сдерживали слезы: настолько все были взволнованы ощущением причастности к Истории. Может быть, сравнение с подписанием Версальского мирного договора, в конце концов, и не является таким уж неуместным. Аукцион «Сотбис» оказался чудом взаимодействия двух сторон, которые в течение долгого времени стояли в весьма символической оппозиции друг к другу, и если принять постулат, что функцией искусства является общение, тогда сам этот аукцион был произведением искусства. Каковы бы ни были недоразумения и тактические ошибки, связанные с ним, аукцион прошел честно и уже за это заслуживает похвалы.

Но сами художники вряд ли осознали все это. Они уходили из «Международной» с ощущением, что их мир рухнул, и они не могли себе представить, что может заменить его. На следующий день после аукциона они организовали поездку на теплоходе – в знак протеста против западной коммерциализации, движимые кто гневом, кто страхом, кто недоумением. Это была не первая поездка такого рода. В 1987 году Свен Гундлах, один из тех художников, что имели мастерские в Фурманном, основал рок-группу под названием «Среднерусская возвышенность», перекладывавшую обычные для этой среды визуальные иронические головоломки на язык музыки. В группу входили и другие художники: Сергей Воронцов, Сергей Волков,

Дмитрий Пригов, Никола Овчинников. Они эксплуатировали всю атрибутику официального советского рока, все свои познания в области выступлений рок-групп в СССР и на Западе. Им удалось написать несколько запоминающихся мелодий, так что они стали одной из популярных групп музыкального андеграунда. Записи их выступлений передавались из рук в руки, и скоро у них образовался круг преданных поклонников, хотя, как говорил сам Свен Гундлах, неизвестно, знали ли эти поклонники, что все это было сплошной иронией. Через некоторое время они начали получать призы на музыкальных фестивалях, что их чрезвычайно забавляло. Однако это отнюдь не забавляло власти, и весной 1987 года

Свену Гундлаху было запрещено появляться на московских сценах.

Художникам, не входившим в узкий круг официально признанных, всегда было сложно найти место для своих встреч. Под различными предложениями их вытесняли с общественных и частных площадок Москвы. Тогда Свен перешел на воду. Он и его соратники наняли теплоход, на котором они могли выступать, не марая собой московскую землю. Покататься и посмотреть выступление группы собралось около двухсот пятидесяти человек. Одним из главных хитов «Среднерусской возвышенности» была песня «Москва – третий Рим», которая развивала средневековую идею о том, что после падения Рима вторым Римом стал Константинополь, а когда пал и он, третьим и последним Римом стала Москва. Свен, конечно же, издевался над сталинской идеей превратить Москву в центр мира, осуществить гигантскую перекройку города, чтобы он мог встать во главе мировой революции, которая, как победа христианства, спасет мир^[5]. Итак, весной 1987 года теплоход отправился в плавание по каналу Москва – Волга, и группа пела: «Москва – третий Рим, а четвертому не бывать!» При этом Свен вытягивал вперед руку с тремя перстами. Эта поездка была вызовом властям, но тогда, в начальный период гласности, к подобным выходкам относились вполне снисходительно, и теплоход стал символом свободы и протеста. Он причалил у зоны отдыха, куда обычно приезжали на выходные работники колхозов. Прогуливаясь среди отдыхающих рабочих и колхозников – настоящих строителей коммунизма, участники поездки посмеивались над ними, но наслаждались теми же видами и пользовались теми же столами для пикников. В этом-то и состояла суть задуманной диверсии.



Репетиция группы «Среднерусская возвышенность» в квартире Никиты Алексеева. 1987, Слева направо: Николай Овчинников, Свен Гундлах, Авдотья Смирнова, Сергей Воронцов, Сергей Волков и Никита Алексеев.

Все это происходило почти ровно за год до аукциона, так что поездка на теплоходе на следующий день после «Сотбиса» имела исторический прецедент. На этот раз музыки не было, зато народу набралась великое множество, поскольку в связи с аукционом в городе находились все хоть как-то связанные с искусством москвичи, а также несколько художников из Ленинграда и множество западных журналистов. Мы собрались в порту около полудня. Лица были знакомые, и царил все тот же дух праздника. Собравшиеся здоровались друг с другом со спокойной сердечностью людей, которые в последнее время часто встречаются по разным приятным поводам. Теплоход шел по каналу, который соединяет Москву-реку с Волгой. Этот канал, шириной примерно с Гудзон, был построен при Сталине каторжным трудом заключенных, говорят, его дно устлано костями тех, кто погиб

во время этой стройки. Во всяком случае, так рассказывал мне Свен Гундлах.

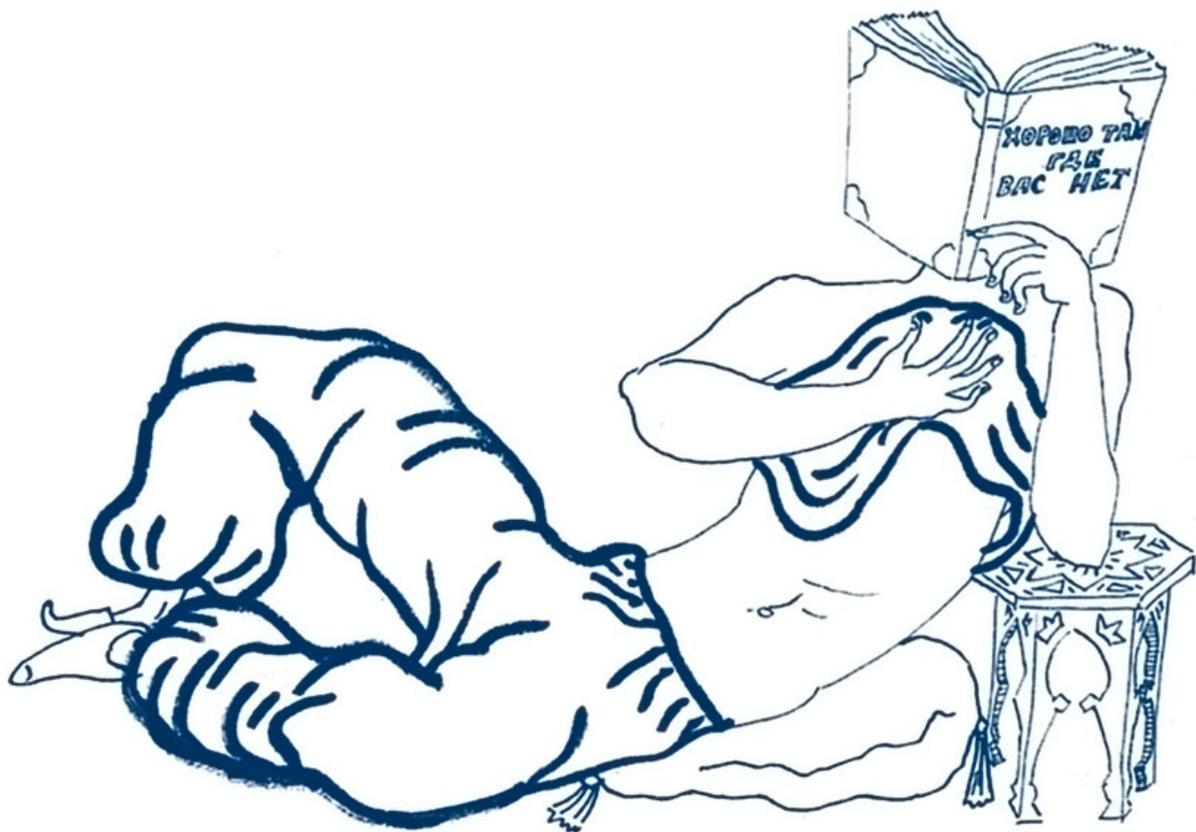
Присутствие журналистов накалило и без того накаленную атмосферу. Маленький нервный Гриша Брускин сидел на верхней палубе и пытался любоваться видами. У него не было ни малейшей возможности поговорить со своими соотечественниками. Им полностью завладел журналист из «Вэнити фэйр» в надежде вытрясти все самое интересное из этого самого главного художника до того, как до него доберутся конкуренты. Виктор Мизиано, в то время заведующий отделом современного западного искусства в Пушкинском музее, который, собственно, и пригласил меня в эту поездку, прилагал колоссальные усилия для того, чтобы познакомить людей с художниками, которые не участвовали в аукционе. У него было серьезное выражение лица, но непринужденная манера держаться, и он пытался дирижировать беседой, словно мы находились на каком-то приеме с коктейлями. Его работа в Пушкинском музее позволяла ему служить неким связующим звеном между двумя мирами – официального и неофициального искусства. К тому же он прекрасно владел несколькими языками, что значительно облегчало переговоры с иностранцами, но выглядело несколько подозрительно в глазах художников. Здесь, на корабле, Мизиано прилагал все усилия, чтобы тактично сгладить острые углы.

Но ему это не очень удавалось. В рядах художников возникла некая разобщенность. Те, чьи работы очень удачно продались, как-то обособились от остальных. Такие люди, например, как критик Иосиф Бакштейн, который организовал множество закрытых просмотров в период, предшествовавший аукциону, пытались доказать свою значимость, свою неотъемлемую принадлежность к художественному миру Москвы, но не были услышаны. В глазах Запада, по крайней мере сейчас, ценность имели только сами художники. Одним из принципиальных решений, принятых руководством «Сотбиса», было решение принимать на аукцион только плоскостные работы, исключив инсталляции, концептуальные работы, даже скульптуру. Каков же был новый статус концептуализма? Иосиф организовал в носовой части судна пресс-конференцию (мне кажется, ему очень нравилась значительность этих слов), на которой все задавали вопросы одновременно, но практически не получали ответов. Вы счастливы, что

аукцион состоялся? Был ли он нужен? Слышно было очень плохо, каждый старался перекричать другого. Джейми Гембрел, художественный критик из Америки, которая уже много лет писала о советском искусстве, пыталась переводить, но она была сильно простужена, поэтому говорить громко не могла. Ее постоянно прерывали, не дав закончить фразу, выкрикивали что-то по-русски и по-английски, каждый требовал внимания только к себе.

Пресс-конференция достигла крещендо, когда Вадим Захаров, отвечая на чей-то вопрос, углубился в сложные теоретические построения. В это время теплоход причалил к берегу. И напряженность сразу куда-то исчезла. Спустившись по трапу, мы очутились на зеленой траве. Вокруг нас были группки веселых людей, предававшихся тем же занятиям, которым обычно предаются в Америке в день закрытия летних лагерей. Они устраивали конкурсы с призами, нестройным хором пели песни, танцевали, выпивали и закусывали, потом бежали окунуться в воду. Московские работяги наслаждались свежим воздухом – мужчины и женщины, взявшись за руки, прогуливались по узким тропинкам. Солнце ярко сияло, смотрелись все они прекрасно – и в точности как на картинах соцреалистов.

А художники наслаждались происходящим. Подобно тому как изысканные представители нью-йоркского света стонут от восторга при виде умопомрачительных нарядов, в которых щеголяют посетители некогда модных ночных клубов, так и мои спутники обменивались понимающими насмешливыми взглядами, любуясь на все эти развлечения. Они хохотали. Они покупали шашлыки (мясо на небольших вертелах, приготовленное на открытом огне) и ели их, отправляя в рот руками. А потом мы обнаружили лодки, которые аккуратными рядами стояли в небольшом заливе за сосновым леском. Там всего за несколько копеек можно было взять напрокат лодку с веслами или водный велосипед, что большинство, недолго думая, и сделало. На берегу осталось лишь несколько западных журналистов и еще какие-то неизвестные личности. Я сел в лодку вместе с Виктором Мизиано и молодым художником Жорой Литичевским. На Жоре была русская крестьянская рубашка с вышитым воротником и белая меховая шапка на голове. Жора оказался хорошим гребцом, и скоро мы уже были далеко от берега.



Георгий Литичевский, Автопортрет в образе Шахерезады

Мы что-то кричали тем, кто остался на берегу, перекрикивались с другими лодками.

Весело было необыкновенно. Художники катались наперегонки, пытались протаранить или перевернуть друг друга, брызгались водой, угоняли друг у друга водные велосипеды. Никто не остался сухим. Все вопили от восторга. Посреди всего этого веселья Виктор Мизиано сохранял невозмутимость. Показывая, например, на человека, вытиравшего глаза и оглядывавшегося в поисках агрессора, перевернувшего его велосипед, Мизиано произносил: «А это Олег Котельников, известный художник-концептуалист из Ленинграда». Или, указывая на лодку, которая на всех парах неслась к центру сражения, говорил:

«А это Юрий Альберт, очень-очень серьезный постмодернист – в советском смысле слова, конечно».

В конце концов, промокшие и счастливые, мы все вновь собрались на берегу. Началось шуточное выяснение отношений: «Если ты

думаешь, что, раз ты вчера лучше продался, ты имеешь право переворачивать мою лодку, то ты ошибаешься». Конечно, это было лишь обычное дружеское подтрунивание, но теперь оно обогатилось новыми смысловыми нюансами. Когда мы вернулись на теплоход, начался круглый стол, за которым собрались самые значительные персонажи из тех, кто отправился в эту поездку. Тем временем художники помоложе обсыхали на солнышке на верхней палубе, а те, кто постарше, отправились поспать.

И лишь несчастный Гриша Брускин, которому так и не довелось прокатиться на водном велосипеде, продолжал свой разговор с корреспондентом «Вэнити фэйр» в окружении других журналистов, горевших желанием взять у него интервью.

Эта ситуация с Гришей Брускиным повторялась тысячу раз на тысяче разных уровней. Сам он и тогда, и впоследствии демонстрировал редкостное отсутствие тонкости в общении с прессой, с коллекционерами и искусствоведами, всем своим поведением доказывая, что он именно так прост, как полагали его московские знакомые. Другие же художники смогли разглядеть в этих встречах советского и западного сознания нечто интересное для себя. Со временем художники весьма понаторели в умении подсунуть Западу ту фразеологию, при помощи которой можно было дать критическое описание их работ. Они сами очерчивали некие рамки, намеренно акцентируя подчас случайное и поверхностное сходство с западным искусством, исходя из предпосылки, что работы, кажущиеся доступными, никогда не будут ни оставлены без внимания, ни до конца поняты. Проще говоря, весной 1988 года советские художники осознали, что вполне возможно скрыть истинный смысл произведения за внешней доступностью и таким образом обрести популярность на Западе, не выдавая своих тайн. Видимую легковесность замысла – прием, к которому они прибегали в своем противостоянии властям, – они заменили на весьма поверхностную философию – своего рода дежурную песню, исполнявшуюся для посетителей. Они раскрывали смыслы созданного по своему усмотрению, словно составляли пазлы, а потом объясняли, как соединить детальки, совершенно не обращая внимания ни на целостную картину, ни на то, каким образом ее разделили на части.

Анализ этой ситуации, безусловно, ставил западного критика в очень трудное положение, подталкивая к созданию неких ложных канонов. Надя Бурова, жена поэта и художника Дмитрия Пригова, рассказывала мне, что где-то в 1970-х годах кое-кому из советских художников довелось увидеть «Диптих Мэрилин» Энди Уорхола. Лицо Мэрилин Монро им ничего не говорило, но шелкография Уорхола их поразила. В этом-то и состояло, решили они, его главное достижение. Они увидели в Уорхоле то, о чем мы совершенно забыли. Но сами они заимствуют друг у друга образы гораздо более темные и непонятные для нас, чем был для них образ Монро. Наша традиция основывается на вещах и событиях, имеющих отношение к западному искусству. Она исходит из того, что невозможно раз и навсегда пригвоздить к какой-то работе определенный смысл и на этом успокоиться, но настаивает на необходимости дать ей некое определение, встроить в последовательную систему исторических влияний. Критик, исследующий советское искусство, так сказать, со стороны, обнаруживает некие связи, анализ которых, с советской точки зрения, эквивалентен анализу творчества Уорхола исключительно в сравнении с художниками, работающими в технике шелкографии.

Конечно же, когда работа оторвана от своего создателя, очень просто упустить из виду, что в ней есть некая ирония. Покупатели на «Сотбисе» и западная пресса почти никогда не замечали этого чрезвычайно важного аспекта, и эта слепота постоянно обсуждалась в художественной среде.

Ну что поделаешь с людьми, которые пришли не для того, чтобы расшифровывать запутанные коммуникационные коды, а чтобы судить о вопросах эстетики или о концепции работы? Для советских художников неистребимое желание западных критиков загнать все в привычные им рамки было связано с желанием западных покупателей усматривать во всем политические высказывания. Ведь искусство, поднимающее политические вопросы, представлялось западному покупателю более подлинным и имело большой коммерческий успех на аукционе – к вящему удовольствию Министерства культуры. Годы последовательного и целенаправленного подавления всего, в чем усматривался хотя бы намек на подрыв устоев, не помешали советскому правительству эксплуатировать эту самую подрывную деятельность, когда она начала вдруг завоевывать умы и кошельки

капиталистов, привлекая в страну твердую валюту. А ведь, кто знает, возможно, на тот момент подлинно подрывным стало бы возвращение к стилю социалистического реализма, ко всем этим счастливым сельчанам на тракторе: просто потому, что такие работы были бы абсолютно не востребованы рынком? Впрочем, через год-два эти работы тоже будут пользоваться спросом и иметь свою рыночную стоимость – как китч. А быть может, чтобы жить спокойно, стоило скрывать многочисленные слои разнообразных смыслов за нарочито простой внешней формой? Следует помнить, что в то время те работы представителей авангарда, которые носили отчетливо политический характер, отнюдь не были просто модификацией социалистического реализма. И, разумеется, представление, согласно которому работа с отчетливо политическим содержанием имеет преимущество перед работой, чье содержание не так легко понять и определить, и которая апеллирует в большей степени к интуиции, – в стране, где на любого художника смотрели с подозрением, – есть самая настоящая вульгаризация.

Таким образом, передо мной встала дилемма: оставить в покое содержание, удовольствовавшись утверждением, что искусство советского авангарда по определению не может быть понято тем, кто не входит в круг художников-авангардистов, или же формулировать критерии, основанные на неверных предпосылках. Немногочисленные критики, писавшие о советском авангарде, как правило, стояли на позиции внешнего наблюдателя, сводя все к формальным вопросам. Их подход отражал структуру авангарда, внутри которого они и сформировались как критики. Разумно ли было со стороны западных исследователей полностью отбрасывать советские принципы и формулировать свои собственные? Или им следовало просто признать свою несостоятельность и заполнять музеи исходя исключительно из представлений самих художников? Советская сторона тоже признавала наличие проблемы и пыталась предложить некое промежуточное решение: сосуществование двух установок, двух критериев – советского и западного, которые местами пересекались, местами сильно не соответствовали друг другу; при этом представители советского искусства исходили из того, что лучше слишком много не контактировать и не быть понятыми до конца.

В ходе претворения в жизнь этой задачи Запад повел себя неверно. В погоне за работами советского авангарда представители Запада платили огромные суммы за работы, абсолютно не понимая, частью какого, собственно, процесса эти работы являются. Аукцион «Сотбис» был лишь самым шумным из целого ряда подобных мероприятий. Менялись художники, менялась ситуация, но непонимание, идущее от недостатка информации, оставалось. Судить о художественном произведении, исходя из того, как оно функционирует в мире, в опыте зрителей – независимо от того, что заявляет по этому поводу художник, – значило совсем не улавливать его сути. Для советских мастеров существовало множество разнообразных истин, принятие же единственной и легкодоступной правды в их глазах было характерной чертой сталинизма. И критикам следовало бы понять природу этой иносказательности, недоговоренности советского искусства, а не рассуждать о том, чего оно недоговаривает, и тут уместно было бы обратиться к социологическим исследованиям. Иными словами, вполне естественно аплодировать мастерству маскировки, но нелепо – самой маскировке.

Работы талантливых художников помогли привлечь вожделенную иностранную валюту в страну, где свобода художественного самовыражения была всего-навсего необязательным дополнением к постоянной борьбе за добывание продуктов и промышленных товаров. Здесь эта свобода всегда грозила слишком большими потерями, поэтому творческие люди не спешили изменять привычной иносказательности и недоговоренности. Представление о том, что можно и чего нельзя, они впитали с молоком матери. И научились говорить о недозволенном так, что понять их удавалось отнюдь не каждому. Я приехал в Москву в поворотный момент. Художественная общественность находилась во власти сомнений и определенного недоверия к происходящему – недоверия интуитивного или же привычного, выработанного годами. Только случайная удача помогла мне преодолеть это недоверие, но многих коллекционеров оно заставило совершить множество глупостей.

Во время теплоходной прогулки я уже начал понимать кое-что об особенностях московской художественной жизни, но окончательно разобрался во всем на следующий день, в субботу, в тот самый день, когда меня кинуло Министерство культуры. Именно тогда я

почувствовал, что нахожусь в самой гуще событий, тогда меня осенило, что эти люди свидетельствуют о чем-то большем, чем кажется при поверхностном взгляде на их работы. В воскресенье, как и было договорено, я отправился на вокзал, чтобы участвовать в акции Монастырского, о которой я совершенно ничего не знал. К половине одиннадцатого воскресного утра все очарование предыдущих восемнадцати часов, проведенных в разговорах, испарилось, все мои озарения и прозрения казались мне смутными и не стоящими внимания. Я спал всего четыре часа и не выспался. Кроме того, я не совсем понял, что должно было происходить на этом вокзале, и очень нервничал.

Вокзал был огромным. Когда я там появился, там не было никого из художников, которых я рассчитывал увидеть. Мне что-то говорили о вокзальных часах, и я решил, что мы должны там встретиться. Я рассчитывал увидеть десятки художников, с целеустремленным видом вышагивающих по платформе. Вместо этого я увидел толпы народа, обычные для советских вокзалов и напоминающие огромное стадо без пастыря.

Я опоздал на несколько минут. Может быть, я опоздал на поезд? А мы должны были ехать на поезде? А куда? Через несколько минут я высмотрел Андрея Филиппова и Костю Звездочетова, в свою очередь высматривавших меня. «Привет», – сказали они и вручили мне билет. Их тоже покинул энтузиазм прошлой ночи, и я подумал было, что я, наверное, навязываюсь и что мне, скорее всего, не следовало приходить.

Мы сели в поезд. Нас было около тридцати человек. Я увидел Иосифа Бакштейна, которого встречал у Иры Наховой и на теплоходе. Он махнул мне рукой, предлагая сесть. Там уже сидел еще один художник, которого я тоже знал – Игорь Копыстьянский. На мой вопрос:

«А куда мы едем?» – Игорь ответил: «Никто не знает, только Иосиф». «А что мы будем там делать?» – «Ну, это акция. Никто не знает, что там будет. Увидим», – сказал Игорь. Когда поезд тронулся, ко мне подошел Иосиф и похлопал меня по плечу. Он прижал палец к губам, призывая к молчанию. Потом он вывел меня в пространство между вагонами и там, на трясущихся и подпрыгивающих мостках между вагонами, среди ужасающего ветра и грохота, сказал: «Постарайся, чтобы никто не понял, что ты с Запада. Не говори по-

английски. У тебя нет официального разрешения ездить туда, куда мы направляемся, да еще на таком поезде. Не думаю, что у нас будут проблемы, но все же постарайся не привлекать к себе внимания. Ну а теперь пойдем сядем». И он провел меня по вагону и вновь усадил рядом с Игорем. Игорь радостно принялся болтать по-английски, но в ответ я просто качал головой и старался смотреть в пол. Я очень жалел, что никто не предупредил меня, что я нарушаю закон. В то время я еще думал, что это возможно – жить в Москве и находиться строго в рамках закона. На самом деле обычная повседневная жизнь неизбежно влечет за собой нарушение массы законов – и если власти захотят с вами разделаться, то у них для этого всегда найдется достаточно поводов.

Но если вы им не нужны, тогда на ваши нарушения никто не обратит внимания. И все же лучше всего не подчеркивать, что ты делаешь что-то не так, как положено. Если бы я знал, что буду посещать запретные территории, я бы не надел персиковую рубашку и цветастые тапочки на босу ногу, не взял бы с собой фотоаппарат и суперсовременный магнитофон.

Мы ехали почти два часа. Все в основном молчали, хотя и были советскими гражданами и не совершали ничего противозаконного. Но ощущение напряженного ожидания висело в воздухе. Мы проехали километры промышленных пригородов, а потом еще километры загородной местности. Каждый раз, когда поезд замедлял ход, все глаза устремлялись на Иосифа, но он качал головой с выражением блаженного спокойствия, его гордый профиль напоминал изображение на римской монете. Я пришел к выводу, что Иосиф не просто организатор, но и источник энергии. Сам он называет себя критиком, но написал сравнительно мало. Он был куратором нескольких выставок в Москве, а с недавних пор – еще и на Западе, некоторые из этих выставок оказались очень хорошими. Он умеет организовывать события, договариваться о выставках и находить помещения под огромные проекты, которые были придуманы коллективно. Одна из особенностей работы с советской стороной, которая способна просто свести с ума, состоит в том, что дело никогда не делается.

Иосиф не мытьем, так катаньем всегда доводит все до конца, а потом, зная, что вы прекрасно понимаете, скольких усилий все это стоило, скромно опускает глаза и спрашивает: «Правда, хорошо?»

Когда мы приблизились к намеченной станции, Иосиф прошел между рядами, похлопывая нас по спинам и жестом указывая на дверь. Сама по себе станция вполне соответствовала всему остальному. Она стояла как бы нигде, как некая инсталляция среди леса. Невозможно было себе представить, чтобы кто-либо приезжал сюда или приедет вновь. Мы спустились с платформы, вошли в густой сосновый лес и гуськом двинулись по узкой тропинке между деревьев. Кто-то сообщил мне хриплым шепотом, что это акция группы «Коллективные действия» («КД»), и что таинственность была частью замысла. Мы шли и тихонько переговаривались, иногда смеялись, ожидая, что будет дальше. Мы ждали, когда появится Андрей Монастырский, лидер «КД». Мы надеялись увидеть его за каждым поворотом. Сосновый лес закончился, и пошли кукурузные поля, за которыми виднелись покосившиеся дома, потом начался березовый лес, заросшее камышом озеро, потом снова пошел сосновый лес. Бесстрастные стволы вздымались над идеально ровной почвой. Все московские концептуалисты с горящими глазами, с печатью гениальности на лицах молчаливым маршем шли через этот тихий, как утренняя заря, сосновый лес.

Миновав лес, мы вышли к полю, через которое протекала река. По реке на резиновых лодках плавали рыбаки с удочками, они несколько озадаченно, но без особого интереса взглянули на процессию художников. Потом, наконец, мы вышли к какому-то подъему и остановились там, выстроившись в ряд, и смотрели на реку. Скоро мы заметили стоявшего у воды художника Георгия Кизевальтера. Он прыгнул в воду, переплыл реку и исчез на другой стороне, а мы смотрели на то место, где он исчез. Затем он вновь появился у кромки воды, неся огромный плоский пакет, с которым снова прыгнул в воду и переплыл обратно. Тут он взобрался на холм сбоку от нашего, и там к нему (наконец-то!) присоединились Андрей Монастырский и еще один художник. Они развернули яркую разноцветную упаковку и вытащили черно-белую картину. Потом они аккуратно вынули гвозди, которыми холст был набит на подрамник, и разложили холст на земле. Далее они разобрали подрамник, который был какой-то сложной конструкции, так что остались одни деревяшки, затем завернули деревянные в холст, а холст – во внешнюю упаковку. Монастырский раздал ксерокопии картины всем зрителям.

Все это время на холме у нас за спиной звенел колокольчик, находившийся в синем ящике, но никто не обращал на него внимания.

Вот и все. Два часа туда, два часа обратно (не считая времени, потраченного на то, чтобы добраться до вокзала) и десять минут несколько тяжеловесного, с большой претензией, перформанса. Но в акции было нечто большее. Когда перформанс закончился, художники расселись на холме, вытащили хлеб, сыр, помидоры, огурцы и начали есть. Кто-то рассказал мне о колокольчике в ящике, потом кто-то другой начал объяснять, каким образом все акции группы «Коллективные действия» («КД») связаны друг с другом. «КД» были основаны в 1976 году, и одна из самых важных их акций конца 1970-х проходила на том самом месте, где мы находились сейчас, десять лет спустя. В той акции было несколько сотен шариков, их все поместили в один большой мешок, получился такой громадный воздушный шар, и его пустили по воде, в которой только что плавал Георгий Кизевальтер. Картина, которая на наших глазах подверглась деконструкции, как бы представляла собой предыдущую акцию, а ксероксы, которые нам вручили, были сделаны с этой самой картины. Картина была черно-белой, потому что была написана по фотографии, снятой самим Кизевальтером на той давней акции, которую Монастырский задумывал как иллюстрацию положения советских художников. Колокольчик в ящике был и на той старой акции, и на некоторых других. По сути, каждая ссылка на предыдущие акции пересекалась и перекликалась со ссылками на более поздние акции, те, что включали в себя элементы старых и новых акций.

Все это мне поведали сразу несколько человек, говоривших или одновременно, или перебивая друг друга. Пожалуй, наиболее связно говорил Сергей Ануфриев, художник родом из Одессы, один из основателей группы «Медицинская герменевтика» (это движение исходило из идеи, что художники не должны создавать произведения искусства, для полной жизни и реализации своих амбиций им достаточно выносить суждения об искусстве, которое существует вокруг). Темноглазый и темноволосый Ануфриев был довольно красив, переднюю часть головы он брил, чтобы лоб выглядел ненормально высоким. У него были приятные, хотя и несколько натянутые манеры. Тогда ему было двадцать четыре года, а в момент первой акции не больше четырнадцати.

Как, в таком случае, мог он что-то помнить – если, конечно, вообще был на той акции, а он на ней наверняка не был, ведь он тогда жил на Украине, откуда ему знать все эти удивительные подробности? Что-то он знал из других, более поздних акций, но это объясняет далеко не все. Для этих художников повторение в одной акции того, что уже было в предыдущей, было почти ритуалом. Я, который во время пикника задавал бесконечные вопросы, играл практически такую же традиционную роль, как и колокольчик в синем ящике, а Ануфриев, словно младший служка, получил вполне подобающую его положению роль разъясняющего.

КОТ
В МЕШКЕ
НАПЛАКАЛ



Георгий Кизевальтер, *Кот в мешке заплакал*

Понятно, что его объяснение происходящего было самым ясным и связным, ведь он знал эту историю как историю, и у него была возможность восполнить пробелы там, где они были. Его восприятие, так же, как и мое, было синтетическим, из бродячих сюжетов, которые он знал, он создал нечто цельное и осязаемое.

Повторение истории составляет неотъемлемую часть любого религиозного ритуала, а акции – это своего рода религиозное действие. Каждая акция служит для подтверждения и оправдания того, что было, и для подготовки грядущего. Я видел, как Георгий Кизевальтер в один прохладный день переплывает узкую речку, другие же зрители видели продолжение повествования, которое до некоторой степени было частью их собственной жизни. Более того, они подтверждали свое членство в группе не только тем, что были приглашены на акцию, но и тем, что понимали все, на непосвященный взгляд, бессмысленное действие, которое разворачивалось перед ними. Каждый воспринимал что-то свое и по-своему, но каждый помнил об этой системе ссылок, напоминаний о том, о чем они или слышали, или в чем сами участвовали.

Акции придавали особый смысл сообществу, к которому они постоянно апеллировали. Но, кроме того, они просто подтверждали наличие этого сообщества в самом обычном земном плане: вот мы все здесь, выбрались все вместе из города на пикник. Это могла быть школьная загородная экскурсия или встреча бойскаутов. Все угощали друг друга хлебом, сыром, огурцами, все приветствовали друг друга. Поскольку акция проходила после аукциона «Сотбис», на ней присутствовало много художников не из Москвы. Это была для них праздничная встреча, встреча, у которой была особая задача.

Но произошло кое-что еще. Я был не единственным представителем западного мира, приглашенным на акцию. Там было несколько немецких художников, которые хотели что-то делать вместе с советскими. Еще один критик из Америки. Американская документалистка со своей съемочной группой. Москва кишела западными критиками и поклонниками советского искусства.

Представителям Запада тем не менее приходилось проявлять известную сдержанность, ведь нам постоянно давали понять, что,

независимо от того, сколь далеко мы продвинулись в понимании советского искусства, сколь открыты и дружелюбны отдельные художники, мы вступили на некую территорию, которая никогда не станет для нас полностью своей. Этой акцией нам словно говорили: чтобы вы ни делали, вы никогда не станете частью этого мира. Вы можете совсем переехать сюда, но вы никогда не сможете сказать: «Я был на предыдущих акциях, поэтому в каких-то дальних тайниках моей души хранится ключ ко всем этим бесконечным аллюзиям». Сергей Ануфриев не находился в центре событий, как, например, Георгий Кизевальтер, но все же он был несравненно ближе к центру, чем любые пришельцы с Запада. Нравимся мы вам или нет, нравитесь вы нам или нет, не имеет значения – вот что продемонстрировала нам эта акция. Вы можете продвинуться только до этой черты, дальше вам ходу нет.

Обратная дорога была очень долгой и прошла в молчании. Все устали. Сами художники увидели друг друга новыми глазами, потому что аукцион все-таки уже состоялся. Акция планировалась до проведения аукциона, и удивительным образом она оказалась последним событием, подтвердившим существование художественного сообщества как раз перед тем, как события вокруг «Сотбиса» начали раскачивать и разрушать этот хрупкий мир. Мне кажется, мысль о таком будущем посетила каждого на обратном пути в Москву. Все ощущали некую неясную печаль, ибо то, что было хорошо знакомо, заканчивалось, и сегодняшние события были лишь красноречивой, но запоздалой заключительной главой. Что касается нового, того, что только начиналось, оно обещало быть жестоким и уродливым, но, может быть, это тоже хорошо? «Может быть, и так», – ответил мне Иосиф Бакштейн, это было на вокзале в Москве. «Может быть». Уже наступала ночь, я ужасно устал, но по-прежнему чувствовал себя в самой гуще этого мира, прекрасного в своей новизне, полного страсти и целеустремленности, который, думалось мне, будет только развиваться.

Однако, как оказалось, мои представления не совсем соответствовали действительности. Аукцион «Сотбис», на который я, собственно, и приехал, стал лишь завершением давно начавшегося процесса. Дни, когда цели были чисты, а творческая энергия все возрастала, остались в прошлом, в конце 1970-х-начале 1980-х. Так или иначе, идеализировать тогдашнее художественное сообщество было бы

неправильно. Да, его представители создавали блистательные работы, но в то же время среди них попадались люди и скверные, и мелочные – и Запад не имеет к этому ни малейшего отношения: существует множество историй о различных пакостях, которые они делали друг другу еще до того, как на сцену выступили злые силы коммерциализации. Западные ценности послужили тут катализатором, активизировали тенденции, при других условиях, возможно, и не реализовавшиеся бы, но все же не Запад эти тенденции создавал. Восхищаясь тем или иным мастером и не зная при этом его жизненных обстоятельств, очень легко впадать в ошибки и выносить поверхностные суждения. Протест против западной коммерциализации – это лишь часть идеологии, которая обвиняет Запад как в проблемах, которые действительно были им созданы, так и во внутренних проблемах системы.

Кроме того, независимо от происхождения – западного или советского, здесь очень трудно было оставаться вне тех или иных внутренних разногласий. «Он вам нравится?» – этот вопрос слышался постоянно и представлял собой своего рода тест, на который требовался только правильный односложный ответ; многословные же рассуждения чаще всего представлялись вашим собеседникам чистым невежеством. Уж и не припомню, сколько раз я в крайне осторожных и корректных выражениях объяснял, что художественный критик обязан встречаться со всеми художниками и только потом, накопив определенный багаж, вправе выносить собственные суждения. Но в Москве бремя субъективности в творческой среде особенно тяжело. «Если он тебе не нравится, зачем тратить на него время?» – постоянно спрашивали меня, и с каждым новым знакомством я рисковал испортить уже установившуюся дружбу.

А уж если тебя замечали с неким одиозным персонажем, под угрозой оказывались все дружеские связи, и требовалось немало усилий на их восстановление. В этой среде никто не разговаривал с людьми из КГБ или крупными шишками из Союза, сколь бы интересными людьми они ни были. Здесь старались общаться только с «нашими», а от остальных держаться подальше. Если вы человек извне и отказываетесь играть по этим правилам, вы существенно ослабляете свои позиции.

Закрытость среды была не только вопросом самообороны. Людям творческим пришлось многое вынести и во времена Брежнева, и во времена Хрущева, и во времена Сталина. Я часто вздрагивал, когда слышал оброненное невзначай: «Я тогда был в Сибири», или: «Это было после того, как моих родителей выпустили из лагеря», или: «Это мой врач из психушки». Возможность угодить в места не столь отдаленные сохранялась в СССР всегда и, хотя большинство известных мне художников избежали подобной участи, наложила отпечаток на всю их жизнь. Западному человеку тут будет понятно сравнение со страхом перед болезнью, который неизменно гнездится где-то в нашем подсознании. Так вот, до недавнего времени каждый в СССР жил с ноющим, свербящим, быть может, неосознанным, но отнюдь не беспочвенным страхом перед властями, ведь жуткая сила могла в любой момент разрушить жизнь любого человека. Продолжая сравнение: люди с хроническими заболеваниями, с отягощенной наследственностью, онкологические больные или из группы риска, например по СПИДу, живут с совершенно иным уровнем страха. Они постоянно прислушиваются к себе, постоянно сознавая, что шанс услышать плохие вести очень велик. Они пытаются заполнить свой ум чем-то другим, думать о чем-то постороннем, но порой все остальное уходит и остается только страх. Положение советских художников было очень сходно. Их умонастроения, их творчество давали им больше причин для страха, чем было у обычных советских граждан. Парадокс состоял в том, что как раз творчество помогало держать этот страх в узде. Они были похожи на людей, которые курят, пытаясь забыть о существовании такой болезни, как рак легких, а в курении, собственно, и проявляется их талантливость.

Все это уже в прошлом. Произошли потрясающие, невероятные изменения. Конечно, проблемы существуют и по сию пору, по-прежнему остается опасность, что происходящая на наших глазах демократизация прервется и произойдет что-то, подобное драматическим событиям на площади Тяньаньмэнь. Но, по крайней мере, сейчас страх рассеялся. Поскольку перемены могут носить временный характер, они коснулись людей лишь наполовину, и им важно не потерять эту привычку к страху, которая однажды снова окажется полезной. И это не просто инстинкт самосохранения.

Человеку творческому не достает этого страха, даже если исчезновение причин страха его радует.

Сообществу, объединившемуся для противостояния чему-либо, трудно найти объединяющее начало, когда предмет противостояния исчез. Это стало основой тяжелого кризиса в советском искусстве. Но еще более важным фактором стала любовь к прошлому, просто потому, что это прошлое, и грусть по былому, которое уже никогда не возродится в прежнем виде. В таком контексте поводом для грусти становится каждое изменение, в том числе и потеря страха. Страх воспитал в этих людях такую любовь друг к другу, на которую не может вдохновить ощущение безопасности; он проник так глубоко в существо каждого, что вытащил из него абсолютно свое, уникальное видение, свою особую веру в то, как устроен мир. Тут можно, конечно, говорить о своего рода солипсизме, но ведь если вы не хотите, чтобы страх разрушил вашу личность, нужно убедить себя в том, что вы сами сильнее и важнее всего того, чего вы боитесь, и заикленность на себе является простейшим способом добиться этого. Когда советские художники в конце концов попали на Запад, этот их солипсизм очень часто воспринимался как самонадеянность и заносчивость. Такое восприятие было, разумеется, упрощенным. Да, устроить поездку на теплоходике на следующий день после аукциона, пригласить туда всех журналистов, присутствовавших на нем, дать им понять, что люди тут без всякого Запада знают, как им жить, – это была дерзкая и самонадеянная выходка. Кстати, их умению весело проводить время можно только позавидовать: после катания на водных велосипедах размах предшествующих мероприятий, организованных британской стороной, стал казаться смешным. Но эта дерзкая самонадеянность зиждилась на непреклонной уверенности в том, что они никак не зависят от новых обстоятельств, – во всяком случае, не более, чем от обстоятельств прежних. Они не продались тем, кто их запугивал, но их не купишь и за доллары или фунты. Они давали понять, что ничего не боятся, а ощущение, что бояться действительно нечего, было непривычным. Для них Запад был последней по времени чужеродной силой, вошедшей в их жизнь, и они не собирались ни бояться ее, ни любить, и изменить их она тоже не могла. Ведь страх почти всегда связан с переменами.

Тем не менее длительный страх не может исчезнуть полностью просто так. Любовь, которую советские авангардные художники испытывают к своему прошлому, во многих отношениях представляет собой любовь и к настоящему. Они определили себя как нечто отдельное от остального мира и по-прежнему не хотят принадлежать к нему. В этом их защита от перемен. Они были отдельно от журналистов на теплоходе, отдельно от представителей «Сотбиса», отдельно от Министерства культуры, отдельно от рабочих и колхозников, отдохавших на берегу, где мы побывали. Они не склонны интегрироваться ни в свое собственное общество, ни в какое-либо другое. Предметом их творчества является самоидентификация.

Великое мужество такого выбора и его неизбежная слабость – мелочные дразги, присущие любому замкнутому сообществу, – проявляются во всем. Нет необходимости описывать каждого представителя мира московского неофициального искусства: их слишком много. Многих я встречал, многих не видел никогда, с одними познакомился во время первой поездки в Москву, с другими позже. Даже сейчас, спустя три года, в разговорах постоянно возникают новые для меня имена. «Да, неплохой художник. Кажется, он дружит с Николой» – такие пояснения я слышу нередко. Когда некая группа или сообщество ограничивают себя слишком жесткими рамками, через некоторое время это парадоксальным образом приводит к размыванию границ, появлению каких-то периферийных персонажей. «Поехали, познакомишься с двумя хорошими художниками с Каширки». Я выражаю удивление, почему я до сих пор ничего не знал о них. «Мы только недавно поняли, что они хорошие художники. А потом, я думал, если тебе нравятся Мишины работы, может быть, эти работы тебе не понравятся. А сейчас я подумал, что, может быть, понравятся». И с этой постоянной ноты, с этого «может быть», для меня открываются новые горизонты.

Кто-то из представителей старшего поколения советского авангарда отсутствовал в Москве, когда я приехал сюда в первый раз, с кем-то я так и не смог связаться. Илья Кабаков не желал принимать у себя никого, заявляя, что слишком устал от людей с Запада, хотя я неоднократно встречал его в течение следующих месяцев. С Андреем Монастырским я встретился во время акции, а более или менее продолжительный разговор с ним состоялся у меня только почти через

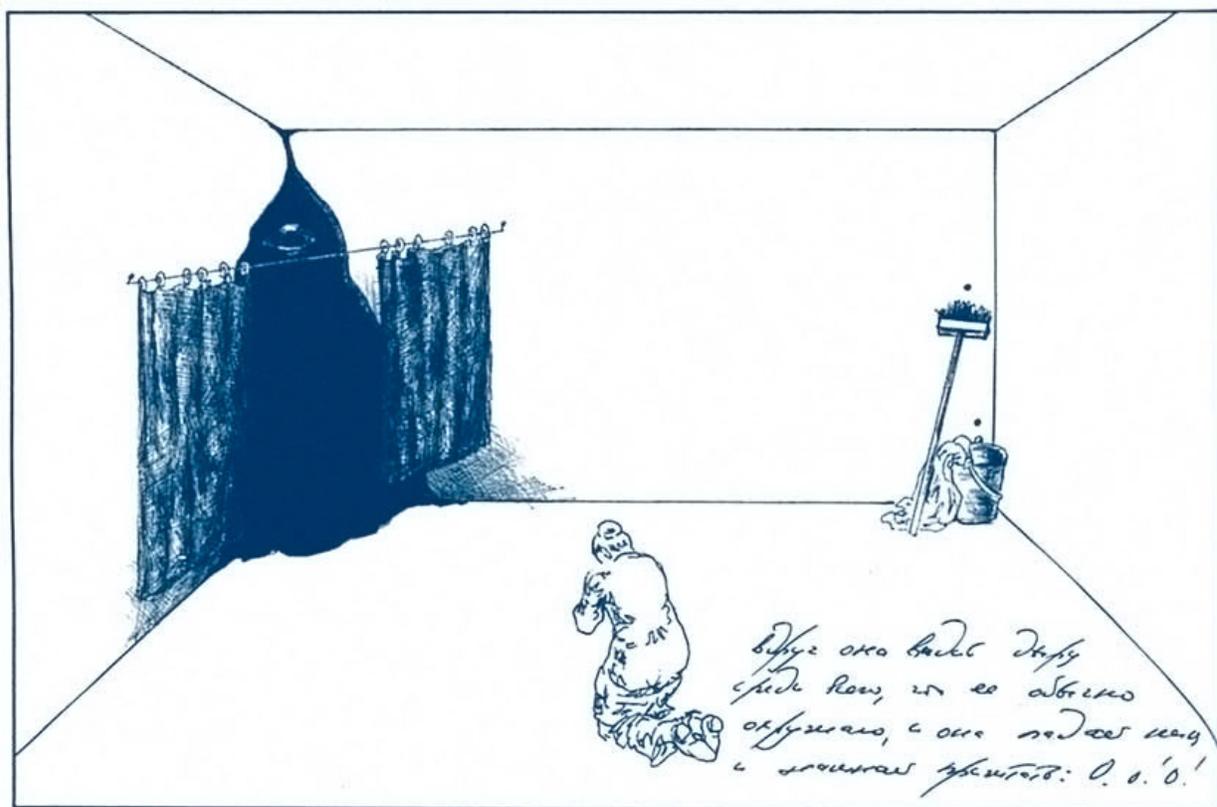
год. С Иваном Чуйковым мы познакомились позже. Но в тот первый визит в Москву я познакомился с Димой Приговым и Эриком Булатовым. Пригову меня представили в день аукциона, он был среди людей, толпившихся за ограждениями в дальней части зала. Его сосредоточенность и целеустремленность как-то сразу выделяли его из толпы, он был первым, кто сказал мне: «Если вы придете ко мне, я объясню вам наше искусство». И через несколько дней я отправился к нему в гости.

Пригов обладает потрясающей энергией. У него аккуратная бородка, большие квадратные очки со слегка затемненными стеклами, коротко стриженные волосы, мускулы его лица и шеи находятся в постоянном напряжении. Любой разговор он ведет с невероятной, прямо-таки изнуряющей пылкостью, как будто все время мужественно сражается с самой жизнью во всей ее сложности, оставаясь победителем в битве с повседневностью только благодаря потоку умственной деятельности. Для Пригова искусство – это философия передачи информации, в его работах визуальный язык сосуществует с вербальным, как будто одного недостаточно, чтобы выразить все, что он хочет сказать. Он не только художник, но и поэт, считающийся одним из лучших в СССР; угнетенный безысходной советской действительностью, которая тем не менее стала подлинным источником его творчества, он писал:

В Японии я б был Катулл
А в Риме был бы Хокусаем
А вот в России я тот самый
Что вот в Японии – Катулл,
А в Риме – чистым Хокусаем
Был бы

Его графические работы необычны и сжаты, словно некий концентрат его идей. У него есть выполненная чернильной ручкой серия чудовищ – три или четыре на каждом рисунке, – представляющая собой некую мистическую систему, сложную, как таблица алхимика. Эти рисунки отличаются феноменальной детализацией, они покрыты письменами и украшены странными фигурами. Пригов никогда не говорит от себя, но всегда от имени некоего персонажа. Когда он рисует

чудовищ, он монах. Когда он большими буквами пишет отдельные слова на газетных страницах, он – социальный комментатор. Когда он делает инсталляции, обычно включающие в себя те же газеты, он – политик. Когда он пишет стихи, он тоже примеряет на себя одну из ролей: иногда узника, иногда коммуниста, а иногда женщины. Настоящий Пригов – это сумма всех этих «я». Когда через год после нашего знакомства я пришел к нему в гости на его день рождения, он в качестве приветствия сообщил мне, что ему исполнилось сорок девять лет и что он обрел посткультурное «я».



Дмитрий Пригов, *Инсталляция для уборщицы*. (Эскиз.) Надпись в нижнем правом углу: «Вдруг она видит дыру среди всего, что ее обычно окружало, и она падает ниц и начинает причитать: О! О! О!»

Жена Пригова Надя пошла со мной в качестве переводчицы, когда я отправился к Эрику Булатову. Булатов и Кабаков, Кабаков и Булатов – эти имена чаще всего можно услышать на Западе, это главные имена советского неофициального искусства. Они первые появились на Венецианской биеннале (1988), у них у первых были персональные

выставки в Швейцарии (у Кабакова в 1985-м, а у Булатова в 1988-м), они первыми выставились в Центре Помпиду в Париже. В тот период Булатов пытался самостоятельно учить английский язык, и все стены его мастерской были увешаны табличками с английскими словами и их русским переводом, так что за его картинами вдруг возникали неожиданные сообщения, например: «Идти», «Женщина», «Голубой».

Его работы кажутся столь же простыми.

Их можно принять за социалистический реализм, если не знать, что здесь требуется смотреть глубже. Одна из наиболее известных его работ – это портрет Брежнева в виде космонавта: руководитель великой державы смотрит с холста бессмысленным взглядом с тем самым торжественно-напыщенным видом, который ему присущ на всех портретах времен его правления. Булатов работает с пространством, его занимают отношения между двухмерным и трехмерным. Его работы почти неизменно выстроены по одной и той же жесткой визуальной схеме: есть некая плоскость, и есть некая область вне этой плоскости, обычно позади нее, хотя в работе «Брежнев. Советский космос» эта область находится перед плоскостью. Часто на плоскости присутствуют огромные буквы – один из самых отчетливых булатовских мотивов. Если Пригова интересуется напряжением, которое возникает при взаимодействии языка и формы, то Булатову интересен язык как форма, то, как сами буквы определяют пространство, которое они занимают. Вне плоскости существует некое пространство, чьих границ фигуры, находящиеся внутри него, кажется, не видят, и именно здесь зритель находится одновременно и в наиболее привилегированной, и в наиболее уязвимой позиции. Он знает, что эти границы существуют, но он не в состоянии нарушить их, проникнуть сквозь них в это живое живописное пространство. Он исключен из него. Существует множество вариаций на эту тему, но это – первичная формула ранних работ Булатова. В работе «Опасность» (1972–1973) изображена группа симпатичных людей во время пикника на фоне некоего прекрасного пейзажа, они написаны так, как обычно изображаются счастливые бездумные толпы на картинах соцреалистов. Перед ними, как бы на авансцене, написано слово «опасность». Оно повторяется четыре раза, образуя квадрат, будто на дорожном знаке. Так зрителю дают понять, что эта идиллическая сцена таит в себе некую опасность, так же, как таит в себе опасность соцреалистическая мечта, и он испытывает

чувство тревоги и безысходности от того, что не может предупредить о ней ничего не ведающих отдыхающих. Испытывает он и беспокойство другого рода – от невозможности присоединиться к их веселому пиршеству, ведь он понимает, что это было бы чистым безумием, да и преодолеть визуальный и физический барьер этих слов не в состоянии. Булатов не описывает разочарования и неудовлетворенности, причиняемых советской действительностью, он их воссоздает, заставляя зрителя пройти через свой собственный опыт.

Работы Булатова – это работы живописца, где философские построения возникают из визуальной формы. Кабаков обладает самым мощным концептуальным видением и самым подлинным гуманизмом среди всех советских художников. Монастырский, пожалуй, наиболее рассудочен. Монастырский и Кабаков разработали каждый свою систему своеобразного драматического мистицизма. Работы Пригова – многоуровневые и многогранные. Более молодые художники в разной степени заимствовали что-то у этих мастеров, но наибольшее влияние на новое поколение оказали Кабаков и Монастырский. Стиль поведения, который выработался при первоначальных контактах с Западом – поддерживать атмосферу некоей недосказанности, – различается у художников разных поколений, хотя сейчас трудно сформулировать, в чем эта разница. Художники старшего поколения попали в ловушку: с одной стороны, они считали необходимым разъяснять контекст своих работ, восполнять недостающие для иностранного зрителя смыслы, с другой стороны, осознание своей ответственности перед всем художественным сообществом, формированию которого они сами способствовали, и вера в серьезность своего дела порождали разочарования. Более молодые художники разделились на группы по дружеским и интеллектуальным интересам. Это и художники из Фурманного, и «Медгерменевтика», и остатки «Детского сада», и «Чемпионы мира». Троп замаскированного смысла присутствовал у обоих поколений, но все же был больше разработан у молодых художников. Чувство собственного достоинства не давало им упаковать свои работы в удобную для зрителя оболочку, они никогда не позволяли себе размывать черту между личностью и персонажем, или сводить их к некоему усредненному промежуточному лицу.

К этому поколению принадлежали живописцы, художники-графики, абстракционисты, концептуалисты, теоретики и

интеллектуалы. В мою первую поездку в Москву я провел много времени с весьма здравомыслящими художниками Светой и Игорем Копыстьянскими. Она работает со случайными смыслами, он – с разрушением и реконструкцией, с быстротечностью искусства. Игорь буквально воплотил старое изречение коммунистов, что искусство должно приносить пользу: он обил своими работами столы и стулья. Серьезным художником стал и Андрей Ройтер, который за несколько лет до того входил в группу «Детский сад», объединявшую жизнерадостных и беззаботных художественных и околохудожественных шалопаев. Группа эта прекратила свое существование после того, как здание детского сада, где она нашла себе приют, было снесено. Когда я познакомился с Ройтером, он делал картины-ребусы и картины-радио: к полотну крепился контур громкоговорителя; творчество его казалось оторванным от почвы, словно художник искал каких-то новых путей и границ.

После Ройтера я познакомился с Гошей Острцовым. В то время Гоша любил появиться на людях в каком-нибудь немислимом наряде и сюрреалистической шляпе, он отрастил волосы до пояса и иногда собирал их в какую-нибудь невероятную прическу. Он утверждал, что его искусство – это искусство чистого коммунизма, что, если ты живешь в коммунистической стране, ты должен действовать как коммунист. Он настаивал на том, что это вовсе не поза, и с забавной серьезностью приводил в пример Ленина. Гоша делал эскизы скатертей, настенных панно, одежды, где неизменно прослеживались коммунистические мотивы. Позже Гоша уехал в Париж и сейчас разрабатывает оформление чаш для евхаристии и других богослужебных предметов для французской католической церкви.

Жора Литичевский, с которым мы познакомились в день теплоходной прогулки, – график, как и Гоша. Он наносит изображения на длинные отрезки ткани и рисует необычные наброски и комиксы.

У него университетское образование, он переводит древних авторов, любит латинскую и греческую поэзию. Его творческая жизнь началась с комиксов, наполненных самым черным юмором. В работах Литичевского глянец сочетается с лиризмом – случай весьма редкий.



Гоша Острецов и Георгий Литичевский в квартире Гош и, Ленинградский проспект, 1986

Члены группы «Инспекция „Медицинская герменевтика“» предавались теоретизированию, их пристрастие к абстрактным умозаключениям порой мешало художественному творчеству. Они писали тексты, в которых выступали в качестве критиков, пока критическая деятельность не побуждала их снова стать художниками. Их было трое: Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман и Паша Пивоваров, взявший фамилию Пепперштейн. Они баловались наркотиками, за что другие художники их осуждали. Но они утверждали, что это освобождает их мысль. Эти потоки эмоциональной риторики, этот полет абстрактной мысли, отказ следовать норме делал их наследниками Монастырского, человека, придумывавшего разнообразные акции, но у них не было его изысканной точности и чувства меры. Некоторые их тексты очень остроумны, другие запутанны и скучны.

Познакомившись со всеми этими разнообразными группами, я понял, что единство художественного сообщества зиждилось вовсе не на единстве мыслей или подходов к тем или иным проблемам. Запад неоднократно задавался вопросом, что собой представляет искусство советского андеграунда, какие задачи оно ставит перед собой. Задачи его, разумеется, были непосредственно связаны с ситуацией, в которой оно находилось, но способы рассмотрения этой ситуации оказались настолько разнообразными, что на Западе они могли бы сосуществовать только в рамках нескольких поколений. Когда советские художники получили возможность ездить по миру, между ними, как ни странно, началось творческое сближение, и это необыкновенное, сумасшедшее разнообразие стало исчезать.

Но в 1988-м, во время аукциона «Сотбис», оно еще существовало, поражая множеством намерений и смыслов. Представления советских художников о Западе ограничивались тем, что они могли почерпнуть из привезенных контрабандой журналов. А что можно извлечь из этого? Московский архитектор Юрий Аввакумов однажды уподобил процесс изучения архитектурных журналов знакомству с порнографией. «Вы видите картинку, вы воображаете здание, вы воображаете себя в этом здании – в трех измерениях, представляете, как вы входите и выходите

из него, переживаете свои ощущения. Ваша фантазия отправляется в путешествие по этому зданию. А потом вы внезапно вспоминаете, что перед вами всего лишь картинка и что там сзади могут быть совершенно несообразные объемы или какое-то странное отсутствие ощущений внутри здания. Вы вспоминаете, что вся фотография – это не более чем трюк».

Таким образом, творческое разнообразие было незаурядным достижением. Большую часть времени я провел в Фурманном или с художниками, которые дружили с обитателями Фурманного, например, с Николаем Овчинниковым, который в то время копировал известные картины, добавляя к ним новые элементы: например, в руку знаменитой крестьянке, указывающей куда-то в воздух, Никола вставил огромную спичку, чтобы она могла поковырять у себя в ухе. Или с Сергеем Волковым, тогда еще не открывшим для себя возможности юмора, который сейчас озаряет его работы. В то время он рисовал эмблемы, воплощающие самые фундаментальные человеческие ценности. Обитатели Фурманного тоже работали в разных стилях, порой вышучивая и пародируя друг друга. Вадим Захаров, которого я посетил вместе с группой участников «Сотбиса», был большим интеллектуалом, создателем целой теоретической системы. Костя Звездочетов был главным рассказчиком и любителем поиграть. В то время он работал над серией картин из жизни волшебного королевства Пердо, счастливой страны, где люди обожествляли неподвижность и женское начало – и то и другое воплощалось в арбузе. Однажды злой вампир, похожий на советского бюрократа, появился в Пердо и забрал все арбузы. Для жителей королевства это была трагедия, радость ушла, ушла жизнь. А кроме того, они не могли размножаться. Но потом в страну явился молодой герой, который обнаружил трубопровод, снабжавший кровью сердце вампира. Он перекрыл соответствующие клапаны, и вампир засох. Народ был спасен, и все арбузы к нему вернулись. Костя рассказывал эту историю очень серьезно, иногда добавляя новые эпизоды или новые сюжетные повороты. Он появлялся в Фурманном в длинном мохнатом тулупе и синем картузе и заявлял, что он служителюль культуры арбуза. Его жизнь и его искусство были неразделимы. Его жена Лариса, которая уже в следующие несколько месяцев войдет в когорту лучших московских художников, в то время делала небольшие фигурки

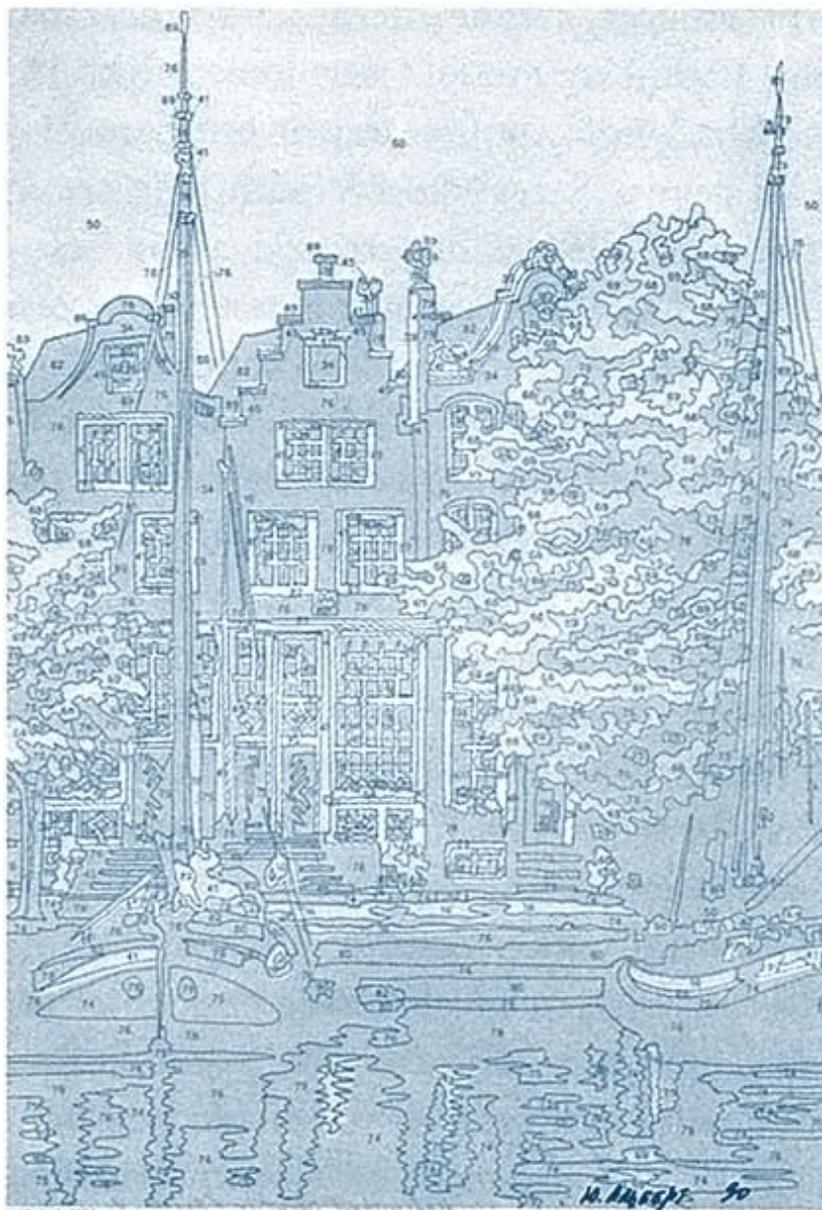
из глины в мексиканском народном стиле – те самые, которые я видел в первый день в Фурманном, – и занималась стряпней.

Братья Мироненко, близнецы Сергей и Владимир, в большей степени, чем остальные, интересовались политикой. Сергей вызвал большой ажиотаж, создав картину, на которой изобразил себя в разных позах с подписью: «Сергей Мироненко, первый демократический кандидат на пост президента СССР». Ниже было написано: «Сволочи! Во что страну превратили». Работы Владимира Мироненко были тщательно выписаны: например, карта мира из пяти частей, где не было Советского Союза, или серия картин с необъяснимыми военными символами, называвшаяся «Совершенно секретно. План переустройства мира». Если братья Мироненко нацеливали свою политическую сатиру в будущее, то Андрей Филиппов, эксплуатируя концепцию «Москва – третий Рим», обращался к прошлому. Он переосмысливал известные классические сюжеты, изображая похороны Цезаря на проспекте Маркса или имперские процессии в сталинских парках культуры и отдыха. В углу его мастерской стояла гильотина с двумя лезвиями – для двуглавого орла, герба дома Романовых. Филиппов, большой, бородатый, немного напоминал медведя, говорил он медленно и мягко, как будто опасаясь что-нибудь сломать.

Юрий Альберт создавал циклы: картины для моряков, картины для стенографистов, картины для слепых, картины для глухих. Первых он призывал с помощью сигнальных флажков: «Держитесь левого курса!» (старый лозунг революционеров). Политические послания для стенографистов были написаны изысканной скорописью. К слепым он обращался с помощью черных выпуклых конусов азбуки Брайля. В работах для глухих человеческие фигурки говорили на языке жестов.

Искусство Свена Гундлаха неотделимо от его необыкновенной личности. Свена отличает способность удивительно четко и ясно формулировать свои мысли. Он умеет взглянуть на прошлое в перспективе и найти подходящие аналогии, чтобы сделать его доступным для понимания. Он организовывал обеды, на которых выступал в какой-нибудь роли, выбранной специально для этого вечера, или читал стихи или свои собственные рассказы. Когда я с ним познакомился, он только что закончил симфонию, которую нужно было исполнять на фоне его произведений, но поскольку у него не нашлось подходящего размера подрамников, то симфония так и не была

исполнена. И конечно же, Свен получил известность как один из основателей (наряду с Никитой Алексеевым и Николаем Овчинниковым) «Среднерусской возвышенности» – рок-группы, которая пародировала все аспекты советской действительности.



Юрий Альберт. Амстердам. (Неоконченная картина.)

«Среднерусская возвышенность» давала концерт в последний вечер моего первого пребывания в Москве. В зале собрались все, для кого вполне естественно было прийти на концерт андеграундной рок-

группы. Хотя концерт не объявлялся заранее, новость мгновенно распространилась по Москве, и зал был переполнен. Конечно, звучала песня «Москва – третий Рим» – одна из основных тем группы, но были и другие, которые нравятся мне больше. Например, «Галя, гуляй, меня забывай». В ней были еще такие слова: «Соки, пиво, воды, табак, пельмени. Дай мне зарыться лицом в твои колени»^[6]. Это была «трагическая любовная песня художника-концептуалиста». В ней перечислялись товары, которые можно было купить тогда в уличных киосках. Когда стихи достигали эмоциональной кульминации, музыка громыхала индустриальным роком. На сцене Свен пел, Дима Пригов играл на саксофоне, Сергей Волков стучал на барабанах, Никола Овчинников играл на электрогитаре, а Иосиф Бакштейн – на треугольнике. Красивая женщина с волосами до пояса играла на аккордеоне и отбивала перкуссию на пустой гигантских размеров банке из-под черной икры.



Дмитрий Пригов во время концерта группы «Среднерусская возвышенность» на теплоходе, 1987



Концерт группы «Среднерусская возвышенность» в Доме Медиков, 1987

Ближе к концу концерта Свен и Дима Пригов объявили, что следующую песню они посвящают мне и вызвали меня на сцену, где я и оставался, пока они пели: «Я думал, он был лишь солдатом, но вдруг оказалось, что он – американский шпион, американский шпион, американский шпион». Это был жест притяия, типично советский. Они включили меня в свой антиамериканизм, который в этом новом контексте приобрел еще более иронический характер, теперь я тоже стал частью их структуры и их истории. Если бы тогда, уезжая из Москвы, я мог догадаться, насколько глубоко их мир войдет в мою жизнь, я бы внимательнее прислушался к словам песни. И я мог бы догадаться, что это насмешливое дезавуирование (я ведь не был американским шпионом) было приглашением определить мой собственный статус внутри группы. Такое приглашение было самым дорогим подарком, который они могли сделать. Я должен был понять их мир через метафору, на собственном опыте. Я должен был стать для каждого из них знаком. Именно с таким видением ситуации я уехал из Москвы.

Попадая после Москвы в Ленинград, как я вскоре понял, всегда испытываешь определенное облегчение. Москва – город, в котором много скрытой красоты, Ленинград – просто красивый город. В Москве можно передвигаться на метро или на такси, Ленинград можно обойти пешком.

Когда приезжаешь из Москвы в Ленинград, кажется, с плеч упал огромный груз. Люди на улицах одеты получше, держатся как-то более прямо, чаще улыбаются. Воздух свежее, солнце ярче, вообще жизнь как-то легче: легче ходить по магазинам, легче передвигаться на транспорте, легче поесть. Красота города – сама по себе удивительный подарок. За каждым углом, за каждым поворотом открываются новые чудеса. Катера плывут по каналам мимо домов в классическом стиле, дворцов с куполами, окрашенных в пастельные тона. Улицы украшены аркадами неопишуемой красоты, здесь многоцветная церковь, там сверкают на солнце бронзовые барочные кони. Для того чтобы наслаждаться Москвой, необходимо найти причину быть там, нужно искать то, что тебе интересно и доставит удовольствие. Для того чтобы наслаждаться Ленинградом, не нужно прикладывать никаких усилий.

Художественная ситуация в обоих городах, скорее всего, проистекает из этих обстоятельств. Как и в Москве, в Ленинграде друзья-художники показывают друг другу свои работы, но здесь не существует ритуалов кодирования, нет привычки все засекречивать. Художественное сообщество здесь – это скорее группа модных молодых людей, которые сформулировали некий общий знаменатель, по которому признают друг друга.

В Ленинграде очень-очень важно быть не просто модным, а самым модным. Если в Москве художники часто выглядят – даже по советским стандартам – как уличные бродяги, то ленинградские художники своим внешним видом радуют глаз.

У них правильные прически, правильная одежда, у них правильные лица и стройные тела. Им нравится самая лучшая, несколько странная музыка, многие из них сами выступают на сцене. «Среднерусская возвышенность», разумеется, была в некотором роде рок-группой, но группой во многом пародийной. Ленинградские художники хотят быть настоящими рок-звездами, типа «Токинг хэдс». Притом что в СССР гомосексуализм преследуется по закону и

осуждается обществом, многие ленинградские художники являются гомосексуалистами, и остальные художники относятся к этому весьма спокойно. Здесь в ходу наркотики. Обкуренные, прекрасные, модные ленинградские художники проводят время в своих чердачных мастерских. Некоторые из них делают поразительную графику, другие создают простые изящные композиции, кое-кто работает в стиле неоэкспрессионизма – несколько неуклюжего: в их работах слишком много краски поспешно и с излишним пылом накладывается на слишком маленький холст. Эти художники кажутся выходцами из Ист-Виллиджа, правда, в большинстве случаев здесь энергии больше, чем способностей. Но энергию не следует сбрасывать со счетов в СССР, где повседневная жизнь может полностью исчерпать силы человека.

Во время моей первой поездки в Ленинград Африка там не было, но отсутствие его было не менее заметным, чем его присутствие. Африка находится в сердцевине всего, что происходит в Ленинграде. Стройный, слегка сутулый, с узкими мальчишескими плечами, он тем не менее является главной фигурой в городе. У него маленькое, энергично вылепленное лицо с глубоко посаженными голубыми глазами, некоторые считают его красивым. В то время ему было только двадцать два года. Африка, урожденный Сергей Бугаев, появился на свет в ничем не примечательном городе Новороссийске. Когда ему было четырнадцать, он отправился в Ленинград, взял псевдоним и начал головокружительную карьеру, которая постоянно бросала его то вверх, то вниз. Он стал звездой в стране, где звезд не было. Он добился этого без выступлений по телевизору, вообще не сделав, в сущности, ничего конкретного. Он добился этого исключительно при помощи своих появлений на публике. Почти все, кого я встречал в СССР, хотя бы слышали о его существовании, он напоминал какую-нибудь кинозвезду в США с ее бесчисленными разводами, любимой темой для разговоров.

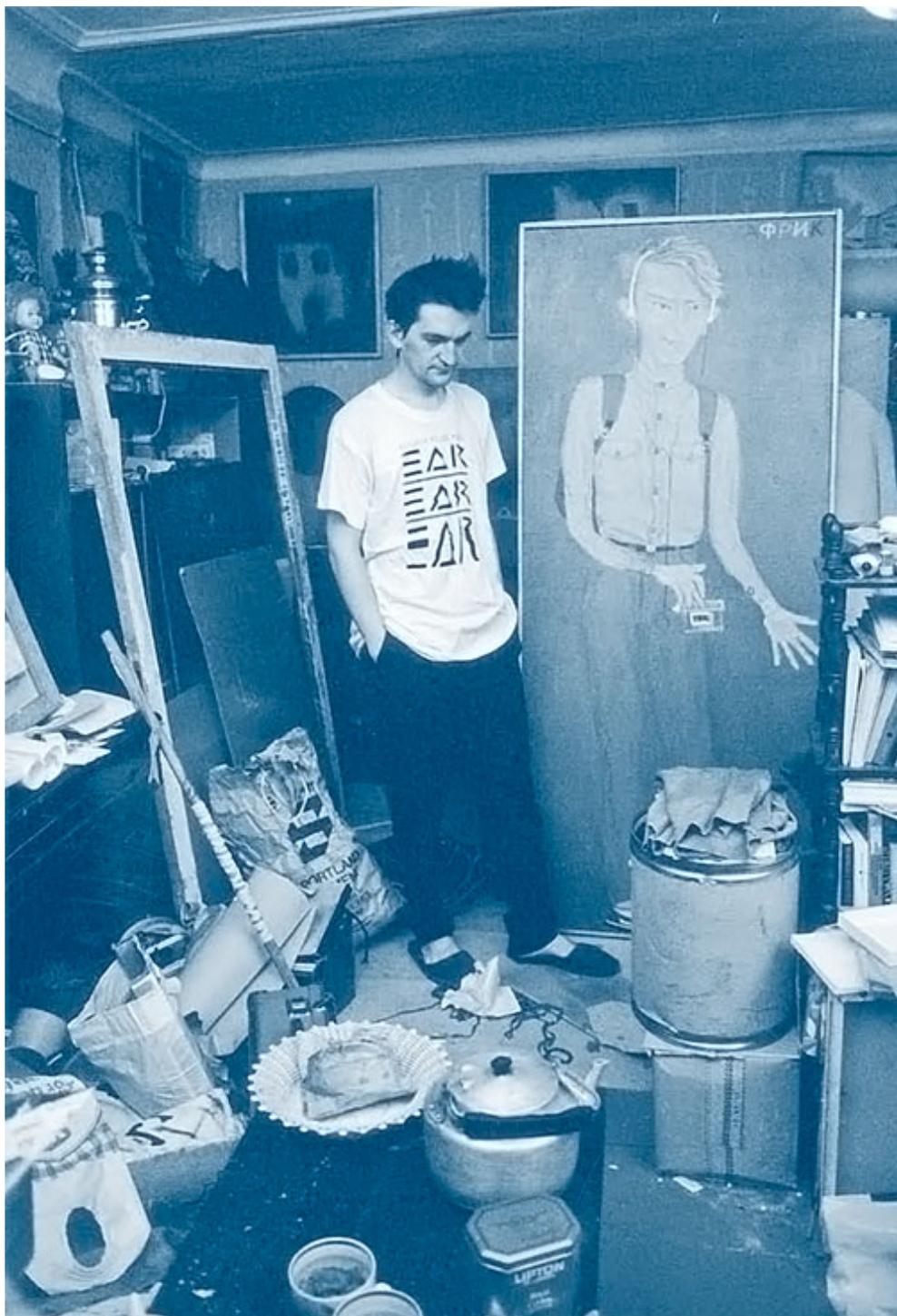
Я слышал об Африке еще до приезда в СССР, и это мне очень помогло, поскольку Африка всегда исходит из того, что о нем слышали все. Он был в Москве во время поездки на теплоходе – в знак протеста против западной коммерциализации, и именно там я с ним и познакомился. Он объяснил мне, что его не будет в Ленинграде, когда я туда приеду, потому что он собирается в Крым «на курорт». Мне кажется, он ездил навестить родителей, но точно я не знаю. Пока я был

в Ленинграде, он регулярно звонил, чтобы сообщить, как там жарко и как обстоят у него дела с загаром. Африка человек одаренный. В 1985 году он послал Энди Уорхолу предложение с описанием арт-проекта в открытом космосе. По всей видимости, это произвело на Уорхола впечатление, в ответ он прислал шесть собственноручно подписанных банок кемпбелловского томатного супа. Когда Африка узнал о смерти Уорхола, он устроил обед, во время которого открыл эти банки и съел суп. Одна западная журналистка, узнав об этом, отправилась к Африке. «Что вы в связи с этим чувствуете?» – спросила она, надеясь получить некие эмоциональные объяснения. «Я думал, что это очень вкусный суп, но это просто как наша томатная паста. Жаль, что Уорхол умер, я бы послал ему наше мясо в томатном соусе», – ответил Африка.

Такие эпизоды прелестны и с легкостью перевешивают и арт-проект в открытом космосе, бывший, разумеется, всего лишь шуткой, и то, что Африка – ужасно неровный художник: его как будто детской рукой нарисованные собаки, которые первыми побывали в космосе, просто ужасны. Когда я впервые приехал в Ленинград, мне показывали его работы, которые хранились у его друзей, мне пересказывали содержание его телефонных звонков. Несколько раз мне говорили, что мы идем посмотреть работы того или иного художника, с которым предложил встретиться Африка. Было приятно чувствовать, что ты связан с такой значительной особой. Но это его «присутствие в отсутствии» внушало какой-то суеверный страх.

Открыл Африку Тимур Новиков. Тимур старше – ему слегка за тридцать, но выглядит он очень молодо. Тимур обладает невероятной остротой видения. Он основал ленинградское движение «Новые художники», в котором ключевой фигурой является Африка. Он придумал «Клуб друзей Маяковского», объединяющий все фигуры ленинградской художественной сцены. Эти организации являются подобием московской структуры с ее четко определяемыми группами, но для общения на международном уровне входящие в них художники стали на путь упрощения, создавая работы и персонажей, которые сразу понятны. По подобию своих кумиров, Энди Уорхола и Кита Херинга, они вылепили для себя образы знаменитостей, уверенные, что непременно станут столь же известными, как и их работы. Они считали себя великими новаторами, претворяя в жизнь то, что впервые было разработано и доведено до совершенства их антикумирами,

художниками московского андеграунда. В отличие от таких представителей старшего поколения, как Пригов и Кабаков, которые всегда четко отделяли свою «реальную» личность от «сконструированных» персонажей, что порождало множество сложных вопросов, ленинградские художники под наплывом интереса и влияния со стороны Запада обнаружили, что очень легко выдавать голоса, которые они сами создали, за реальность. Они как-то упустили из виду или просто проигнорировали то обстоятельство, что в конечном счете смысл произведения искусства – результат не только воли его создателя, а зачастую и противоречия между готовой работой, живущей своей собственной жизнью, и намерениями, которые декларирует художник.



Тимур Новиков у себя дома на Литейном проспекте с портретом Сергея Бугаева-Африки, 1988

Я чувствовал себя в Ленинграде как на сюрреалистическом костюмированном балу – не столько потому, что художники носили

умопомрачительные наряды, сколько потому, что никогда нельзя было точно знать, кто стоит за той или иной праздничной маской, и вообще, маски ли это. Все были просто очаровательны, и это были более знакомые Западу типажи, чем люди из Фурманного. Тимур напоминал кубистские работы Брака. Его собственные вещи, веселые, жизнерадостные, эксцентричные – это игра с графикой и симметрией. В его коллажах несколько крошечных изображений плавают, как в невесомости, в центре огромных кусков материи – три крошечных кораблика, или три крошечных облака, или три крошечных домика, или три крошечных серпа с молотом. Он обычно работает над каким-нибудь не вполне определенным и, как правило, фиктивным проектом; когда я с ним познакомился, он писал роман «Невский проспект-2», который был по отношению к «Невскому проспекту» Гоголя тем же, чем был «Рокки-2» по отношению к «Рокки». Он представлял его как историю про наркоторговцев, секс, художников и уличную жизнь Ленинграда в духе Тамы Яновиц. Тимур – кладезь анекдотов и баек, которые он охотно рассказывает, когда в разговоре возникает пауза. Например, как вдова Фернана Леже переодевалась бабушкой, прикрепляя значок, впоследствии ставший знаком «Клуба друзей Маяковского», к детской коляске, в которой она провозила оружие для французского подполья. Или как сам он вырос и никогда не ходил в школу, а учили его какие-то полупомешанные друзья семьи. Или как Михаил Ларионов, который в местном пантеоне уступал лишь Маяковскому, впервые приехал в Париж. Правда все это или нет – вопрос абсолютно несущественный.



Тимур Новиков. *Ветер*

Среди лучших друзей Тимура был Георгий Гурьянов, называвший себя Густавом. Он был барабанщиком группы «Кино», одной из популярнейших советских рок-групп; для местной сцены это что-то вроде Мадонны, музыка их напоминает «Крафтверк» с легким привкусом «Бананарамы». Густав написал много музыки для «Кино». Он очень красив, возможно, самый красивый из всех, кого я встречал в Советском Союзе. Он умеет стричь и стрижет не только самого себя, но и Тимура. У него острое визуальное мышление: его работы, ультрагладкие и выглядящие суперкоммерческими, обнаруживают то же чувство меры, что и его прически. В лучших работах их захватывающая дух гладкость может быть глубоко эротичной.

Люди из «Кино» – крутейшие из крутых – не очень ладили с Сергеем Курехиным, чьим детищем была группа «Поп-механика» («Популярная механика»). Сергей Курехин – одаренный музыкант и

симпатичный парень, хотя, конечно, не такой стильный, как люди из «Кино». Он импровизатор.

На одном из концертов он умудрился сымпровизировать единую тему для двух концертных оркестров, рок-группы, джаз-группы и ансамбля грузинской народной музыки – к неопишуемому восторгу всех присутствовавших. Ленинградские «Новые художники» и члены «Клуба друзей Маяковского» в полном составе, за исключением группы «Кино», принимали участие в концертах «Поп-механики».

Во время некоторых концертов художники сражались на сцене, колошматя друг друга гигантскими надувными фигурами динозавров и змей. Многие из этих людей только что снялись в фильме под названием «Асса». Режиссером фильма был Сергей Соловьев, в главной роли снялся Африка. Это была бесконечная и бессвязная история, в которой туманные съемки и музыка группы «Кино» и схожей с ней группы «Аквариум» производили впечатление затянувшегося видеоклипа.

В четыре утра в Ленинграде я обычно находился в чьей-нибудь мастерской, но там не обсуждались вопросы теории искусства. Мы смотрели безумные видеоклипы Дэвида Боуи конца 1960-х. Или танцевали. Я разговаривал с женой Африки, Иреной Куксенайте, восхищаясь ее чувственной красотой, ее изысканной сдержанностью, которую можно встретить среди состоятельных европейских женщин. Я смотрел на нее и удивлялся. Она не была похожа ни на кого из советских людей. Возможно, свою элегантную одежду она сшила сама, но откуда эти сумки? Эти туфли? Этого я так никогда и не выяснил.

К тому времени, когда я впервые попал в Москву, тамошние художники уже установили контакты с Западом, они уже привыкли к потоку критиков и искусствоведов, которые приезжали, чтобы встретиться с ними. Но этим все и ограничивалось.

В Ленинграде мне постоянно задавали вопросы об иной категории западных людей. «А ты знаешь моего друга Кита Херинга?»; «А ты когда-нибудь встречался с моим другом Брайаном Ино?». Они разглядывали мою одежду и спрашивали: «А это "Армани"?», «А ты покупаешь "Ком де гарсон"?»

Они смотрели на мой магнитофон, а потом сообщали мне, что «Сони» менее престижная марка, чем «Айва», но лучше, чем «Панасоник». Они цитировали песни, которых я никогда не слышал, и

уверяли, что это самые модные группы в Калифорнии. Они рассказывали мне истории из детства Мадонны. И оставалось лишь удивляться: откуда все это?

Что касается политики, кажется, Тимур по-настоящему обиделся, когда я предположил, что у художественной деятельности в Советском Союзе может быть какая-то политическая подоплека. После продолжительной дискуссии он, наконец, вызвался познакомить меня с художниками, которые пострадали от режима, если мне действительно так уж хотелось с ними встретиться. Похоже, он считал, что политика – это что-то скучное и даже вульгарное, что говорить о ней очень утомительно. Другие ленинградские художники, кажется, относились к политике точно так же. Это, будучи их отличительной чертой, конечно, суживало поле их зрения. Размышлять о политике в Советском Союзе не слишком приятно, но игнорировать ее – безответственно. Ленинградские художники, особенно Тимур и Африка, очень дружили с фотографом Сергеем Борисовым, сотрудничавшим, как утверждали некоторые в Москве, с КГБ. Наклеивать ярлыки – дело опасное, любой может оказаться сотрудником КГБ или еще чего-нибудь. Во всяком случае, мне неизвестны свидетельства того, что Сергей Борисов – не только фотограф. Но он жил лучше других художников, у него была большая квартира в центре Москвы, он ел дорогие продукты, и это, естественно, вызывало вопросы. Когда я спрашивал у ленинградских художников, может ли быть, что Борисов – агент КГБ, они пожимали плечами. Пока он снабжал их вкусной едой, все другие связанные с этим обстоятельства были им глубоко безразличны. На Западе существует мода на аполитичность, и для этого есть свои причины, но в стране, где официальная политика правительства состоит в том, чтобы вписать любой обыденный опыт в рамки идеологии, аполитичность – это такая побрякушка себе, которую не очень легко извинить. Ленинградские художники вели праздную жизнь. Многие их московские коллеги вынуждены были иллюстрировать детские книги или заниматься промышленной графикой, чтобы заработать на жизнь. Ленинградские художники никогда ничем подобным не занимались. У них были огромные квартиры, много еды, огромные запасы гашиша, но они ни за что не раскрывали источники своих доходов. Что-то поступало от продаж работ на Западе, что-то – от сделок на черном рынке, что-то от того, что кто-то появился в нужное время в нужном

месте, от участия в фильмах, от рок-концертов и дружбы с нужными людьми. В Ленинграде было несколько интересных художников, например, Иван Савченков, Олег Котельников и Вадим Овчинников, но в их творчестве отсутствовала какая бы то ни было философская подоплека. Андрей Хлобыстин, который во время моего первого визита работал в библиотеке Эрмитажа и, в отличие от многих, не проводил жизнь в праздности, не смог привнести томное очарование «Новых художников» в свою работу. Его трудолюбие и его самокритичность очень выделяли его из всех остальных. Поверхностность ленинградских художников, отсутствие глубины иногда были позой, иногда – следствием обыкновенной глупости. Вокруг «Новых художников» существовали стаи прихвостней; некий наивный и бесталаный молодой человек по имени Игорь Смирнов, рисовавший бутылки смирновской водки, откровенно говорил: «Я рисую, потому что это модно. Если это выйдет из моды, я перестану рисовать». Ясно было, что ждать ему придется долго.

И все же это был очень манящий мир. Как я уже говорил, приезжая из Москвы в Ленинград, вы чувствуете, что огромный груз свалился у вас с плеч, и не только потому, что это очень красивый город, но и потому, что шутки здесь более прямые и более непосредственные, здесь больше энергии, больше веселья. Я четыре раза ездил в Ленинград из Москвы, и к тому времени, когда я приезжал туда, я чувствовал, что меня тошнит от политики и что мне хочется быть там, где все просто, понятно и весело. Это всегда было большим облегчением – просто смотреть видео и беседовать с рок-звездами. Идеи Африки забавляли меня. Тимур Новиков и Гурьянов могли делать потрясающие работы. Почему нужно требовать от этих людей с огромным художественным даром еще и интеллектуальных достижений?

Накануне моего отъезда из Ленинграда (во время той первой поездки) меня приняли в члены «Клуба друзей Маяковского». За два дня до дня рождения Маяковского Тимур решил, что нужно организовать выставку, так что он обзвонил или посетил всех членов объединения. Все двое суток не спали и что-то лихорадочно рисовали. Наконец великий день настал, выставка открылась, и Тимур поднялся на кафедру, чтобы произнести речь. Это было, как обычно, сборище красивых людей, и Тимур, который был здесь главным, который выглядел так же молодо, как и остальные, казался старшим офицером

при исполнении служебных обязанностей. Он просто светился от гордости. Он напомнил об основополагающих идеях клуба – объединения тех, кто любит Маяковского не столько за его поэзию, сколько за его умение одеваться и за его прическу, а потом произнес длинную речь о важности этого дня. Тут были какие-то шведы, несколько американцев, и все говорили о том, что эту выставку непременно надо показать где-то на славном Западе. В конце речи Тимур достал несколько значков, которые носят члены «Клуба друзей Маяковского», – красный квадрат на белом поле, символ «революции в искусстве» (черный квадрат означает «революцию в экономике», оба символа были разработаны Казимиром Малевичем – старшим современником Маяковского). Он церемонно вручил эти значки новым членам клуба, в основном, представителям Запада. Когда меня вызвали на сцену на концерте «Среднерусской возвышенности», все было пронизано иронией. Здесь же все было сделано без всякой задней мысли, серьезно, это было просто свидетельство моей популярности. И как любое свидетельство популярности, оно было очень мимолетно, очень необъективно, немного отдавало показухой и было очень приятно.

К тому времени я очень устал. Я был рад, что уезжаю из СССР. Но уезжал я с некоторым сожалением. Это был лишь рассвет гласности, и я не мог себе представить, что многие из этих людей вновь войдут в мою жизнь. Казалось, мы были планетами, которые случайно выстроились в одну линию и выйдут из этого кратковременного сближения так же неизбежно и стремительно, как они рвались к нему. Мне жаль было, что я не мог заставить их почувствовать мою жизнь, впустить их в нее настолько, насколько они впустили меня в свою.

Я повторял снова и снова, что постараюсь в скором времени вернуться в СССР, но на самом деле велика ли была вероятность, что я вернусь? У меня просто слюнки потекли при виде еды, которую предлагали на борту «Британских авиалиний», мне ведь никогда не приходилось так долго обходиться без нормального обеда. Я помнил, что пережитое мною было слишком чуждым, чтобы стать частью реальной жизни западного человека. А спустя некоторое время я понял, что многое помню, но многое и забываю.

Немного истории

Мало кто из советских художников связывает начало новой волны советского художественного авангарда с Всемирным фестивалем молодежи и студентов 1957 года. Один художник сказал мне:

«Я знаю, что некоторые по традиции говорят, что наша история началась с Всемирного молодежного фестиваля. Но вообще-то она началась в двадцатых годах, с Малевича и Кандинского». Другое мнение: «Пусть некоторые и настаивают, что источником всего у нас является Всемирный фестиваль молодежи, я думаю, что наше искусство, как любое авангардное искусство, обязано тому, что происходило в России в годы сразу после рождения фотографии». Третий высказался так: «Конечно, то, что произошло в пятьдесят седьмом, было важным событием, но на самом деле наша история началась только где-то ближе к середине семидесятых. Все, что было до того, не имеет к нам никакого отношения». Я слышал и такое: «В некотором отношении наша история началась с перестройки». Или: «Наша история, как всякая история, началась в Месопотамии, а потом продолжалась, пройдя через пирамиды, через Ренессанс и Всемирный фестиваль молодежи». А еще один художник говорил: «Наша история не началась со Сталиным, но смысл наших работ начался со Сталина. Может быть, наша история началась с рождением Сталина».

Таким образом, мы вполне можем начать и с Всемирного фестиваля молодежи. Авангард 1920-х годов пропагандировал абстрактные идеалы коммунизма, работы авангардистов Новой волны пытались восстановить человечность, по которой проехался бесчеловечный сталинский каток, поэтому два этих течения, хотя в известной мере и связаны друг с другом, все же не находятся в непосредственном родстве. То, что происходило в России вслед за рождением фотографии, имело мало отношения к новым способам изображения и его функциям; в то время большую популярность приобрело жанровое искусство. Такие работы помогли сформулировать канон социалистического реализма, но они же, как и авангард более позднего периода, придавали достоинство мучительной и чреватой компромиссами повседневной жизни. Начать с 1970-х значило бы приступить к делу без всякой подготовки. Возможно, тогда и началось

все самое интересное, но 1970-е нельзя понять, если не почувствовать хотя бы дыхание 1960-х. Размышлять о Месопотамии и пирамидах просто нет времени. Рождение Сталина, как рождение любого человека, – это появление на свет орущего младенца и отрезание пуповины, а годы его пребывания у власти – это черная дыра, лакуна в художественной истории авангарда, время, когда само творческое начало вызывало подозрения. И представляется вполне уместным взять за точку отсчета окончание сталинской эпохи.

Это подводит нас к Московскому фестивалю 1957 года. Знаменательно, что художники, которые в то время уже были взрослыми, считали его переломным моментом. «Сейчас это просто модно: притворяться, что фестиваль не имел никакого значения», – не раз говорили мне художники старшего поколения. Всемирный фестиваль молодежи и студентов был первым знаком того, что в сфере культуры сталинское время заканчивается, и это вызывало радость. Часто утверждают, что советские люди не знали об огромном разрыве между тем, как жили люди здесь и в странах, от которых они были отрезаны. «Все понимали, что все, производящееся в Советском Союзе, очень плохого качества, что система политического сыска очень плоха, что КГБ – тоже очень плохо. Об этом постоянно рассказывали анекдоты», – объяснял мне Свен Гундлах.

Как понимать, что во времена Сталина не было неофициального искусства? Говорить ли об этом периоде, как о некоей предыстории или как черной дыре? Наверное, неправильно считать, что в то время, когда официальные художники занимались производством агитпропа, во всем Советском Союзе не было никого, кто брал бы в руки кисть, или вырезал что-то из дерева, или набрасывал натюрморт на обороте конверта. Однако тогда не существовало кружков, объединявших людей, обсуждавших творчество друг друга и формулировавших общие идеалы или цели. Никто из этих неофициальных творцов не провозглашал свою работу делом жизни. Никто не создавал произведений, которые содержали бы откровенный, или тайный, или частичный намек на политику. Нельзя было пойти в магазин и купить холст и краски, чтобы тебя не спросили, что ты собираешься делать, собираешься ли ты прославлять государство, поэтому никто не покупал слишком много холста или слишком много краски. Старикам иногда сходило с рук, что где-то там по далеким деревням они рисовали

пейзажи, но их работа не вписывалась в структуру официального советского искусства. Может быть, отдельные индивидуумы пытались воспроизвести традиции Малевича и Кандинского в этюдах, которые они прятали под кроватью. Но это вряд ли можно назвать «неофициальным» художественным движением в том смысле, который стали придавать этому выражению в 1960-х и 1970-х годах. В годы правления Сталина каждый понимал, что создавать работы, в которых пытаешься что-то сообщить, слишком опасно, слишком очевидной глупостью было даже задумывать такие работы, никто этого и не делал. Слишком сложно было хранить тайны. «То, что имело продолжение, – это идеи, – сказал Костя Звездочетов, – и они сохранились не столько в тайне, сколько в глубине». Великий авангардист Владимир Татлин, которому удалось избежать и тюрьмы, и высылки – судьбы большинства членов своего круга, – провел последние двадцать лет своей жизни, рисуя цветочки.

Все это отнюдь не означает, что люди не размышляли об искусстве или что не существовало семян эстетического диссидентства, которые начали прорастать сразу после смерти Сталина. Владимир Немухин, которому сейчас около семидесяти, вспоминал, как в 1944 году учитель закрылся с ним в классе, чтобы тайком показать ему работы Ван Гога и Ренуара. Другим старики рассказывали о художниках времен революции, о том, что такое кубизм, описывали работы Шагала. Традиция рассказа, говорения оказалась решающей в формировании ориентации московского концептуализма на текст.

Всемирный фестиваль молодежи пришел в страну, которая в течение практически тридцати лет была оторвана не только от окружающего мира, но и от собственного прошлого. Хрущевская «оттепель», неуклюжая и непоследовательная по меркам западных представлений о свободе, была событием невероятного масштаба для СССР, и Всемирный фестиваль молодежи был ее высшей точкой. Москву, словно какую-нибудь потемкинскую деревню, вычистили, чтобы выполнить задание Хрущева: превратить Москву в самый прекрасный город Земли. За одну ночь воздвигались памятники, и для того, чтобы придать им вид старинных, вокруг сажались деревья и устраивались газоны с травой. Все это делалось слишком поспешно, за несколько месяцев трава пожелтела, деревья увяли, а сами памятники, сделанные наскоро, из дешевых материалов, начали осыпаться или

разрушаться. Но к тому времени фестиваль уже был в разгаре. В страну, которую лишь время от времени посещали дипломаты из-за рубежа, вдруг нахлынула иностранная молодежь, в большинстве своем идеалисты, верившие в коммунизм и приехавшие, чтобы посмотреть, как их утопические мечты воплотились в реальность. У советских людей от встреч с ними кружилась голова, они засыпали гостей бесчисленными вопросами, старались с ними подружиться. В следующем, 1958, году родилось огромное количество младенцев у незамужних матерей, многие из них были мулатами, их прозвали «дети фестиваля».

В то время невозможно было рационально объяснить, почему что-то было разрешено, а что-то – запрещено. Например, было запрещено носить узкие брюки или обниматься на улицах.

Но вместе с тем во время «оттепели» возникла новая поэтическая культура: неофициальные поэты Евгений Евтушенко и Андрей Вознесенский приходили к памятнику Маяковского и читали свои стихи. Люди узнали о джазе, некоторым даже удалось услышать рок-н-ролл. Хотя ни у кого не было пластинок, существовали глубоко законспирированные подпольные студии, в которых незаконно копировали контрабандные записи. Один человек рассказал мне, что у него была пластинка Майлза Дэвиса, сделанная на пленке для рентгеновских снимков.

«В то время, – сказал как-то Свен Гундлах, – можно было увидеть много такого, чего нельзя было увидеть, и услышать много такого, чего нельзя было услышать».

Влияние фестиваля на будущих художников невозможно переоценить. В американском павильоне были выставлены работы Джексона Поллока, потрясшие советских художников: настолько они были далеки от всего, что видели прежде. В других павильонах были представлены иные школы, иные направления развития художественной мысли Запада: Франция прислала работы Жоржа Матье, а Германия – Ханса Хартунга. Хотя в СССР еще были живы люди, которые помнили советский авангард 1920-х годов, новое западное искусство 1950-х, казалось, никак не было с ним связано, и традиции Малевича и Кандинского был нанесен урон появлением Поллока и ему подобных. И это при том, что радикальные работы советских художников 1920-х годов все еще пылились в запасниках

советских музеев. Отсутствие старого авангарда было очень важным в формировании нового авангарда. «На самом деле, – рассказывал Свен Гундлах, – мы ненавидели наш старый авангард, потому что на нем было пятно коммунизма, он был запятнан революцией. Если мы пытались опираться на какую-то традицию внутри страны, мы обращались скорее к Дягилеву, чем к супрематистам, хотя позже, когда мы начали работать с разными стилями из прошлого, мы обнаружили, что Малевича как-то проще сделать».

На кого-то из художников увиденное на фестивале подействовало настолько, что они так и не сумели освободиться от подражательства. Некоторые, как, например, Анатолий Зверев, открыли для себя стиль, который воспроизводили потом всю жизнь. Но, скажем, Михаил Рогинский и Михаил Чернышев, разрабатывая новые идеи, очень скоро предложили свой – и очень богатый – вариант социалистического поп-арта. Лишь немногие из тех, кто войдет впоследствии в ряды нового авангарда, начали сразу же после фестиваля работать по-новому. «Там было слишком много разных направлений, и все это появилось одновременно, – объяснял Дмитрий Пригов. – В тот ранний период, который начался в 1958 году, все старались изучить и использовать все то, что одновременно появилось у нас перед глазами. В Россию идеи никогда не приходят по порядку, одна за другой. Обычно к нам идеи, которые развивались совершенно независимо друг от друга, приходят пачками, и у нас часто создается впечатление, что между ними гораздо больше общего, чем того, что их отличает друг от друга, и это нам мешает. Как, например, если бы кто-нибудь, не очень сведущий в египтологии, посчитал, что искусство времен Пятой династии и Восьмой династии выглядит совершенно одинаково, так и художники в СССР думали, что все движения, которые существовали в западном искусстве с начала двадцатого века, были вариациями одной и той же идеи. Поэтому каждый художник создавал свою собственную химеру, которая была основана на попытке работать с той единственной идеей, которую он воспринял, чтобы можно было впитать много влияний за короткое время. Позже, когда в очередной раз к нам одновременно пришли и поп-арт, и гиперреализм, и фотореализм, и концептуализм, опять было такое чувство, что все это – вариации одного стиля. Понадобились годы, чтобы понять, что было совершенно напрасно заниматься всеми этими вещами, такими новыми для нас, но такими

надоевшими для всего остального мира, и только потом мы все-таки поняли, как в своем неверном представлении о едином стиле мы открыли общность всех этих направлений, а не их различие. И тогда мы поняли, что эта общность тоже важна, когда она понята как общность разрозненных идей».

Годы, последовавшие за Всемирным фестивалем молодежи и студентов, были бурными и хаотичными. Ощущался дух свободы, все постоянно экспериментировали – возникла экспериментальная поэзия, экспериментальная живопись. Стали переводить некоторых западных писателей, и они немедленно приобретали популярность, хотя читатели далеко не всегда понимали социальный или литературный контекст. Когда были напечатаны четыре тома полного собрания сочинений Хемингуэя, он стал всенародным любимцем, и многие пытались походить на него, отращивали бороды и носили большие толстые свитера. Очень популярен был и Брехт. Даже в рамках официальной живописи появились новые сюжеты, художники прекратили рисовать бесконечных рабочих и крестьян и начали прославлять представителей других профессий. Какое-то время на пике моды были геологи, потому что они жили вдали от цивилизации, в общении с природой, и – что немаловажно – были свободны от идеологических ограничений, кроме того, если геолог выглядел как Хемингуэй, это казалось совершенно естественным. Официальное искусство стало сентиментальным, такие художники, как Таир Салахов, ныне председатель Союза художников, нашли себя, рисуя портреты женщин, которые с тоской глядят куда-то в поле, или картины, изображающие трогательные обыденные сцены.

Неофициальное искусство было повсюду, оно, как Протей, принимало тысячи разнообразных форм, и хотя оно не имело открыто политического характера, но выходило далеко за пределы официального, и какое-то короткое время казалось даже, что почти нет границ дозволенному. Потом, в декабре 1962 года, Союз художников устроил большую выставку, где были представлены работы некоторых неофициальных художников. Все это было тщательно просчитано, на выставку пригласили Хрущева, предварительно предупредив его, что он встретится с ужасным, подрывным искусством, которое, как зараза, проникло в страну и которое необходимо полностью уничтожить. Хрущев, конечно же, был обывателем, у него не было собственных взглядов на искусство, и он поверил на слово представителям

консервативного руководства Союза. Художники, которых пригласили участвовать в выставке, догадывались об этой не очень-то и замаскированной интриге, но приняли мужественное решение все равно выставляться. Когда Хрущев увидел эти работы – большинство из них были ближе к Джексону Поллоку, чем к социалистическому реализму, – он пришел в ярость и обозвал художников пидорасами (это было в его устах самое злобное и унижительное определение, в данном случае абсолютно неадекватное), дураками и предателями. Больше всего возмутили Хрущева работы Эрнста Неизвестного, члена Союза, который помимо официальных создавал экспрессионистские и сюрреалистические произведения. Неизвестный попытался возражать Хрущеву, их перепалка, заснятая на киноленту, стала культовой в среде художественного авангарда.

Если целью неофициальных художников была реклама своего искусства, то они не могли бы найти для этого более эффективного способа: в каком-то смысле этот скандал был для них тем же, чем был для западного искусства скандал вокруг импрессионистов. «Но если импрессионисты нанесли оскорбление обществу, – пояснял Свен Гундлах, – то эти художники оскорбили власть, которую и так ненавидели все или, по крайней мере, все те, до кого неофициальные художники хотели достучаться». Эти люди годами дожидались того, чтобы к ним серьезно отнеслись официальные лица: добиться серьезного отношения к себе, даже как к врагу народа, было вещью немаловажной.

У многих из них потом были определенные трудности, а сам Неизвестный в конце концов эмигрировал в США, но никого все-таки не сослали и не посадили. Они даже стали в некотором роде знаменитостями – ведь они собственными глазами видели Хрущева, разговаривали и спорили с ним и остались в живых. И хотя сейчас помнят далеко не всех, их решение принять участие в выставке придало новый смысл идее неофициального искусства. Даже если кого-то из художников случившееся ввергло в уныние, появилось ощущение, что негосударственное искусство может быть мощным средством воздействия на умы.

Но с событий на выставке началось и подавление современного искусства в СССР, отныне оно существовало неофициально – в пределах относительно узкого круга и в условиях относительной

секретности. Группа, которой с наибольшим успехом удавалось сохранять связь между своими членами во время «оттепели» и сразу после нее, называлась «Лианозовская школа», или «Лианозовская группа». Это название происходит от названия района в Москве, где, по случайному стечению обстоятельств, получили квартиры художники – участники группы. Это неприятная, неудобная для жизни московская промышленная окраина, населенная преимущественно рабочими. Художники, получившие здесь жилье, перезнакомились и начали работать вместе. Основными участниками группы были Оскар Рабин, Евгений Кропивницкий, Дмитрий Краснопевцев и поэты Генрих Сапгир и Игорь Холин. Позже к группе присоединились более молодые Лидия Мастеркова, Владимир Немухин и Дмитрий Плавинский.

Первые участники Лианозовской группы, а все они родились около 1925 года, в культурном и социальном отношении были маргиналами советского общества – еще до того, как стали художниками. Евгений Кропивницкий (чья сестра была женой Рабина) был сыном человека, учившегося с Эль Лисицким, великим авангардистом 1920-х годов, так что группа некоторым образом была связана с традицией старого авангарда. Однако работы лианозовцев всегда оставались фигуративными, и стилистически зачастую не слишком отличались от работ официальных художников, но сюжеты были совершенно иными: новостройки, которые сразу же разрушаются, обычные усталые люди, читающие лживые заголовки «Правды».

Они жили различными подработками, а свои главные вещи показывали в основном друзьям, что не мешало им приобрести известность. В СССР были либеральные художественные критики, следившие за тем, что происходит в неофициальной культуре, хотя публиковать им удавалось только статьи о художниках, признанных властями. Художники Лианозовской школы устроили квартирную выставку и пригласили на нее одного из таких критиков – Дмитрия Сарабьянова. На него выставка произвела большое впечатление, и потихоньку, из уст в уста, распространилась новость, что в Лианозове вызревает что-то интересное и серьезное. Приблизительно в это же время Александр Глезер, близкий к лианозовцам, начал собирать их работы. Позже он эмигрировал в Париж и увез с собой лучшее из существующих собраний Лианозовской школы. Он проявлял щедрость по отношению к художникам, но не был коллекционером в западном

смысле. Он собирал работы и комментировал их, но не мог платить каждому художнику за каждую работу. Вскоре коллекционировать работы лианозовцев начал Георгий Костаки, великий собиратель советского авангарда 1920-х годов, и познакомил их с западными журналистами. Несколько работ были куплены западными коллекционерами, еще несколько приобрел Эдмунд Стивенсон, американец, женатый на русской, он был в Москве корреспондентом какой-то провинциальной американской газеты.

К концу 1960-х лианозовцы прочно заняли место в среде не обласканной властями художественной интеллигенции. Эта группа была богемной в западном смысле – с веселыми ночными посиделками, попойками, шумными эскападами.

Но в дни расцвета Лианозовской школы появилась другая группа – люди, не стремившиеся к публичности, не испытывавшие пристрастия к ночным попойкам и свободной любви, образованные интеллектуалы, того же поколения, что и лианозовцы, но пришедшие в неофициальное искусство несколько позже. Если со стороны лианозовцы выглядели как бродяги, то члены этой новой группы могли бы показаться солидными конформистами, нормальными среднестатистическими членами советского общества. У них были нормальные семьи и нормальные, благоустроенные дома, они много читали, хорошо знали классику. Они были честными и добрыми. Если художники Лианозовской школы в большинстве своем не получили художественного образования (многих из них в свое время отчислили из государственных художественных училищ), то представители новой группы получили хорошее образование, отлично знали теорию искусства и прекрасно владели разными художественными техниками. Они не следовали по стопам лианозовцев, но в каком-то смысле находятся в долгу перед ними: именно благодаря лианозовцам они приобрели свой статус. Возможно, если бы сначала не появились шумные радикалы, не появились бы радикалы тихие.

Первыми членами этой благопристойной группы были Владимир Янкилевский, Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виктор Пивоваров, Эдуард Штейнберг, несколько позже к ним примкнул Эдуард Гороховский. Большинство из них были книжными художниками и членами секции графиков Союза художников, которая позднее стала своего рода клубом авангардистов. Таким образом, у них было стабильное социальное

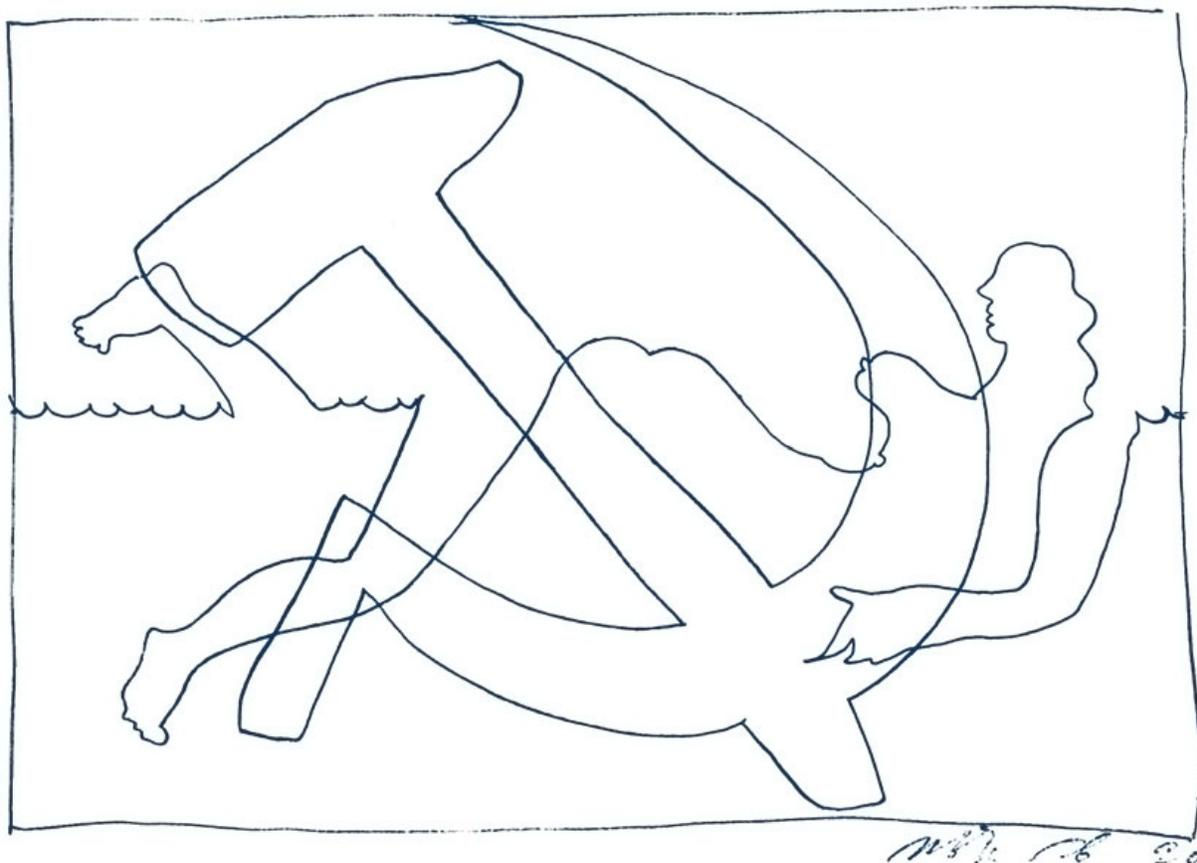
положение внутри советского общества, их признавал мир советского прикладного искусства, свободный от политики, которая ассоциировалась с официальной станковой живописью. Только их друзья знали, что они живут двойной жизнью, ведь они не оставляли занятий книжной иллюстрацией, даже когда их «подпольная» работа все больше поглощала их. «В конце шестидесятых, – вспоминала Ира Нахова, – они работали с восьми утра до глубокой ночи, иногда до рассвета, это было сродни религиозному акту. Их официальная работа была паузой посреди длинного дня».

Уже в то время знавшие Илью Кабакова ценили его исключительное художественное видение и признавали его духовным лидером группы, подлинным же лидером вначале был все-таки Владимир Янкилевский. Именно Янкилевский первым решил делать большие работы, организовывал обсуждения, которыми в начальный период больше всего была занята группа, и конкретизировал их. У Янкилевского была довольно большая по московским стандартам мастерская, и в конце 1960-х-начале 1970-х он начал заполнять ее абстрактными, жесткими, очень сильными работами. Масштаб этих работ и их количество стали примером для других художников, Янкилевский установил своего рода стандарт производительности. Он начал делать то, что он называл «гробы»: большие прямоугольные раскрашенные деревянные коробки, в которых находился какой-нибудь объект или объекты. Кабаков в то время работал с найденными объектами, Булатов и Гороховский писали эмблематические картины, Штейнберг занимался квазисупрематической живописью, а Пивоваров изготавливал имажинистские поэтические дневники. Все они пытались вынырнуть из волны нового, которая накрыла их во время фестиваля и после него. Пылкие споры не привели к подлинному единству группы, оно носило достаточно формальный характер, и объединяло ее членов по сути противостояние официозу. Сходство на смысловом уровне между их работами было, но внешнее полностью отсутствовало.

Люди, которых ныне прославляют, признавая их великими дарованиями старшего поколения советского искусства, нашли друг друга и оформились в некую единую группу в начале 1970-х.

Это было, когда Пивоваров уехал в Чехословакию, а Янкилевский начал отходить куда-то в сторону. Ядро новой группы составили Илья

Кабаков, Эрик Булатов, Иван Чуйков и Олег Васильев. Булатов, Чуйков и Васильев были живописцами, все они пытались каким-то образом определить и изменить реальность вокруг себя. Но Кабаков был больше чем художник. Как описать Кабакова, как дать объяснение власти, которую он имел над умами тех, кто был рядом с ним, как дать понять широту его видения? Как объяснить, почему именно его стали почитать как источник любой новой идеи, которая рождалась у молодых художников?



Иван Чуйков. *Без названия*

Илья Кабаков не тот милый человек, каким кажется на первый взгляд. Он похож на сказочного персонажа: невысокий, коренастый, весь в улыбчивых морщинках, всегда щедр на похвалу другим и очень скромен по отношению к себе, настолько, что иногда даже удивляешься, действительно ли человек, с которым вы разговариваете, – тот самый Илья Кабаков. Кабаков никогда не говорит того, что он на самом деле думает. «Неплохо», – говорит он обычно, и

это звучит как наивысшая похвала. Его любимое словечко – «гениально!», обычно оно означает, что он вообще ничего об этом не думает. «Гениально, просто гениально!» – восклицает он, весело хлопая в ладоши, когда видит нечто поистине ужасное^[2]. Илья Кабаков всегда рад вас видеть, но точно так же он рад видеть всех остальных гениев, которых знает великое множество. Он невероятно щедр ко всем. Но в конце концов понимаешь, что его приветливость, его доброта, его энтузиазм – абсолютно непроницаемая стена. Даже художники, которые близко общались с ним по работе, смотрели на меня как на сумасшедшего, когда я спрашивал, чувствуют ли они себя близкими друзьями Кабакова. «Конечно, нет. Может быть, его жена – его близкий друг, но для нас не важно быть близкими. Нет, это понятие здесь неуместно».

Кабаков всегда выбирал для себя роль труса.

Он упорно отказывался принимать участие в акциях других художников, носивших открыто политический характер. Он приходил и стоял в толпе, но лишь пожимал плечами, когда его спрашивали, почему он не участвует в акции. «Я самый обыкновенный напуганный советский человек, – говорил он. – Я даже боюсь ходить по улицам. Не просите меня быть героем. Не предъявляйте ко мне таких требований. У меня нет сил, чтобы им соответствовать».

И тем не менее нет сомнений, что его идеи, развитые другими людьми, стали основой образа жизни всего круга неофициальных художников. «Трус» Кабаков научил всех вокруг себя быть смелыми, и он это знал, и все это знали. Его поза труса была абсурдом, так же как абсурдом было его восклицание «гениально!». Именно Кабаков знал сам и научил всех, что можно говорить все, что угодно, если никто не сможет за тобой угнаться, что нужно всегда замечать за собой следы, неважно, есть за тобой вина или нет. Кабакова никогда нет там, где вы рассчитываете его застать, и к тому времени, когда вы наконец попадаете туда, он уже куда-то упорхнул. Пока он рассказывает вам, что там, куда он уехал, не очень интересно, вы понимаете, что это самое интересное место на земле, так что вы следуете за ним, как за миражом в пустыне. Этот эффект не случаен: Кабаков выстраивает линии социальной и личной обороны путем мистификации – в работах и в жизни. Он как-то описал это как типично еврейский комплекс, заметив, что евреи, зажатые между другими народами, должны были в тайне

сохранять живой свою историю и культуру, и с самых древних времен тайна была у них ключом для продолжения жизни. «Сам Кабаков, – сказал Никита Алексеев, – всегда был лишь отчасти внутри кабаковского круга».

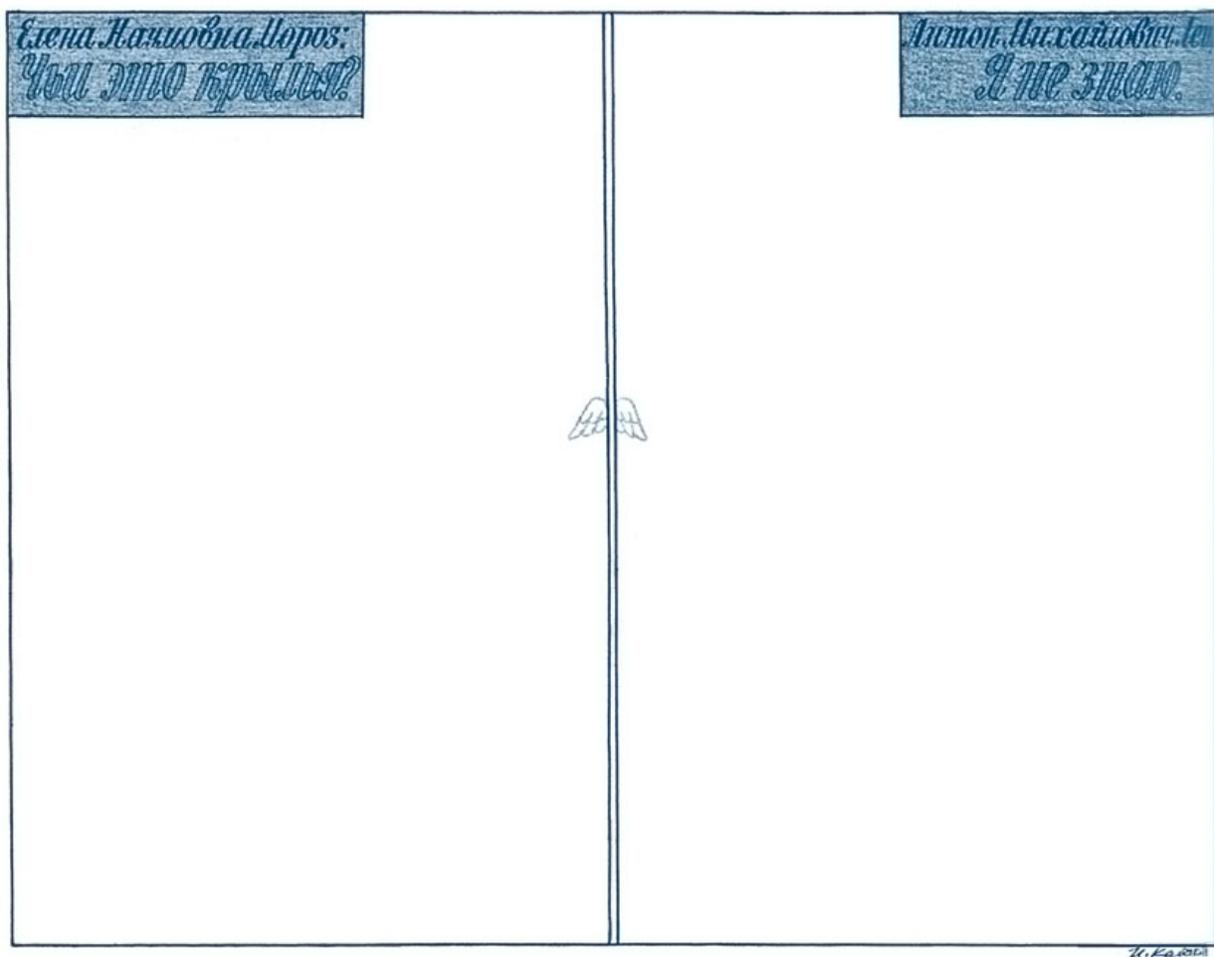
В некоторых отношениях работы Кабакова так же трудно понять, как и его самого. Можно легко описать его рисунки или инсталляции, сделанные для западной аудитории, но невозможно постичь его творчество целиком. Пожалуй, лучшее, что можно сделать, это сказать, что каждый его карандашный рисунок, каждая мысль, сформулированная в разговоре, каждая картина, как и каждая улыбка, приоткрывают разные грани его мировоззрения. Работы Кабакова никогда напрямую не связаны с политикой. Они создают нейтральную зону вне политики в насквозь политизированном мире. Они повествуют об уходе от советской жизни в правду собственного существования. В его мире высшая доблесть и высшая мудрость – борьба с политической реальностью посредством полной аполитичности. Работы Кабакова – это возвращение человечности, в которой советская система своим гражданам отказывала, а не провозглашение новых сверхчеловеческих идеалов или гражданских прав.

До перестройки Кабаков в основном делал альбомы, хотя у него есть и живописные произведения, а в последние годы на Западе много занимался инсталляцией^[8]. Что касается альбомов, они представляют собой книги без переплета, листы с иллюстрациями, иногда с крошечными обрывками текста. Такая форма идеально соответствовала замкнутой московской жизни Кабакова – альбомы можно было показывать друзьям, давать посмотреть, прятать, если кто-то охотился за ними, на худой конец, сжечь. В них Кабаков использовал практически те же самые ресурсы и те же навыки, что и в детской книжной иллюстрации, поэтому, когда он закупал материалы, никто не задавал ему лишних вопросов. Пустая белая страница или пустой белый холст – это нечто очень важное для Кабакова. Он как-то сказал, что мир – это огромное пустое белое поле, а мы существуем на крошечных островках цвета, в оазисах психической нормальности. Поэтому страницы его альбомов часто остаются полностью белыми, а крошечные фразы или изображения втиснуты куда-нибудь в уголок. В начале 1970-х Кабаков создал десять альбомов, ставших знаменитыми, под названием «Десять персонажей» (на основе которых впоследствии

сделал инсталляцию «Десять персонажей» в Нью-Йорке). Каждый альбом заканчивается смертью того или иного персонажа, и это обозначено несколькими пустыми белыми страницами в конце альбома. Альбомы возникли, по-видимому, из стремления уйти от какого-то одного образа, из желания показать некую преемственность сменяющих друг друга образов. Кабаков дистанцируется от зрителя: каждый альбом является работой как бы не Ильи Кабакова, а некоей вымышленной личности, часто – самого героя работы. Но самое обескураживающее, что эта вымышленная личность в определенном смысле всегда одна и та же, вы никогда не встретите у Кабакова героя, который на глубинном уровне не вписывался бы в его схему. Меняется лишь поверхность, но Кабаков не работает на уровне поверхности. Или, наоборот, именно на этом уровне? Кабаков создает странные сложные характеры, а потом сообщает вам о них самые банальные вещи, посвящает целый альбомный лист тому, как они разливают чай, надевают пальто, входят и выходят в дверь. Его работа повествует о повседневной жизни, раздавленной идеологией.

Он предлагает сложные и одновременно простые вопросы. Когда вы наливаете себе чай, вы делаете это внутри идеологической тюрьмы, или в этот момент вы ускользаете от вездесущей диктатуры, при которой живете, и не является ли этот момент мгновением наивысшего могущества?

Его живописные полотна ставят схожие вопросы. Они тоже часто пустые, иногда к ним прикреплен предмет кухонной утвари или крючок для одежды. Некоторые содержат какие-то длинные списки, обрывки обычной повседневной болтовни. Чаще всего в них содержится банальный диалог, уплощенный до такого же сюрреализма, как у Ионеско: «Николай Иванович Ковин: Этот кофейник весь грязный. Мария Сергеевна Елагинская: Это Анны Федоровны». Вы чувствуете, что все слишком быстро и слишком просто, что простота эти работ недоступна вам, и вы начинаете думать, а не столкнулись ли вы с какой-то новой идеологией, такой же мощной, как сам коммунизм. В его альбомах всегда есть момент искупления, когда врывается яркий свет и все предметы предстают в их истинном облике, но его картины оставляют вас как раз накануне этого момента. И даже в альбомах это всего лишь мгновение. Как назвать такой взгляд – мрачным или искупительным?



Илья Кабаков, Елена Наумовна Мороз: Чьи это крылья? Антон Михайлович Лещ: Я не знаю

В кабаковскую методу входит отрицание сложности собственных работ, о них всегда говорится, что они простые, простые, простые, и в них нечего объяснять, но это тоже типично кабаковская мистификация. Потому что Кабаков, как бы скромно он ни держался, всегда хотел, чтобы в нем видели гения, и стремился играть эту роль для своего окружения. В начале 1970-х одним из проявлений этой игры было постоянное упоминание загадочного Михаила Шварцмана в качестве своего учителя, своего гуру, величайшего художника двадцатого века. Было ли это обычное для «гения» преувеличение, или же нечто более сложное – трудно сказать. Шварцман – это реставратор икон, утверждавший, что его рукой водит ангел, что он пророк, что его картины – это не картины, а знаки небесных посланий.

Шварцмановская мистификация была неким открытым вариантом мистификации кабаковской, но Кабаков ушел вглубь, в противовес шварцмановской прямоте. Работы Кабакова – небольшие, их легко спрятать, работы Шварцмана – масштабные, но вплоть до недавнего времени их никто не видел. На самом деле и самого-то Шварцмана люди круга Кабакова не видели, и многие думали, что это лишь легенда, одиннадцатый персонаж, для чего-то выдуманный Кабаковым. «Было модно говорить, – объяснял Никита Алексеев, – что все мы дерьмо, а вот Шварцман – великий художник.

С другой стороны, легко быть гением, священной короной, когда тебя знают только по слухам. Сам Кабаков был еще более священным, но его знали все, и все были о нем очень высокого мнения».

Пока Кабаков и Булатов сидели друг у друга на кухнях, постепенно стала формироваться группа более молодых художников. Никита Алексеев, родители которого были близки с лианозовцами, с Краснопевцевым, стал чувствовать разочарование занятиями в художественном училище. Он был одаренным ребенком, в одиннадцать лет поступил в художественную спецшколу, учрежденную Сталиным для выращивания кадров для Союза художников и пополнения рядов официальной советской культуры. «Конечно, в то время мне было наплевать на искусство, – вспоминал Никита Алексеев, – но даже тогда мне не хотелось встраиваться в то, чем мы должны были там заниматься». К тому времени, как он стал юношей, «оттепель» закончилась, но он уже был достаточно взрослым и успел ощутить ее атмосферу, вкусить либерализма и почувствовать, как разнороден Запад, и сопротивлялся прерыванию контактов. В конце концов его исключили из училища, и он так и не смог вступить в Союз – даже в секцию книжных графиков, как Кабаков.

В 1969 году он встретил другого студента, молодого поэта по имени Андрей Сумнин, который взял псевдоним Андрей Монастырский. В свою очередь, Монастырский познакомился с Ирой Наховой, красивой девушкой с длинными светлыми волосами, которая училась живописи и на которой он вскоре женился, тогда ему было двадцать два, а ей – шестнадцать. Они сохраняли дружбу с Алексеевым, а позже подружились с художником Андреем Демькиным и поэтом Львом Рубинштейном. Хотя никто из них не знал почти ничего о

концептуализме, они работали, продвигаясь в сторону менее сложной версии кабаковской картины мира.

Так нарождалось второе поколение. «Мы были молоды, у нас не было денег. Это был маленький круг. Каждый журнал с Запада, каждая новая вещь, которую мы узнавали, были большой ценностью. Это было время установления контактов и обучения, – рассказывал Алексеев. – Меня интересовали Дюшан и Магритт и еще какие-то странные художники, которых я сейчас не помню. Я был очарован Айваном Олбрайтом, потому что американский журнал опубликовал о нем статью, и я ее случайно прочитал. Я понятия не имел о контексте, у меня не было никакого представления о том, что на Западе важно, а что неважно. А мы все в значительной степени ориентировались на Запад».

В то время советское правительство ежегодно издавало книги, в которых критиковался абстракционизм, сюрреализм, модернизм или еще какие-нибудь модные «измы», и становившиеся основными источниками познаний о том, что они ниспровергали.

В них неудобные работы описывались в мельчайших деталях, при этом критические выпады сопровождались черно-белыми иллюстрациями, расплывчатыми, но все же различимыми. Самым любимым изданием был «Модернизм», книга в белой обложке, где абстрактное искусство называли бредом. Знания, добытые по крупицам, дополнял случайный набор иллюстративных материалов, дошедших с Запада. Например, однажды кто-то увидел в букинистическом магазине большой альбом Пауля Клее. Никто не знал, как эта книга попала в СССР, возможно, какой-то турист забыл ее в гостиничном номере. Конечно, в то время Клее в СССР был запрещен, но заведующий магазином либо этого не знал, либо предпочел не заметить. Книга была слишком дорогая, чтобы кто-нибудь из художников мог ее купить, но они один за другим ходили в магазин, чтобы ее посмотреть. Примерно вот таким образом информация просачивалась в ряды советского художественного андеграунда.

Молодежь естественным образом стала общаться со старшим поколением. Когда в 1968 году Ира Нахова поступила в Московский полиграфический институт, друзья родителей решили познакомить ее, в качестве некоего поощрения, с «настоящим» художником. Это был Виктор Пивоваров. «Мне очень понравились его работы и он сам, и с самой первой секунды я поняла, что для меня начинается новая жизнь,

что это совершенно новый мир. Может быть, я что-то и слышала о неофициальном искусстве, но я никогда не встречала прежде таких людей», – вспоминала Ира. Пивоваров из вежливости пригласил девушку заходить еще, и через несколько дней она пришла, а потом еще и еще. «И так наше знакомство как-то укрепилось – из-за моей бестактности, – вспоминала она. – Я даже оставалась у них ночевать, я подружилась с его женой, она была поэтом, и играла на сцене, и вообще была очень талантлива. Для меня их брак был неким прототипом идеального супружества, они казались мне абсолютно счастливой парой, во всех отношениях – в работе, в образе жизни, в самом складе личности».

Когда Ира познакомилась с Андреем Монастырским, она решила, что их совместная жизнь могла бы быть такой же, и она познакомила его с Пивоваровым, который, в свою очередь, ввел их в круг Кабакова. Так возникла связь поколений. Сначала молодые художники были похожи на учеников, собравшихся вокруг мастера; близость, чувство равенства, которые позже стали характерными для этих отношений, зарождались очень медленно. В конце концов отношения между Кабаковым и Монастырским сами по себе стали предметом искусства. «К концу семидесятых Монастырский был чем-то вроде Иоанна Крестителя для Кабакова, или Монастырский был Сыном по отношению к Кабакову – Богу Отцу», – говорил Свен Гундлах. Но в начале 1970-х все выглядело иначе. В глазах Кабакова Монастырский был очень молод, а сам Кабаков казался не столько одаренным, сколько хитрым, не подлинным художником, а каким-то ловкачом от искусства. «Какое-то время мы все так и думали, – рассказывала Ира Нахова. – Но мы ошибались. Мы воспринимали его иронические высказывания очень поверхностно и не замечали, что у него было гораздо больше чувства юмора, чем у всех остальных, того потаенного юмора, в котором и крылся смысл его работ. Он вел себя так, как будто был меньше, чем остальные, предан искусству, и мы принимали это за чистую монету».

Тем не менее влияние Кабакова начало сказываться практически немедленно. Иногда молодые художники посещали своих старших товарищей, но чаще они просто сами встречались, и их мир стал отражать мир других. Демькин жил в том же доме, что и Андрей с Ирой, Никита Алексеев и Лев Рубинштейн жили по соседству, поэтому

они встречались каждый день, позже к ним присоединились Георгий Кизевальтер и Маша Константинова, которая, помимо своей основной работы художника-иллюстратора, рисовала странных неоазиатских, так я бы назвал их, женщин. Каждый вечер художники показывали друг другу, что они сделали, и каждый вечер создавали что-то новое. Монастырский читал свои звучные стихи – в необычной, преувеличенно театральной манере, так что само чтение, его манера были так же важны, как и тексты. Художники часто наряжались в экстравагантные одежды, вместе пели, а иногда танцевали, но это были не столько вечеринки, сколько своего рода перформансы, хотя тогда название «перформанс» еще не было в ходу. Кизевальтер брал фотоаппарат и устраивал розыгрыши, например, однажды он спрятался в шкафу у Андрея в квартире и просидел там два часа, а потом выскочил с жутким воплем, перепугав присутствующих. Все, кто был каким-то образом связан с этим кругом, вспоминают этот период с огромной ностальгией, как время, когда все были немного влюблены и друг в друга, и в работы друг друга.

В начале 1970-х две эти группы постепенно сближались, и группа молодых художников начала более жестко самоопределяться. Это были годы, когда усилился интерес ко всякого рода мистике, годы подъема интереса к религии, но не столько к доктринам православия или иудаизма, сколько к некоей абстрактной метафизике. Сначала это была только тень идеи, постепенно становившейся все более важной, почти материальной, о том, что необходимо работать в области духовного. Само искусство неуклонно делалось все более эзотеричным, все более закрытым и, следовательно, все более элитарным. Все читали книгу «Восток на Западе», написанную Татьяной Завадской.

В ней рассказывалось о дзен-буддизме на Востоке и о художниках Запада, которые, по мнению автора, использовали идеи дзен в своем творчестве, – включая Джона Кейджа, Карлхайнца Штокхаузена, Густава Малера, Морриса Грейвза, Генри Торо и Чарлза Айвза. Прозападная ориентация группы проявилась в их интересе к Джону Кейджу и Марселю Дюшану, который уравнивался растущим интересом к теоретическим изысканиям Малевича и Кандинского в области духовности в искусстве – их работы в то время ходили в художественных кругах в виде фотокопий. Художники изучали все, что можно было найти по дзен-буддизму, читали романы Германа Гессе и

мистические тексты Карлоса Кастанеды. «Но вы должны были входить в наше сообщество, – объяснял Никита Алексеев. – Иначе вы ничего бы не поняли: не потому, что мы использовали какие-то непонятные слова или говорили на иностранном языке, но потому, что для своих разговоров мы выработали особый, непонятный чужому стиль».



Этот ковер подчеркивает значимость могил героев. ★

Мария (Маша) Константинова, *Этот ковер подчеркивает значимость могил героев*

В это время создание произведений искусства как таковых стало в общем-то необязательным.

«Мы жили в стране, в которой заводы производили не товары, а слова о промышленном пролетариате и его достижениях, – говорил Свен Гундлах. – Поэтому сейчас, оглядываясь назад, понимаешь, что концептуализм и советская культурная система были, в сущности, одним и тем же – они производили не вещи, но идеи вещей». Эрик Булатов однажды сказал: «Если посмотреть на мою работу "Портрет Брежнева в Крыму", вы увидите, что это хороший и точный портрет Брежнева, но его никогда не показали бы на официальной выставке: не потому, что он такой, какой есть, а потому, что это – моя работа». Сама по себе вещь не имела значения, ценность представляла идея и обстоятельства ее создания. В таком контексте само произведение искусства девальвировалось, но при этом превращалось в некий

окультурный объект, искупительный и опасный. Об искусстве не говорили, потому что искусство было орудием Сталина и Сатаны, можно было только сказать: «Я тут делаю кое-какие штуки» и обязательно дистанцироваться от этих самых штук. Было принято говорить: «Посмотрите, какого ужаса я тут понаделал». Сами вещи были не более чем документацией продолжающихся непонятных чужому разговорам. Позже все это переросло в увлечение православием, – быть может, в связи с поисками более твердой и древней опоры, – и к середине и концу 1970-х это увлечение затронуло всех художников этого круга поголовно – евреев, христиан и всех остальных. Хотя Малевич был атеистом, религиозность видели и у него. Признавая, что его великим достижением был «Черный квадрат», все вдруг впечатлились крестом, который он однажды изобразил, и в течение нескольких лет рисовали кресты и другие религиозные атрибуты. Многие стали регулярно посещать церковь, Никита Алексеев, например, крестился в 1975 году.

В то время как эта группа все больше и больше замыкалась в собственном мирке, стал образовываться другой круг, в центре которого были художники Виталий Комар и Александр Меламид (они были немного моложе Булатова и Кабакова) и включавший Мишу Рошала, Геннадия Донского, Игоря Лутца и Виктора Скерсиса. Эти художники не ждали своего часа за кулисами, не делали карьеры в официальном искусстве, втайне работая над совсем другими произведениями. Они начали свой путь в неофициальном искусстве еще будучи студентами, и, хотя были менее яркими и шумными, чем лианозовцы, все, что они делали, они делали открыто. Комар и Меламид не завуалированно, а открыто интересовались политикой и не боялись говорить о своих взглядах. У них не было времени на духовность и поиски тайных определений подлинного искусства, их интересовали политические анекдоты и всевозможные шуточные построения вокруг них. Комар и Меламид создали свой собственный стиль, который они назвали соц-арт, после того как кто-то из друзей сказал, что то, что они делают, похоже на советский поп-арт.

В основе соц-арта – использование изобразительных средств социалистического и коммунистического искусства для антисоциалистической и антикоммунистической деятельности. Кабаков, создавая свою образную систему, работал с пустым

пространством, с существующими предметами повседневного быта, Комар и Меламид работают с существующими в культуре образами прославляющего себя государства. Вполне возможно, что эти художники смогли добиться большего, чем лианозовцы или другие представители неофициального искусства, именно потому, что они не пытались изобрести совершенно новый язык, но выбрали некий уже существующий в культуре язык и по-новому осмысливали его. Лучшие из произведений советского искусства, и тогда, и сейчас, созданы благодаря процессу переосмысления уже существующего, а не при помощи чистого изобретательства. Необходимо помнить, что, невзирая на Дюшана и Малевича, образная структура советского авангарда в гораздо большей степени сформировалась под влиянием сталинского искусства, нежели какого-либо другого источника.



Никита Алексеев на выставке «Битца за искусство» (Битцевский парк, 1986)

В рамках соц-арта Комар и Меламид эксплуатировали весь арсенал китча советского официального искусства, иногда это было очень и

очень смешно, но на самом деле их работа не была о китче. Критик Маргарита Тупицына писала о неизбежной осязаемости и конкретной реальности таких абстрактных концепций, как истины марксизма-ленинизма, о том, что представители соц-арта стремились опровергнуть претензии этих истин на абсолютность и показать их утопичность. Они достигли этого, создавая работы, которые буквально интерпретировали фигуральные выражения или говорили о скучных раздражающих мелочах советской жизни величественным языком социалистического реализма. На одной из самых знаменитых работ, которая называется «Зарождение социалистического реализма», в лучших классических традициях, с тщательно выписанными деталями изображена некая мифическая фигура, муза, которая спускается с небес и нежно проводит рукой по сталинскому подбородку. Картины Эрика Булатова тоже строятся на заимствовании образов из арсенала социалистического реализма, как, например, в том самом так и не выставленном портрете Брежнева, поэтому его иногда пытаются связывать с традицией Комара и Меламида, но это ошибочная тенденция. Булатов не был близок к представителям соц-арта. Основные интересы Булатова лежат в сфере романтики и морали, а не в области иронии и политики, поэтому он совершенно очевидно принадлежит к лагерю Кабакова, какие бы образы он ни использовал в своей работе.

В сентябре 1974 года Комар и Меламид объединились с Глезером, Оскаром Рабиным и другими художниками-лианозовцами, и группа сочла, что слишком долго находилась на периферии художественной жизни. Решено было выставить работы разных неофициальных художников на пустыре на окраине Москвы. За два дня до открытия КГБ обнаружил у Глезера список участников и попытался запугать их, вынудить отказаться от участия. Четыре гэбиста явились к родителям Иры Наховой, сообщили, что она собирается участвовать в выставке, и прямо сказали, что со стороны властей последуют ответные действия. Перепуганные родители почти силком увезли Иру и Андрея Монастырского, которые в ту пору были еще очень молоды, на дачу, чтобы помешать их участию в выставке. Художники старшего поколения круга Кабакова и Булатова, все еще стремившиеся окружать себя завесой таинственности, отказались от участия. Но многие художники решили участвовать. Рано утром они отправились на место

проведения выставки, установили работы и стали ждать зрителей. Но с появлением первых зрителей из леса, окаймлявшего пустырь, появилась милиция и бульдозеры, которые проехали прямо по работам. Атака была грубой и внезапной, кое-кто получил ранения, большинство работ было уничтожено за несколько минут. Этот эпизод прекрасно вписывался в рамки традиционного противостояния между неофициальными художниками и миром официоза. Организаторы выставки предвидели возможность столкновения с представителями властных структур и рассчитывали на общественный резонанс, в этом отношении их надежды оправдались. Некоторые художники даже добавляли жара – они собственными руками бросали свои работы под отвалы надвигавшихся бульдозеров.

Какой бы чудовищной ни была вся эта история, «Бульдозерная выставка» сослужила свою службу: она стала как бы отзвуком выставки 1962 года, на которой Хрущев обрушился на художников-авангардистов. Международная пресса прослышала о ней, и на Западе мгновенно распространились сообщения о злобной милиции на страшных «танках». Власти были до такой степени обеспокоены всем этим, что уже через две недели разрешили выставку в Измайловском парке, в которой могли принять участие все желающие. Это мероприятие, которое западные журналисты окрестили «советским Вудстоком», имело грандиозный успех, более ста художников, в том числе многие молодые авангардисты, представили здесь свои работы, выставку посетили тысячи человек, на ней царил атмосфера праздника. Посетители разговаривали с художниками, задавали вопросы. «Это была скорее демонстрация, чем выставка, – вспоминал Никита Алексеев. – Большинство работ были совершенно ужасными. Мне тогда был двадцать один год.

Я делал монохромные рельефы, тогда это казалось смелым и радикальным».

Выставка в Измайлове была призвана продемонстрировать западным журналистам толерантность властей. Но с художниками разговор был иной. За несколько месяцев до этих событий Никита Алексеев услышал о существовании программы арт-терапии в одной из московских больниц и, преисполненный юношеского идеализма, решил устроиться туда на работу, чтобы помогать больным. Ему выдали белый халат и ключ от двери в больницу, но через несколько дней сообщили,

что программа арт-терапии начнется позже, а пока попросили заниматься различными хозяйственными работами. Вскоре после открытия выставки в Измайлове его попросили сдать халат. Еще через две недели его попросили сдать ключ. И тогда он понял, что самое время увольняться, пока его не засадили в тюрьму.

В то время Никита жил не там, где был прописан (как это часто бывает в Москве), поэтому он не получал повесток из военного комиссариата. Однажды утром в квартиру, где он жил, явился офицер и потребовал, чтобы Никита немедленно явился в военкомат. Когда он туда пришел, его тут же посадили в машину и отвезли в психиатрическую клинику. «Думаю, я был выбран не потому, что был такой уж важной персоной, а потому что кто-то составлял списки участников выставки в Измайлове, а моя фамилия – на букву А», – рассказывал Никита. Главврач учреждения, куда Никита был доставлен, сразу же понял, почему этот молодой человек здесь появился; к счастью, он оказался хорошим человеком и не стал подвергать Никиту «лечению», которое выпадало на долю других в подобных обстоятельствах. Через шесть недель он выписал Никиту домой. «Я там жил, ел и спал. В каком-то смысле это был интересный опыт. Это место было таким серым, таким унылым, там было полно маньяков, которые, как все советское, были какими-то стандартизированными – у всех была паранойя, связанная с проживанием в коммунальной квартире, им всем казалось, что соседи травят их через стены ядовитыми лучами, или же это были страхи, связанные с войной. Никто не считал себя Лениным, ни у кого не было каких-то утопических видений. Даже сексуальные расстройства были вызваны или войной, или жизнью в коммуналке. Я тогда понял, что такое болезнь и как она возникает в нашей системе».

После «Бульдозерной выставки» молодое поколение из окружения Кабакова и Булатова начало активно заявлять о себе, и в 1976 году из паутины мистических увлечений, в которые бросились эти люди, возникла группа «Коллективные действия» «КД». Главой «КД» был Андрей Монастырский, ее сердцем – Николай Панитков, Никита Алексеев – ее энергией. В группу также вошли Лев Рубинштейн и Георгий Кизевальтер, позже к ним присоединились Андрей Абрамов, Сергей Ромашко, Игорь Макаревич и Елена Елагина. Кабаков всегда был в центре всего, что там происходило, и нередко принимал участие в

акциях группы, но только в качестве наблюдателя. Незадолго до возникновения «КД» Монастырский и Нахова развелись, и, хотя в начале 1980-х она тоже вошла в группу, она не принимала участия в самых первых перформансах.

«Я до сих пор помню, как мы были у Андрея на даче в семьдесят третьем году, гуляли и обсуждали вещи, которые – тогда мы этого не понимали – оказались сценариями будущих перформансов, – рассказывал Никита Алексеев. – Мы говорили что-нибудь такое: "А если ты в поле, и тут кто-то выходит из леса и приближается к тебе, кто-то, кто кажется совершенно отрезанным от реальной жизни. Что бы ты сделал?"» Если Кабаков и Булатов разработали язык мистицизма, то «Коллективные действия» выработали его ритуалы. Подобно Кабакову (но в отличие от Булатова), члены «КД» часто прибегали к иронии. Обрядовая составляющая их деятельности представляется глубокомысленной, бьющей на эффект, тяжеловесной, хотя отнюдь не топорной. Люди со стороны, как я узнал в Москве в 1988 году, видят во всем этом одну напыщенность, но на самом деле даже сами члены «КД» зачастую не могут понять, когда Андрей Монастырский серьезен, а когда полон иронии. «Это такое шаманство. Иногда невозможно определить, действительно ли шаман находится в состоянии транса или он только имитирует его», – пояснял Никита Алексеев.

Все началось с вечеров на квартире у Монастырского в начале и середине 1970-х, на которых Андрей, тогда еще только поэт, устраивал чтения, по сути дела представлявшие собой перформансы, их просто никто так не называл. В 1974 году Андрей создал свой первый объект. Он просил каждого, кто приходил к нему, оставить на специально выделенном для этого столике какой-нибудь мелкий предмет, все, что угодно, – пепельницу, или камень, или карандаш. В течение нескольких недель он собирал эти предметы, и то, что у него получилось, он назвал «Куча». Потом он составил список всего, что было в куче, и это была документация объекта. На этом дело было закончено, и все предметы розданы обратно.

В последующие месяцы Монастырский все больше и больше увлекался идеей объекта. Он сделал черный ящик, из которого выступала труба, ящик помещался на стене рядом с кнопкой звонка. Люди, которые видели ящик, прикладывали ухо к трубе и нажимали на кнопку, однако никакого звука не возникало, вместо этого внутри ящика

включался свет. Другой объект представлял собой ящик с довольно большим отверстием в днище и отверстием поменьше в одной из стен. К ящику прилагалась отпечатанная инструкция, которая тщательнейшим образом описывала, каким образом нужно было засунуть руку снизу, через большое отверстие, а потом через маленькое высунуть наружу большой палец. Это объект с его суетливыми указаниями и сексуальными обертонами, с его отчуждением зрителя от собственного тела (большой палец, торчащий из ящика, выглядит как отрезанный от тела экспонат какого-нибудь естественнонаучного музея) очень характерен для способа мышления «КД».

Группа «Коллективные действия» официально родилась в 1976 году. Первая акция называлась «Появление». Группа человек в пятнадцать собралась на опушке Измайловского парка. Через поле к ним направились Лев Рубинштейн и Никита Алексеев, они пересекли поле и выдали зрителям небольшие удостоверения, свидетельствовавшие о том, что те присутствовали на появлении «Коллективных действий». Вторая акция называлась «Либлих», это было отсылкой к началу песни Шуберта. Как и в прошлый раз, зрители собрались в Измайлове. В поле, в снегу, был спрятан голубой ящичек с электрическим звонком. Зрители слышали какой-то слабый звон, но не могли определить, откуда он исходит. Вот и все.

Позже перформансы «Коллективных действий» сделались более театральными, сценарии их тщательно разрабатывались. Увлеченность Кабаковым у Монастырского не проходила, позже даже говорили, что Кабаков «командовал» акциями «КД».

На самом деле Монастырский просил Кабакова, чтобы тот принял на себя командование им, таким образом, он подчинялся своим собственным приказам. Аудитория «КД» состояла исключительно из представителей авангарда, некоторые из них отлично понимали, что происходит, для других покров таинственности так и остался непроницаемым. До начала 1980-х все акции проходили за пределами Москвы. Частично это связано с тем, что сама природа этих акций не выносила агрессивных городских пространств, частично – с необходимостью скрыться от внимания властей, а частично – с скрытностью и таинственностью к тому времени приобрели почти религиозную ценность в глазах близких к «КД» художников. Само по себе путешествие за город – как правило, это была поездка на

электричке на расстояние около тридцати километров, а потом – приблизительно получасовая пешая прогулка – представляло собой то, что группа называла «рамой» для акции. Без «рамы» перформанс никогда не стал бы акцией. Акция могла существовать только в контексте пространства, времени и пустоты. Акции часто проходили в заснеженных полях, белизна пространства отсылала к кабаковскому белому листу, к белому пространству отчуждения. Только значительно позже, когда «рама», в силу многочисленности прецедентов, превратилась в некую ментальную конструкцию, стало возможным проводить акции в Москве, в квартире или на улицах.

Один из перформансов конца 1970-х назывался «Шар». У Кабакова прослеживается представление о некоем слое свободы, прорывающемся сквозь потоки воздуха где-то на недостижимой для нас высоте, поэтому идея полета на воздушном шаре, который мог бы подняться до этого слоя, а потом по воле ветров улететь куда-то дальше, обладала невероятной привлекательностью. Некоторые члены кружка даже выпускали подпольный самиздатовский журнал «Пилот». Поскольку раздобыть шар, чтобы по-настоящему улететь куда-нибудь, было невозможно, Монастырский предложил самим сделать воздушный шар, на котором можно было бы покататься с горок. Члены «КД» потратили довольно много денег и времени в бесконечных очередях, чтобы купить около двухсот метров ткани, из которой потом была сшита огромная наволочка, и около пятисот резиновых шариков.

Был назначен день проведения акции. Участники ее отправились в лес куда-то далеко от Москвы и провели там весь день, надувая шарики, несмотря на сильный дождь, ведь акции не могут зависеть от капризов погоды. Надутые шарики поместили в наволочку. «Пока я все это проделывал, я чувствовал себя ужасно счастливым, – вспоминал Никита Алексеев. – Сделать настоящий шар в виде сферы было невозможно, у нас получилось нечто продолговатое, но это было очень красиво. К тому времени, когда все было готово, оставалось слишком мало времени, чтобы как-то развлекаться с шаром, мы скатили его вниз, опустили в реку, и он исчез».

Невозможно говорить о «Коллективных действиях», не упоминая о документации, которую готовил Андрей Монастырский и которая для него была неотъемлемой частью каждой акции. Эта документация – с графиками, рисунками, таблицами, копиями раздаваемых или

собираемых документов, фотографиями Георгия Кизевальтера и мучительно точными текстами самого Монастырского – сейчас собрана в четыре толстых тома, находящихся дома у Монастырского. Эти тома называются «Поездки за город», они одновременно и невероятно увлекательные, и совершенно нечитабельные. Характерный для них фетишистский подход к документации и таблицам как бы предвосхищает возникший несколько позже навязчивый интерес Монастырского к патологии, к симптоматике, к описанию собственных симптомов и другим подобного рода вопросам, использующим научные подходы для исследования человека.

Помимо круга Кабакова/Булатова, включавшего в себя более молодую группировку Монастырского/ Алексеева, и круга Комара и Меламида, существовала третья группа, во главе которой были Дмитрий Пригов, Борис Орлов и Ростислав Лебедев. В нее входили также Игорь Шелковский, Александр Косолапов и Леонид Соков; хотя эти трое были связаны и с группой Комара и Меламида, они как бы курсировали от одной группы к другой. Если Комара и Меламида интересовала возможность эксплуатации неких подрывных смыслов в языке социализма, а Кабаков и Булатов были заняты поисками языка правды, языка моральной победы, спрятанного где-то за социальными конструкциями советской жизни, то Пригова, Лебедева и Орлова занимала зона жизни и зона смерти, существующая в каждом языке – социалистическом, коммунистическом, личном, тайном, публичном, официальном, неофициальном. Их работа состояла в том, чтобы нащупать эту зону жизни внутри каждого языка.

Центральное место в этой группе занимал Дима Пригов. Орлов – это чистый скульптор, поглощенный созданием прекрасных произведений. Что же касается Пригова, для него, как и для Кабакова, жизнь в искусстве определяет способ существования. Пригов – это великий посредник: он сам и поэт, и художник, и музыкант, и артист, если его интересует зона жизни в каждом из имеющихся языков, то, значит, ему приходится становиться переводчиком с этих языков для остальных, объясняя работы одних художников другим, работы поэтов – художникам, работы художников – музыкантам, произведения соц-арта – реалистам. В нем есть сосредоточенность и целеустремленность, которая, кажется, толкает его постоянно двигаться дальше, поразительная энергия, удивительный интеллект и приверженность к

четким формулировкам, которая иногда бывает очень трогательной. Пригов много выступает, много и увлеченно работает. Его стихи легко читаются, они отмечены печатью какой-то лапидарной элегантности, через них всегда просвечивает его внутреннее тепло:

Не успел помыть тарелки
Глядь – уж новые лежат
Уж какая тут свобода
Тут до старости б дожить
Правда, можно и не мыть
Да вот тут приходят разные
Говорят: посуда грязная!
Где уж тут свободе быть

Зона жизни существует в самых будничных переживаниях:

Женщина в метро меня лягнула
Ну, пихаться – там куда ни шло
Тут же она явно перегнула
Палку, и все дело перешло
В ранг ненужно личных отношений
Я, естественно, в ответ лягнул
Но и тут же попросил прощенья
Просто я как личность выше был

дела (*A. zambonga*, *Zaitzevella*), у специализованных — дифференцированы на несколько отделов (*A. nigra*).

Яйцеклад самок обычного типусовидного строения.

Яйцо без закруточного приспособления.

Личинка серовато-белая. Усики в 3—3½ раза длиннее своего поперечника. Спинка I тергита туловища гладкая, без склеротизованного поперечного валика, покровы с умеренно длинными и толстыми щетинками. Анальный сегмент с 3 парами хорошо развитых парастигмальных выростов (рис. 2, 2'). Боковые и спинные выросты конические, первые кистевино длинные и толще вторых, задняя поверхность их перепончатая; брюшные выросты в виде мясистых треугольных лопастей с характерными

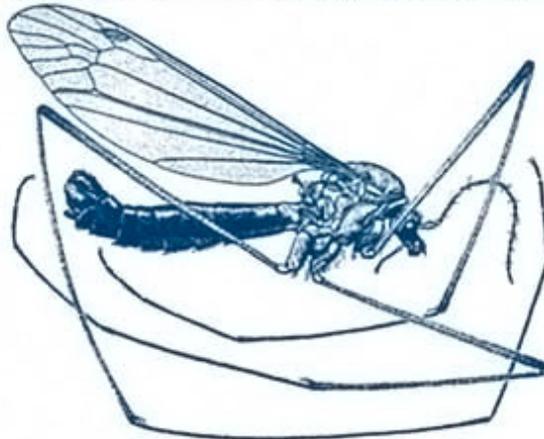


Рис. 1. Самец *Anomaloptera nigra nigra* (L.).

угловидно изогнутым темным склеритом на верхней (внутренней) поверхности. Стигмальное поле при основании спинных выростов с двумя небольшими черными или бурыми склеритами неправильной треугольной формы; край стигмального поля с рудиментарной бахромой поочередно коротких щетинок, которая не заходит на спинные и боковые выросты и лучше всего заметна между его брюшными выростами. Подальцеватель поперечный с почти редуцированными околоспинальными выростами и без следов жабрных щетин. Анальная щель продольная, с двумя короткими боковыми лучами в средней части.

Кувалка коричнево-бурая, такого же типа, как в роде *Grylls* L. Среднегрудные дыхательные трубочки не длиннее ¼ поперечника груди, среднеспинная с тонкими поперечными штрихами и рудиментарными чешуйчатыми щипами по бокам. Чешуйки ног достигают у самок середины длины, а у самцов — лишь основания IV сегмента брюшка. Тергиты брюшка с 6—8 щипами в поперечном ряду, без дополнительных щипков вперед; формула стернальных щипов 5-5-5-4.¹ Последний

¹ В формуле цифрами обозначено количество щипов в поперечном ряду на 4 дистальных сегментах брюшка, считая от анального вперед.

Андрей Монастырский
 Вариант элемента инсталляции
 "Семантические леса" 8/7/90

Андрей Монастырский, Семантические леса. (Вариант фрагмента инсталляции.)

Пригов также является автором «Оральных кантат», перформансов, во время которых он называет имена людей, убитых при Сталине, его голос поднимается выше и выше, пока, наконец, не начинает казаться, что он парит над сценой, на которой стоит, подобно какому-то крутящемуся дервишу.

Он ровесник Кабакова, но его невероятная энергия позволяет ему быть на равных с каждым новым поколением художников. В последующие годы именно Пригов был организатором и вдохновителем многих событий, именно он находил способы вливать новую жизнь в ряды авангарда, когда, казалось, его паруса безнадежно повисли.

До середины 1970-х эти три кружка – Кабаков и Булатов с последователями, Комар и Меламид с единомышленниками и Дима Пригов со своей группой – существовали отдельно друг от друга. Какие-то были между ними знакомства, иногда их пути пересекались, они уважали друг друга, но жили и работали совершенно независимо друг от друга. Потом, в конце 1970-х, художники и их друзья начали эмигрировать. Первыми уехали Виктор и Маргарита Тупицыны, вскоре за ними последовали Комар и Меламид, потом Леонид Соков и Александр Косолапов (который с тех пор выставляет только чистый соц-арт, исполненный в традициях Комара и Меламида), потом Римма и Валерий Герловины и многие другие менее заметные фигуры. Уехали в первую очередь те, кто был склонен во весь голос кричать о своих убеждениях. Члены закрытого кружка вокруг Кабакова и Булатова могли остаться, потому что характер их деятельности позволил им избежать неприятностей, связанных с «Бульдозерной выставкой» и попортивших столько крови, например, Комару и Меламиду. Большинство уехавших художников получили разрешение на выезд в связи со своим еврейским происхождением.

Для тех, кто остался, уехавшие как бы умерли.

Их никогда не увидеть вновь. С ними не может быть никаких контактов. Можно было лишь надеяться, что они действительно окажутся в лучшем мире и обретут там счастье. С уменьшением числа художников разные кружки как-то сблизились, частично из солидарности, частично потому, что осознали некую общность интересов. В 1977 году родился «Семинар». Центральными фигурами там были Илья Кабаков, Эрик Булатов, Иван Чуйков, Андрей Монастырский, Никита Алексеев, Лев Рубинштейн, Дмитрий Пригов, поэт Всеволод Некрасов (близкий друг Булатова), критик Борис Гройс и фотограф-концептуалист Франциско Инфанте (он был приблизительно одного возраста с Кабаковым, и у них с Львом Нусбергом до того была

своя крошечная группа). Хотя каждый отдельный участник «Семинара» мог по каким-либо причинам отсутствовать на той или иной встрече, в целом состав участников был достаточно жестко определен. «Семинар» собирался дважды в месяц, при этом время и место проведения следующего заседания (как правило, это была чья-нибудь кухня) определялись в конце предыдущего. Обычно заседание открывалось чтением, лекцией, показом альбома, или рисунков, или слайдов, предложением обсудить некую философскую концепцию или устным докладом о какой-либо недавно прочитанной или переведенной книге, во второй части происходило обсуждение. На таких встречах художники-авангардисты разрабатывали способы противостояния советскому образу жизни, именно в их ходе многие смогли выработать тот язык, который потом они неизменно использовали в своей работе. «Семинар» навсегда изменил их жизнь, он помогал им стать собой, он определил то, что некоторые художники, ныне живущие в Москве, называют «официальной структурой и иерархией неофициального движения». Возможно, самым важным в «Семинаре» было то, что с его помощью художники старшего поколения осуществляли мифологизацию своей деятельности и своей роли в искусстве.

Таков был художественный мир, когда появились «Мухоморы». Если самые значимые события 1970-х разворачивались вокруг Кабакова и Монастырского, то начало 1980-х – это «Мухоморы». Конечно, они были учениками Кабакова и Монастырского, и стало уже банальностью повторять, что «Мухоморов» «создал» Монастырский. Но в итоге они двинулись в совершенно ином направлении. Комар и Мелаид не захотели жить в том замкнутом мире, который создали Кабаков и Булатов, они остались в стороне, «Мухоморы» же вошли в этот мир и взорвали его изнутри, они транслировали его тайны на всю страну, сообщили их всем людям, обычным советским людям. «Мы были молоды и поэтому очень brutальны, мы быстро стали андеграундом внутри андеграунда, анфан-терриблями среди анфан-терриблей», – объяснял Костя Звездочетов. «Мухоморы» ниспровергали все существующие механизмы ниспровержения. Если Кабаков и его последователи пытались сохранить правду и человечность, сберегая их внутри своего надежного круга, то «Мухоморы» были преисполнены

решимости защищать правду, сообщив о ней во всеуслышание на весь мир.

«Мухоморов» было пять: Свен Гундлах, Костя Звездочетов, Сергей и Володя Мироненко и Алексей Каменский, который покинул группу в 1983 году, чтобы жить обыкновенной жизнью. Их интерес друг к другу и к искусству возник довольно рано. В России существует несколько снобистская традиция, восходящая еще к эпохе Петра Первого, в соответствии с которой русская аристократия говорила по-французски, поэтому люди, имеющие аристократическое происхождение (или претендующие на него), часто обучают своих детей именно этому языку. Свен Гундлах и братья Мироненко познакомились во французской спецшколе. К старшим классам они были такими школьными фиглярами, постоянно «устраивали какие-нибудь подростковые выходки, откалывали такие типичные ученические шуточки», – вспоминал Свен Гундлах.

Костя Звездочетов родился в семье двух актеров в сталинском лагере, куда родителей отправили за какие-то провинности перед советской властью, но родители вышли на свободу, когда Костя был еще маленьким, поэтому вырос он в Москве. Когда ему было четырнадцать, подруга матери взяла его с собой на выставку какого-то то ли абстракциониста, то ли неоэкспрессиониста, организованную на частной квартире в одном из отдаленных московских районов. Об этом художнике до того никто не слышал, и сейчас его имя забыто, но вскоре после этого Костя прочел мемуары Ильи Эренбурга, со всеми историческими анекдотами про Ленина, с воспоминаниями о Пикассо, Диего Ривере, Маяковском и Модильяни, и решил, что с миром можно говорить при помощи искусства.

Подобно тому как впоследствии он будет изучать модернизм по антимодернистским книжкам, сейчас он по антитроцкистским книгам изучал троцкизм, со школьным другом они организовали группу, в которой обсуждались разные политические вопросы. «Мы не были антикоммунистами, мы были очень наивны и думали, что нужна лишь небольшая структурная реформа коммунизма. Конечно, наша группа была запрещена, мы попытались просочиться через официальные дыры, но у нас ничего не вышло». К концу школы Костя практически был изгоем, его сторонились и товарищи, и учителя^[9].



Владимир (Володя) Мироненко, *Vladimir Mir one nko World Service* (Автопортрет в виде карты *American Express* из серии «*American Express*»)

В последние школьные месяцы его вызывали в горком партии и горком комсомола, а на выпускном вечере, несмотря на многочисленные победы в конкурсах и олимпиадах по литературе и

истории, ему не выдали ни соответствующих призовых грамот, ни аттестата^[10]. Позже он понял, что на директора надавили из КГБ. Разумеется, и в Московский университет, где он собирался изучать историю, его не приняли. И он увлекся политикой. Однажды они с несколькими друзьями решили устроить небольшую шутовскую демонстрацию в метро, нарядились в нелепые одежды, взяли флаги и транспаранты с лозунгами («только не спрашивай меня, что это были за флаги и что за лозунги, – нам было по семнадцать лет, мы были очень-очень глупыми»), но как только группа высадилась на платформе, их тут же задержали «с такой помпой и такими церемониями, как будто речь шла о взятии под стражу настоящих заклятых врагов государства». Их всех сфотографировали и заставили подписать какие-то бумаги, которыми потом, в середине 1980-х, КГБ пытался их шантажировать.

Несмотря ни на что, Костя смог поступить в Школу-студию МХАТ, на отделение сценографии. Там он познакомился с братьями Мироненко, которые, в свою очередь, познакомили его со Свеном Гундлахом. А Свен в своем Полиграфическом институте познакомился с Алексеем Каменским и свел его с Костей и Мироненко. Они стали проводить много времени вместе. Там же, в Школе-студии, они подружались с неким юным идеалистом и пламенным марксистом по имени Андрей Филиппов, группе нравилось и его чувство юмора, и то, как он работал, но политические взгляды не позволяли ему присоединиться к ним. Именно Костя предложил создать группу: «Я хотел, чтобы моя работа была бы не просто нечто из области эстетики, художественного творчества, я хотел, чтобы она имела социальный характер. Но Свен и братья Мироненко были немного снобами, они заявили, что они индивидуалисты». Тем не менее художники все больше и больше сближались, все больше времени проводили вместе и все меньше посвящали учебе. Костя и оба Мироненко затеяли в институте «поэтические утренники». Во время лекций они писали пародии на политические тексты, а после звонка приглашали своих сокурсников остаться и в свободное от перекура время зачитывали им эти речи. Вскоре они все же решили создать группу, это было в 1978 году.

Они назвали группу «Мухоморы».

Приблизительно в это же время у Свена возникли собственные трудности. «Моя семья всегда боялась КГБ, Сталина, многие мои

родственники погибли или попали в тюрьму во время чисток.

Дома я постоянно слышал какие-то жуткие истории. Мне всегда говорили, чтобы я вел себя как все, чтобы я ни в коем случае не высказывал своих истинных мыслей, что человек обязан думать о своих родителях и своих детях и поэтому не задевать власти». Однажды в институте – это было где-то в середине первого курса – к нему подошел некий человек и попросил его спуститься на первый этаж и зайти в такую-то комнату. Там сидели несколько человек из КГБ, они сказали: «Мы присматриваемся к тебе еще со школы, нам кажется, ты с пониманием относишься к нашей работе, поэтому мы хотим пригласить тебя сотрудничать с нами». И добавили: «Если ты советский человек, ты, конечно, будешь с нами работать». Сказать «нет» означало бы, что ты не являешься настоящим советским человеком, и это было бы совершенно чудовищно, потому что если ты не являешься настоящим советским человеком, то ты – настоящий антисоветчик.



Свен Гундлах во время концерта группы «Среднерусская возвышенность» в Доме медиков, 1987

Они дали Свену на раздумье четыре часа и оставили его в комнате одного. «Я сразу же понял все, о чем мои родители говорили мне все

эти годы. Эта комната разбила мою жизнь. Я не мог придумать никакого выхода, рядом не было никого, кто мог бы дать мне совет. Я был перепуган. Я не знал, что случится со мной или с моей семьей, если я скажу „нет“, и тогда я решил, что самое важное в данную минуту – просто вырваться из этой комнаты, и чем быстрее, тем лучше, если получится – немедленно.

И для того чтобы выбраться оттуда, я сказал "да".

Но когда я вышел из комнаты, я не освободился. Для меня это было только началом кошмаров и мучений».

Свен пришел домой и рассказал обо всем родным, они пришли в ужас – кроме всего прочего, еще и от того, что их горячо любимый сын вынужден сотрудничать с КГБ. Свен не мог смотреть им в глаза, но не мог он встретиться и со своими новыми работодателями. Поддавшись панике, он ушел из дома и отправился куда глаза глядят.

«У меня не было ни одежды, ни денег, я шесть месяцев скитался, нигде не задерживаясь. Я не мог думать, я не мог есть, я не знал, хочется ли мне жить или умереть». В конце концов его забрали в милицию и отправили в тюрьму, но начальник тюрьмы понял, что это всего лишь подросток, измученный, голодный, соскучившийся по дому. Через месяц он связался с матерью Свена, и она приехала забрать его и отвезла его домой в Москву^[11].

Он старался вести себя так, как будто все это было лишь кошмарным сном, что наяву ничего подобного не было. «Но для меня самого этот сон все еще продолжался. В КГБ обычно дают своим агентурные клички, моя кличка была Пегас. Ночами я лежал в кровати, не спал, ворочался и все время думал: я – Пегас или я – Свен Гундлах? Еще полгода я изводил себя этими размышлениями, но наконец понял, что единственный выход – это рассказать обо всем моим друзьям, рассказать все до мельчайших подробностей. Это было единственным способом остаться честным и снова начать уважать себя. Ну вот, я рассказал им все, и это так захватило меня, что я начал рассказывать свою историю всем – попутчикам в автобусе, уличным прохожим, бабушкам в метро. Я хотел избавиться от этого, вычистить себя изнутри. И это стало началом моих настоящих трудностей с КГБ. Потому что больше всего на свете КГБ ненавидит тех, кто распускает язык». У всех представителей художественного авангарда были проблемы с КГБ, но то, что происходило со Свенем вплоть до начала

гласности, выходило за всякие рамки, они никогда не оставляли его в покое. «Меня постоянно туда вызывали. Когда я был в армии, по крайней мере половину времени я провел в особом отделе. И в конце концов я перестал бояться, я просто разозлился. Они обращались со мной, как будто я был иностранным шпионом, а я не был шпионом. Я понял, что, когда они спрашивали меня: "Вы советский человек?", нужно было отвечать: "Я не советский человек, я честный и верный гражданин Советского Союза"».

Все эти перипетии вывели Свена на путь, с которого он уже не мог свернуть. «Все мои друзья были так или иначе связаны с обществом – они учились на оформителей книг или на сценографов. Для меня все связи, все возможности войти в приличное общество были отрезаны. В то время большинство советских людей, даже если они ненавидели власть, мечтали о хорошей работе, о том, чтобы занять какой-нибудь важный пост, об интересных поездках, может быть, и на Запад. Но я знал, что это не для меня, что со всем этим кончено, что у меня никогда не будет хорошей работы, что я никогда не получу иностранный паспорт, что я никогда не смогу опубликовать статью или вступить в Союз художников». Он вел абсолютно беспорядочную жизнь, время от времени устраиваясь на какую-нибудь неквалифицированную работу, договариваясь с каким-нибудь сторожем или прорабом, что будет работать за него за половину зарплаты. Таким образом, у него оставалось много времени для того, чтобы заниматься искусством.

У других тоже происходили встречи с КГБ. Пока Свен находился в скитаниях, на которые сам себя обрек, Костю Звездочетова и братьев Мироненко вызвали к ректору института, где их поджидали люди из органов. Их развели по одному, рассадили по разным машинам, и каждому предложили быть осведомителем – доносить о том, что происходит в их кругу. «Я думал, я смогу сказать что-нибудь умное и это как-то облегчит мое положение, но только ухудшил его, – вспоминал Костя Звездочетов. – С КГБ шутки плохи, особенно если ты очень молод. Они говорили какие-то ужасы о "Мухоморах", а я объяснял, что мы просто постоянно пьяные были и – так, дурили по пьяни. В действительности я считал, что меня вызвали, потому что они арестовали моих школьных товарищей, которые занимались политикой, поэтому я пытался говорить что-то такое, что, на мой взгляд, могло облегчить их положение, чтобы у них было алиби. Я довольно плохо

отзывался об одном человеке, которого знал, – сейчас он возглавляет Христианско-демократическую партию, ничего такого важного я не говорил, просто мне хотелось отвлечь их внимание от моего школьного товарища. Через три дня мой друг был на свободе, но на самом деле я не знаю, может быть, этот другой человек как-то пострадал из-за меня. С КГБ это всегда так, это всегда большой риск».

Когда Свен вернулся домой, группа была полна энтузиазма, а по Москве носился дух несколько хаотичной толерантности. «Мухоморы» сделали работу под названием «Охота индейцев на орла» и отнесли ее на Малую Грузинскую. Там был выставочный зал, который открыли Оскар Рабин и другие лианозовцы, но постепенно он перешел в руки каких-то полуофициальных структур. В КГБ терпимо относились к залу на Малой Грузинской, потому что там разного рода подпольная деятельность как бы выводилась на поверхность, в основном там выставлялись плохо выполненные любительские натюрморты, работы, которые не относились ни к официальному, ни к неофициальному искусству. Тем не менее это место было все же неким публичным пространством, и тамошние выставки привлекали невероятное количество зрителей. Каждый день вокруг дома выстраивались огромные очереди. «Я никогда не видел, чтобы столько людей приходило на выставки на Западе, казалось, что здесь изо дня в день, из месяца в месяц происходит сверхмодный вернисаж», – вспоминал Костя Звездочетов.

Как раз в это время на Малой Грузинской происходил так называемый «Эксперимент»: каждый желающий мог принести свою работу, потом жюри должно было отобрать вещи для выставки. «Охоту индейцев на орла» жюри отвергло, но за день до открытия выставки «Мухоморы» явились на Малую Грузинскую и повесили картину на свободное место, а под ней поместили табличку с комическим манифестом о сезаннизме и сюрреализме. Жюри, видимо, позабыло о том, что эта картина не была допущена до участия в выставке, поэтому она так там и провисела до самого конца.

В это время дядя Алексея Каменского, который наблюдал за работой группы, познакомил ее членов с Валерием Герловиным. За несколько дней до своего отъезда на Запад Герловин представил их участникам «Семинара», познакомил с Кабаковым и Монастырским. «Мухоморам» представители старшего поколения с их правилами,

мистицизмом, церемониалом показались какими-то абсурдными персонажами. Когда они впервые пришли на заседание «Семинара», они выступили с пародийным музыкально-поэтическим перформансом, призванным задеть ревностных интеллектуалов, которым их представили с такими церемониями. Они считали себя не столько художниками, сколько ситуационистами, оппонентами истеблишмента, а Кабаков и Монастырский были для них истеблишментом. Многие художники старшего поколения на самом деле были задеты их нахальством и самонадеянностью, но Кабаков счел их интересными, и им предложили присоединиться к «Семинару».

«Мы годами валяли дурака, – вспоминал Свен Гундлах. – Но внезапно мы обнаружили, что существует целый круг людей, которые делают то же самое, только серьезно. Сначала мы только посмеивались над ними, но шаг за шагом тоже во все это втянулись. Это было отчасти как в фильме "Ребенок Розмари", где несколько молодых людей вовлекаются в некий культ сначала в шутку, а потом потихоньку втягиваются и втягиваются в него, до тех пор, пока не оказывается, что выбраться уже невозможно. Когда я познакомился с Монастырским, он показал мне все свои работы, и самое большое впечатление на меня произвела акция с шарами.

Я подумал: "Вот это да! Значит, в СССР есть ребята, которые делают такое! Это просто невероятно! Это фантастика!" На меня произвело сильное впечатление, что это все было так серьезно, и я очень быстро и четко понял, что это была некая парарелигиозная жизнь, важной составляющей которой было обсуждение всей этой деятельности».

После каждой акции «КД», на которой присутствовали «Мухоморы», после каждого участия в «Семинаре» непременно проходили обсуждения и разборы, и через несколько месяцев «Мухоморы» сами выступили на «Семинаре». При этом им казалось, что их выступление в целом мало чем отличается от всего, что они видели там раньше. Но когда они закончили, члены кружка сказали им со всей откровенностью, что это было ужасно. Свен объяснял: «Тут мы поняли, что не понимаем критериев серьезного искусства. Нам казалось, что все делают то, что им нравится, и называют это искусством, но выяснилось, что есть некий метод, некая система, которая превращает эту деятельность в искусство». Через несколько

недель они показали перформанс, для которого записали на пленку предложения, а между ними паузы, так что, проигрывая кассету и в паузах произнося какие-то фразы, они как бы вступали в диалог с магнитофоном. Все это было сделано очень неряшливо, к тому же в конце возникали слишком большие паузы между концом живого предложения и предложением, наговоренного на пленку. Они снова приготовились к жесткой критике, но когда они закончили, все сказали, что в этом перформансе был смысл, и заключался он в том, что там были эти долгие паузы. Так «Мухоморы» стали учениками старшего поколения.

Их мастером стал Монастырский, имевший на них такое влияние, что некоторое время они даже держались, как он, говорили с его интонациями. Свен Гундлах и братья Мироненко дневали и ночевали у него, постоянно слушали его рассказы. Он взял на себя роль наставника, из которой, собственно, так и не вышел: лучше всего он себя чувствует в небольшом сообществе друзей и учеников. «Мухоморы» прошли стадию насмешек над Монастырским, стадию молчаливой преданности, стадию поддразнивания, но их отношения неизменно оставались очень близкими. Только Костя Звездочетов держался немного в стороне: ему не очень нравилась прозападная, несколько диссидентская ориентация «Семинара». «Я всегда считал себя леваком, – вспоминал он. – Я чувствовал, что мне нужно знать, что происходит на Западе, но я вовсе не собирался подражать Западу. Я пытался найти третий путь – ни с партией и правительством, ни с диссидентами. Кроме того, для меня традиция Кабакова и Монастырского была несколько холодноватой и снобистской. Мне нужно было что-то более открытое, более демократичное».

Между «Мухоморами» существовала та же атмосфера доверия, дружеской близости, что и в кругу Кабакова и, позже, Монастырского.

«У нас была такая духовная дружба, – говорил Костя. – Мы были как одна семья, мы были ужасно счастливы просто говорить друг с другом, что-то делать вместе. Мы могли ночи напролет писать стихи, или петь, или рисовать, и все время хохотали. Это была радость совместного творчества. Мы принимали как данность, что мы родились в тоталитарном обществе, и мы знали, что должны в нем жить, нашей единственной возможностью было попытаться быть свободными среди этой несвободы. Кабаков был антисоветчиком, но у него это было

глубоко законспирировано, а мы попытались с этим шутить. Конечно, это была очень опасная игра, но мы были слишком молоды и не боялись. Для Кабакова мы были слишком новыми, слишком свежими, вначале ему казалось, что мы слишком агрессивны, но потом он полюбил нас и был очень рад, что мы существуем». Может быть, Мухоморы были воплощением коллективных фантазий «Семинара» – такие чересчур страстные новообращенные, появления которых с надеждой ждет каждая секта.

Перформансы «Мухоморов» были веселыми и смешными, остроумными и ироничными, на некотором уровне это было попури из Монастырского, на другом – пародия, еще на одном – его продолжение. «Мы были как обезьяны. Мы делали те же движения, что и обезьяны, но с другим смыслом и другими намерениями», – вспоминал Костя. Во время одного из первых перформансов они нарядились Львами Толстыми и отправились в Ясную Поляну, в это время там как раз проходила политическая акция неформальной молодежи, и их чуть не арестовали. Их первым «настоящим» перформансом был вечер памяти поручика Ржевского. Поручик Ржевский – это вымышленная фигура, персонаж советских анекдотов, вроде американского Килроя, бабник, пьяница и балагур. «Мухоморы» составили биографию Ржевского и список его друзей, сделали или купили якобы принадлежавшие ему вещи, написали о нем несколько рассказов и картин. Позже они сделали перформанс «Жизнь в андеграунде», в ходе которого пробыли в метро с момента его открытия в шесть утра до самого закрытия – до часа ночи.

Они заранее составили расписание, когда на какой станции их можно будет найти, и раздали это расписание друзьям, которые подъезжали, чтобы повидаться с ними. Но оказалось, что это не так-то просто: стало понятно, что они не смогут быть на всех назначенных встречах, поэтому в коллективном дневнике, который они вели весь день, они написали о расстройстве своих планов и своих разочарованиях.

Со временем их перформансы, как и перформансы «КД», становились все более театральными. Перед акцией «Сокровище» Костя Звездочетов, Алексей Каменский и братья Мироненко, по примеру Монастырского, пригласили зрителей совершить поездку за город, на некое поле, и когда все туда приехали, им сказали, что здесь закопано сокровище, которое сейчас будет вырыто. Через некоторое

время они выкопали ящик, в ящике был Свен Гундлах, который просидел под землей несколько часов, весь скрюченный, при этом у него был фонарик и он вел дневник. В ящик каким-то образом попала муха, которая довела Свена почти до полного умопомрачения. Он уже начал задыхаться, его дневник, начинавшийся с выполненных четким почерком разумных и осмысленных записей, постепенно превратился в какую-то неразборчивую чушь. Выбравшись на свет, он, к удивлению зрителей и остальных «Мухоморов», вскочил и убежал.

Дерзость и сумасшедшая энергия «Мухоморов» не могли оставить равнодушными членов «Семинара». Но все же иногда они заходили слишком далеко. На перформанс «Казнь» было приглашено много народу – около ста человек, не принадлежавших к числу своих. Их попросили приехать в лес где-то неподалеку от Москвы и там объявили: «Мы пригласили вас в лес, потому что мы хотим кого-нибудь убить. Кто хочет быть убитым, пожалуйста, сделайте шаг вперед». Вперед вышли беременная женщина, очень молодой ортодоксальный еврей и художник Коля Козлов. «Мухоморы» взяли шляпу и стали тянуть жребий. Жребий пал на молодого еврея. Они завели его за дерево, раздался звук выстрела, а потом его принесли обратно на носилках. Потом друг «погибшего» прочел над ним еврейские заупокойные молитвы. Кабаков потом сказал, что «Мухоморы» безобразно исказили его творческие принципы, проявив чудовищную вульгарность художественных приемов, намерений, эстетики и целей.

Приблизительно в то же время члены «Семинара» посетили квартирную выставку под названием «Идеальные люди». Когда Комар и Мелаид уехали, жена Мелаида Катя Арнольд, художница и преподаватель, осталась в Москве. Некоторые ученики Комара и Мелаида по-прежнему приходили к ней и продолжали работать с ней, например Миша Рошаль, самый верный последователь Комара и Мелаида, Геннадий Донской и Игорь Лутц. У нее появились и другие студенты, с которыми она ощущала некое взаимопонимание, и таким образом в бывшем кругу Комара и Мелаида появился Юрий Альберт, который привел с собой Вадима Захарова и Виктора Скерсиса. До сих пор «Мухоморы» часто повторяют, что Кабаков их воспитал, а вот Комар и Мелаид своих последователей бросили. Выставка «Идеальные люди» была организована Виктором Скерсисом и

Геннадием Донским и представляла работы Вадима Захарова, Юрия Альберта и Игоря Лутца, там были рисунки и инсталляции. Во время открытия Альберт прочитал комическую поэму о Дюшане.



Константин Звездочетов в мастерской в Фурманном переулке, 1986

Эта выставка произвела глубокое впечатление на членов «Семинара». Они познакомились с кругом Кати Арнольд, который изначально был очень далек от них. Но потом у Донского обнаружилась душевная болезнь, Рошаль, который всегда любил выпить, стал работать все меньше и меньше, Лутц выбрал официальную карьеру в Союзе художников, и оставшиеся Юрий Альберт, Виктор Скерсис и Вадим Захаров присоединились к «Семинару».

Они стали новыми любимцами этого мирка – молодые, очень интеллектуальные, с хорошим чувством юмора, но при этом вполне серьезные. Они не распространяли вокруг себя той нервозности, которая неизменно сопровождала «Мухоморов», у них была собственная программа, но они были готовы учиться у Кабакова и

Монастырского. С самого начала между ними и «Мухоморами» возникло соперничество, они стали считать друг друга врагами. Группа Захарова практиковала нечто, производное от соц-арта, они были в высшей степени рационалистами, и их рационализм породил свои собственные, недоступные для «чужих» правила. Захаров в то время работал над серией перформансов про слона и одноглазого человека. Сам Захаров исполнял роль одноглазого – советского гражданина, чьи человеческие силы были существенно ослаблены. На протяжении нескольких лет он постоянно ходил с черной повязкой на глазу. Слон был символом советской системы: человек не может сражаться со слонами. Во время своих перформансов Захаров с повязкой на глазу расставлял вокруг себя фигурки слоников, фотографировался с ними, а потом делал к фотографиям подписи типа: «Когда моя жена ставит слонов мне на спину, я не могу двигаться» или «Когда слоны полезли у меня изо рта, я решил, что они не дают мне жить». Вся эта работа была построена на смысловых кодах и ассоциациях.

«Для нас все это было слишком бесстрастным», – говорил Костя Звездочетов. Между тем, напряженность в отношениях между разными группами нарастала. В частности, возникло некоторое отчуждение между поколениями, хотя уважение младших к старшим никуда не исчезло. Никита Алексеев постепенно сближался с «Мухоморами». В 1979 году он окончательно порвал с «КД» и прекратил участвовать в их акциях, хотя сохранил дружеские отношения с Монастырским. «Я почувствовал, что эти акции стали чем-то вроде элитарного кабаре для Кабакова, Чуйкова и остальных, – вспоминал он. – В самом начале идеи обсуждались и принимались всей группой, и мы делали только то, что хотели сделать все. А потом Андрей занял более авторитарную позицию и начал проталкивать собственные идеи. Иногда я чувствовал себя как бы в зале с зеркалами. Мне довольно было пяти минут, чтобы понять, что собирается сказать Андрей».

В этот переходный период «Семинар» не распался только благодаря журналу МАНИ. МАНИ расшифровывается как «Московский архив нового искусства», он в некотором роде заменял собой выставки, которые не проводились, и журналы, которых не существовало. Журнал был организован Никитой Алексеевым, Димой Приговым, Андреем Монастырским, Львом Рубинштейном и Вадимом Захаровым. У них не было возможности ксерокопировать документы,

поэтому журнал печатался под копирку в пяти экземплярах, предполагалось, что он будет выходить раз в квартал. Четыре экземпляра журнала оставались в мастерских московских художников, где ознакомиться с ним могли все желающие, а пятый отсылался с оказией в Нью-Йорк, Маргарите и Виктору Тупицыным. МАНИ был собранием материалов художников, писателей и критиков, объем выпуска мог составлять пятьсот-шестьсот страниц. Например, Костя Звездочетов и братья Мироненко попросили Свена подписаться под чистым листом бумаги. Над его подписью они написали: «В этот день я не выйду на работу», а потом позвали его в фотоателье, чтобы вместе сфотографироваться. Фотографию и лист они отправили в МАНИ.

История МАНИ кончилась печально. Как это часто бывает, кто-то из художников старшего поколения почувствовал себя оскорбленным поведением молодых. Вадим Захаров опубликовал серию фотографий под заголовком «Я приобрел врагов», где красовался он сам с вытянутой вперед рукой и подписями, обращенными к художникам старшего поколения, например, такими: «Штейнберг, вы припудренный Малевич» или «Булатов, вы блефуете. Это опасно». Вадим рассчитывал, что эти работы дадут новый стимул угасающему братству «Семинара», но он ошибся. Большинство художников, даже если и посчитали себя обиженными, промолчали, но Янкилевский и Штейнберг заявили, что Захаров хулиган, и начали кампанию против молодых художников.

Вскоре после того, как в Москве начали издавать МАНИ, в Париже группа эмигрантов под руководством Игоря Шелковского, ранее входившего в группу Пригова-Орлова-Лебедева – она существовала одновременно с кругом Кабакова, – инициировала издание журнала под названием «А-Я». Журнал выходил на русском и английском языках, с вкладышем на французском. «А-Я» публиковал работы художников и критиков из Москвы, критиков, которые уехали из СССР, а также западных исследователей, интересовавшихся советским андеграундом. Основными авторами были Кабаков, Монастырский, Борис Гройс, Виктор и Маргарита Тупицыны, Римма и Валерий Герловины и Виталий Пацюков. Хотя тираж «А-Я» был невелик, он приобрел некоторую известность на Западе, и в 1980–1981 годах в различных западных изданиях появились упоминания о нем. Добывать деньги на издательскую деятельность всегда было трудно, и позже поговаривали –

причем не только представители властей, но и сами художники, – что «А-Я» частично финансировался ЦРУ. Позднее Шелковский погубил журнал, превратив его из художественного обозрения в политическое издание, но даже когда он еще был посвящен исключительно вопросам искусства, он сыграл странную политическую роль в судьбе многих художников. Известность, приобретенная ими благодаря журналу на Западе, гарантировала некоторую защищенность от КГБ: если бы кто-то из них вдруг исчез, это вызвало бы возмущение. До некоторой степени это сработало, но в то же время «А-Я» стал для сотрудников КГБ неким путеводителем по стану врага: каждому, чье имя появлялось на его страницах, было обеспечено самое пристальное внимание со стороны КГБ.

Пожалуй, больше всех пострадал от такого отношения властей к «А-Я» Борис Гройс, один из основателей «Семинара» и, возможно, самый выдающийся советский критик. Гройс публиковал в журнале статьи на разные темы, обычно они были написаны в таком абстрактном пост-экзистенциалистском духе. В одной из них он пришел к заключению, что «существование и работа современного художника не имеют под собой почвы». Его тексты плохо принимались официальными кругами, и в 1980 году к нему на работу явились сотрудники КГБ и предложили проследовать с ними. Гройс попросил не трогать его во время консультации со студентом, и они согласились дать ему десять минут. Зная о том, что, скорее всего, в его доме будет обыск, а сам он, возможно, отправится в тюрьму, Гройс быстро позвонил жене и дал ей указание отнести всю подозрительную литературу или предметы к друзьям. Он рассказал ей, что случилось, и повесил трубку.

Затем он вышел из кабинета и послушно спустился по лестнице вслед за людьми из КГБ.

Но и в этой могущественной организации случаются накладки. Когда они вышли на улицу, оказалось, что служебная машина куда-то исчезла, и кагэбэшники довольно долго обсуждали, ждать ее или взять такси. Как только удалось кого-то остановить, появилась служебная машина и шофер рассыпался в извинениях: как оказалось, он решил немного подхалтурить. Гройса пригласили для допроса и запугивания, но обращались с ним не так жестко, как можно было бы ожидать,

вероятно, вследствие того, что «А-Я», источник всех проблем, был и своего рода броней.

От него потребовали подписать документы, в которых он заявлял бы, что все, им опубликованное, было ложью и обманом. Когда он отказался, ему было сказано, что он может выбрать себе другую страну, более подходящую для него. Полтора года спустя крайне неохотно Гройс с женой и сыном уехали в Западную Германию – после многочисленных столкновений такого рода с властями, которые ему, как врагу советского государства, пришлось пережить.

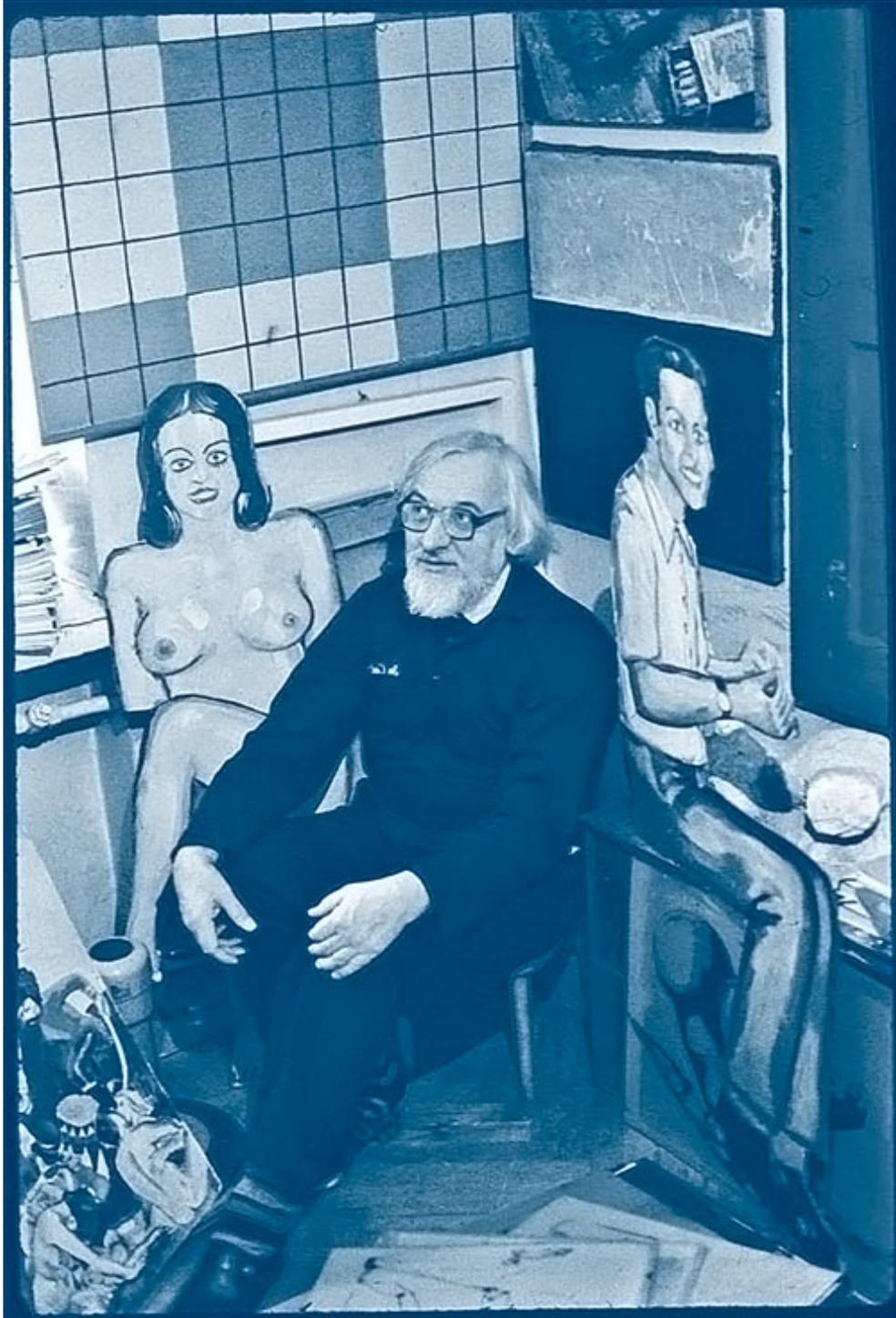
Конечно же, в «А-Я» появились и «Мухоморы».

В то время как остальные все еще держались за свои секреты, за свой замкнутый мир, «Мухоморов» все больше и больше выталкивало на арену публичных действий. Их известность значительно возросла, когда художники Евгений Матусов и Дмитрий Врубель создали группу «Синклит сакрального чуда», целью которой было комментирование работ концептуалистов^[12]. Поскольку работы большинства московских художников-концептуалистов уже были увязаны в единую структуру, внутри которой они представляли собой некий комментарий на другие концептуальные работы, усилия «Синклита сакрального чуда» были сосредоточены на осознанном метапереносе первоначальных идей самого концептуализма. Матусов и Врубель очень полюбили «Мухоморов», и Матусов пригласил их к себе в мастерскую, чтобы записать, как они читают свои литературные произведения, декламируют стихи и поют песни. Потом Матусов сделал копии этой записи, она разошлась на кассетах и получила широкую известность, это был «Золотой диск» «Мухоморов». У Матусова были большие связи в среде советского андеграунда, и он смог организовать распространение диска по тайным каналам. «Золотой диск» приобрел большую популярность в стране, его продавали за большие по тем временам деньги, «Мухоморам» дали тысячу рублей. Так они впервые получили деньги за то, что они делали, при этом без всякой помощи Запада. Позже они продали права на публичное распространение диска журналистке из Всемирной службы Би-би-си, обменяв их на кассету с записью Лори Андерсон, о которой раньше в Советском Союзе не слышали^[13].

Финальный взрыв творческой энергии художников младшего поколения пришелся на период апт-арта («квартирного искусства»)^[14].

Именно в апт-арте произошла встреча страха с разумом, именно в апт-арте представители младшего поколения ясно артикулировали свой разрыв с традицией, которая их сформировала. В принципе, все было очень просто: в 1982 году Никита Алексеев объявил, что его квартира – это галерея, и пригласил друзей придумывать выставки, которые там можно было бы устроить. Он сообщил, что эта галерея будет открыта для посещения и что прийти сможет каждый желающий. «Вся идея открытой галереи основывалась на распространении слухов», – вспоминал Никита. Поскольку тогда никакой рекламы быть не могло, «нужно было просто начать распускать о себе слухи».

Конечно, сама по себе идея квартирной выставки была не нова. В культуре андеграунда квартирные выставки имели давние и богатые традиции, но на такие выставки приходили по приглашениям. Хотя получить приглашение не составляло труда и почти любой, кто знал о той или иной выставке и проявлял к ней интерес, имел возможность увидеть ее, все же допускать на выставку всех желающих – это далеко не то же самое, что объявить свою квартиру публичным пространством, открытым всем и каждому. Если вся структура авангарда базировалась на системе сообществ, в которые входили адепты той или иной степени посвящения, то апт-арт разрушал эти сообщества. Так же как в «Бульдозерной выставке», в апт-арте не было ничего тайного, секретного, и он не дрогнул перед официозом.



Леонид Галочкин, 1987

Апт-артовские выставки пользовались огромным успехом, например, на какой-то из них за один день побывало более тысячи человек. В апт-арте успели поучаствовать все художники младшего

поколения: Алексеев, «Мухоморы», Захаров, Скерсис, Рошаль, Кизевальтер, позже Андрей Филиппов, который учился в Школе-студии МХАТ вместе со Звездочетовым и братьями Мироненко, но до сих пор не входил в этот круг. До того как КГБ прикрыло апт-арт, успели пройти семь выставок, каждая со своей темой, все они сопровождались налетами КГБ с обысками – «апт-артовскими погромами». Представленные на них работы оставались во многих отношениях очень личными, в них все еще было много шуток для внутреннего пользования, много чисто внутренних ссылок, но это было нечто личное, адресованное публике, нечто отчетливо политическое. Например, одна из выставок называлась «Развитие социализма в Вундерланде». На другой «Мухоморы» выставили холодильник под названием «История жизни, полной приключений», который позже стал символом этого периода^[15]. По своему замыслу он несколько напоминал вечер памяти поручика Ржевского. «Мухоморы» положили в холодильник рукопись романа и разукрасили его фрагментами текста и иллюстрациями к нему. На полки холодильника они положили коробки с вещами, принадлежавшими разным героям романа. Написали другие анекдоты про героев романа, связали их стопками и тоже поместили в холодильник. Когда сотрудники КГБ явились на выставку, на которой впервые была показана эта работа, они, с многозначительным видом демонстрируя профессиональные навыки, конфисковали несколько папок из холодильника, тем самым доказав свою полную неспособность понять, что изъятие некоторой части содержимого никак не сказывалось на произведении в целом. Позже стало всеобщим развлечением что-то класть или что-то доставать из холодильника, и многозначительная торжественность, с которой это проделывалось, стала метафорой бессмысленной торжественности, которую продемонстрировал КГБ. Холодильник стал наживкой для агентов КГБ, своего рода скрытой камерой, которая фиксировала смешное положение, в которое они постоянно ставили себя.

КГБ очень не нравился апт-арт, и его недовольство вымещалось на художниках. Самым тяжелым вниманием КГБ было для Свена Гундлаха, нелегким было это время и для Никиты Алексеева. Другие тоже чувствовали давление, достаточно сказать, что коллекционеру Леониду Талочкину, который предложил было свою квартиру для апт-арта, когда вся идея находилась только в стадии обсуждения, пришлось взять свои

слова обратно после того, как ему позвонили из КГБ и предупредили, что у него будут большие трудности. После выставки Вадима Захарова и Виктора Скерсиса «апт-артовские погромы» стали более серьезными. Художники решили действовать по схеме «А-Я» и договорились, что в одной русской газете в Париже будет опубликована статья о происходящем, но лишь понапрасну еще сильнее разозлили КГБ: газету эту никто не читал.

Внимание, которым была окружена квартира Никиты Алексеева, внушало серьезные опасения, поэтому в конце концов было решено провести апт-арт на пленэре – для того, чтобы сдвинуть акценты, переместить центр внимания с квартиры Никиты^[16]. Получился гибрид, нечто среднее между апт-артом, «Бульдозерной выставкой» и акциями «КД». Выставка проходила в поле за чертой города, в ней участвовало много разных художников. Желающие посетить ее приезжали на электричке. Отчасти это была дань памяти «Бульдозерной выставке», проходившей всего десять лет назад, но для многих из молодых художников уже ставшей «древней историей».

В период расцвета апт-арта на сцене появились одесситы. Московские и ленинградские художники всегда друг друга знали, но друг другу не доверяли. Одесские художники в конце концов перебрались в Москву и стали неотъемлемой частью московской художественной сцены, они сформировались под ее влиянием и впоследствии сами стали одним из ее формирующих факторов. Этим художникам традиционно свойственны такие качества, которые обычно ассоциируются с жителями юга: эмоциональность, страстность и ловкость, а также мелодраматичность, скандальность и лукавство. Одесса – город космополитичный. Хотя он находится на территории Украины, там проживают евреи, молдаване, румыны, болгары, грузины, турки, русские, цыгане и многие другие народы, и все они постоянно о чем-то спорят друг с другом, там все постоянно бурлит и кипит, и вся эта жизнь наполнена вкусами и ароматами юга. Одесские художники пришли из мира алкоголя и наркотиков, мира свободной любви, знойной музыки и танцев.

В центре художественного движения был избалованный молодой человек со смуглой гладкой кожей, длинными черными волосами и белоснежными зубами, очаровательный, пресыщенный,

непринужденный и абсолютно безответственный. Это был Сергей Ануфриев, одаренный отпрыск обожавших его родителей, которые так никогда и не смогли в полной мере оценить ни его дарований, ни его недостатков. Его отчим преподавал философию, мать была блестящей интеллектуалкой, у нее был своего рода салон, где по вторникам собирались все самые яркие личности Одессы. Именно благодаря ее связям Сергей познакомился с московскими художниками и вошел в их круг. В юности он с жадностью поглощал книги, его интеллект оттачивался в домашних разговорах, но у него не было совершенно никакого представления о дисциплине, и в шестнадцать лет его исключили из школы.

В СССР вполне могут не дать диплом или аттестат по политическим причинам, но добиться того, чтобы тебя выгнали из школы за неуспеваемость или плохое поведение, – это надо уметь.

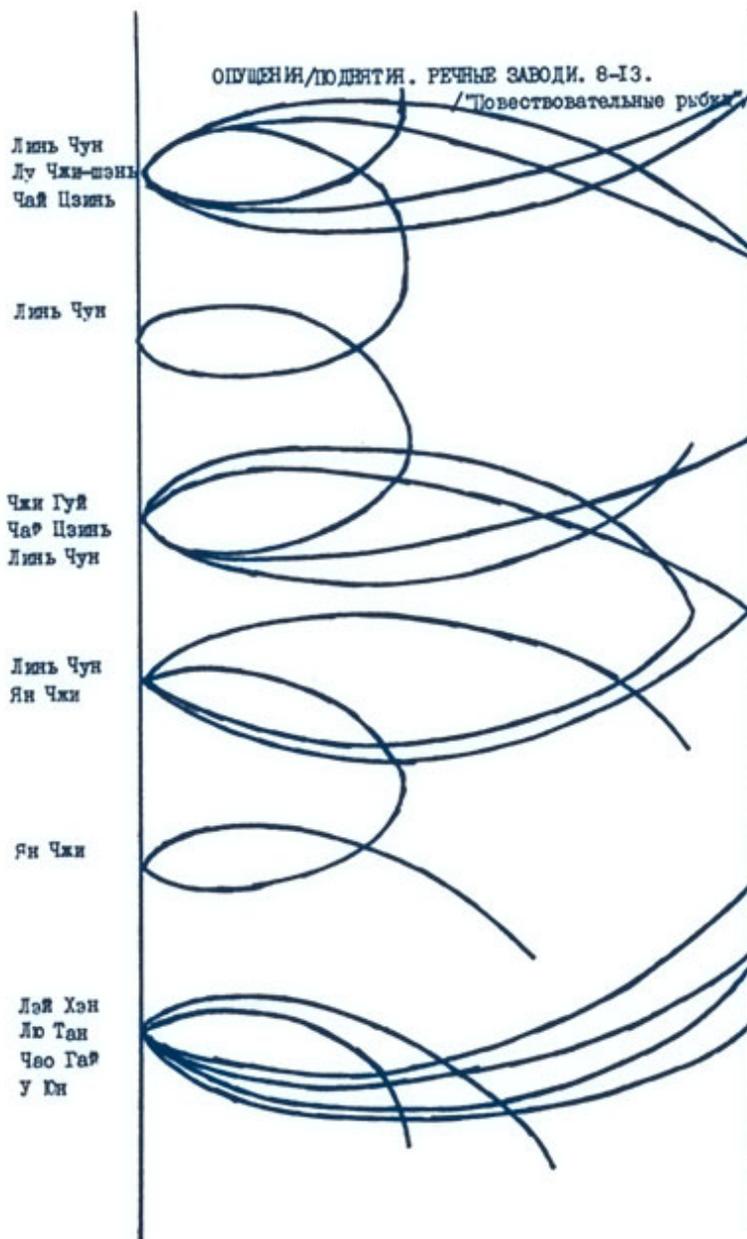
Судя по всему, Ануфриев обзавелся друзьями и привел их в салон своей матери просто от скуки. Среди них были хипповатые будущие художники, такие как Алексей Музыченко, Андрей Маринюк и Дмитрий Нужин, но они позволяли себе такие излишества, что в конце концов оказались неспособными ни к какой деятельности. Были и другие: например, «Перцы» (Олег Петренко и Людмила Скрипкина), едкие, всегда экзальтированные спорщики, неизменно превращающие друзей во врагов: интеллектуальный и суховато игривый Юрий Лейдерман; сумасшедший, но очаровательный Леонид Войцехов; талантливый, но часто пьяный Игорь Чацкин; противоречивая, умная Лариса Резун (которая впоследствии вышла замуж и стала Ларисой Звездочетовой). Лариса в то время преподавала народные ремесла, именно тогда она начала делать свои работы – некий глубинный комментарий о природе китча – как ответ на невозможные вкусы своих учеников. Один из них оказался другом Ануфриева, он их и познакомил. Лариса была очарована Ануфриевым, и скоро они стали жить вместе, весь круг формировался вокруг них. «Мы не были таким уж интеллектуальным кружком, нас больше занимали эмоции, выразительность, протест против нашей одесской жизни, которая была очень скучной и уродливой», – вспоминала Лариса.

В то время вокруг Ануфриева начали сгущаться тучи. У него не было работы, и он отказывался на нее устраиваться, по советским законам это означало, что он является тунеядцем. Он жил на деньги

матери и безрассудно тратил их. У него были проблемы с наркотиками, его разыскивал военкомат. Но невероятно скользкий и изворотливый Ануфриев умудрился избежать всех этих ловушек. В Москве, благодаря связям своей матери, он познакомился с участниками «Семинара». «Никто в Москве не воспринял его всерьез, – вспоминал Костя Звездочетов. – Он слишком много говорил, так что все засыпали, и пытался быть очень модным, но, поскольку на самом деле он был очень провинциальным, выглядело это очень забавно.

Но мы были рады, что в нашем кругу появился кто-то извне».

Ануфриев решил, что жизнь в Одессе скучна, потому что там нет «настоящего» современного искусства, такого, как он видел в Москве. Когда он вернулся в Одессу, он привез с собой несколько номеров журнала «А-Я» и попытался рассказать своим друзьям про жизнь авангарда. «Когда мы впервые увидели "А-Я", никто из нас ничего не понял, – вспоминала Лариса. – Мы были как стая жутких диких обезьян, все это казалось нам ужасно сухим и скучным. Я помню, какое раздражение вызвали во мне тексты Монастырского и комментарии Кабакова. Потом я увидела работы "Мухоморов", и они мне понравились. Но как люди, подумала я, они, должно быть, ужасные снобы, а может быть, и наркоманы, я была уверена, что просто возненавижу их».



Юрий Лейдерман, *Опущения/Поднятия. Речные заводи. 8-13. / Повествовательные рыбки*

В сентябре 1983 года Ануфриев с Ларисой, в сопровождении «Перцев» и Леонида Войцехова отправились в Москву, чтобы принять участие в выставке, которую Ануфриев организовал при помощи друзей. Участвовать в ней был приглашен и Юрий Лейдерман, который в то время учился в Московском химико-технологическом институте. Выставка называлась «ARTART за бором» и проходила вскоре после

«АРТА в натуре». Организована она была на даче у братьев Мироненко.

В тот момент казалось, что тучи вокруг апт-арта совсем сгустились, поэтому и речи не могло быть о возвращении в квартиру Никиты Алексеева. «Вообще-то было полным идиотизмом устраивать эту выставку, – вспоминал Костя Звездочетов. – Я бы предпочел не участвовать в ней, не потому, что я испугался, а потому, что это выглядело как какой-то глупый вызов, брошенный КГБ. Но я чувствовал, что зашел слишком далеко, что я не могу просто уйти, если мои друзья хотят это сделать».

«АРТА за забором» стал настоящим откровением для одесситов. Они познакомились с Никитой Алексеевым, «Мухоморами», Кабаковым, Монастырским и Приговым. Пять дней они жили у Свена Гундлаха. «И тут я решила, что эти люди мне нравятся, и я поняла, что у меня в жизни появилась новая цель», – сказала Лариса. Когда они вернулись в Одессу, Москва не выходила у них из головы. В мае 1984 года Лариса отправилась в Москву одна, без Ануфриева, с которым они к тому времени расстались. Она позвонила Свену и принесла ему свои новые работы. Это был относительно спокойный месяц, казалось, шум вокруг апт-арта несколько стих, на квартире у Никиты проходила выставка Кости Звездочетова. Лариса осталась в Москве на эту выставку и на следующую – совместную выставку Кости и Никиты «Для души и тельца» – иронично-эротическую, на ней были представлены, главным образом, наброски обнаженных, в том числе нарисованный Никитой календарь с голыми женщинами. Свен с Никитой решили устроить выставку «Москва-Одесса» с работами «Мухоморов», Филиппова, Никиты и одесских художников.

К моменту ее открытия, в день рождения Свена, уничтожение группы «Мухоморы» уже шло полным ходом.

Хотя в СССР существует всеобщая воинская повинность, немногие москвичи служат в рядах Советской армии. Легче всего избежать призыва, доказав, что являешься сумасшедшим и предоставив в военкомат соответствующую справку. Для этого надо пройти через определенные процедуры, но в художественных кругах это в порядке вещей. «Ну да, это было, когда я лежал в психиатрической клинике, мне нужно было доказать, что я – шизофреник» – такую фразу можно услышать нередко.

Но нужно соблюдать некоторую осторожность, чтобы не перегнуть палку, а то тебя могут там оставить. На самом деле доктора быстро вычисляют тех, кто пришел, чтобы избежать армейской службы, и если у этих людей нет особых проблем по политической линии, то они в конце концов получают свои справки. В действительности вся эта система работает на пользу армии. Москвичи, как правило, хрупкие и изнеженные, они снобы, ими трудно управлять, они плохо подчиняются командам. Лучше, чтобы их там не было.

У всех «Мухоморов» были свидетельства об освобождении от армии, добытые таким путем. Когда они навлекли на себя гнев КГБ, их до некоторой степени защитила их публичность и то, что они упоминались в западной прессе. В то время советское правительство предпринимало попытки как-то улучшить свой имидж в глазах Запада, – очевидно, если бы «Мухоморов» посадили в тюрьму, это шло бы вразрез с поставленной целью. Это было время, когда Москва готовилась к новому молодежному фестивалю. Константин Черненко, бывший в то время Генеральным секретарем ЦК КПСС, заявил, что в городе не должно быть ни пятнышка. Диссиденты и всякие неблагонадежные личности должны исчезнуть, чтобы по улицам ходили только веселые молодые комсомольцы, доблестные строители коммунизма.

«Мухоморов» нужно было уничтожить. От них было слишком много шума, слишком много беспокойства. Их справки о психических заболеваниях были аннулированы, а сами они призваны в армию – на исправление. Костю отправили на север, Свена – на восток, Володю Мироненко – на юг. Сергея Мироненко пощадили, но он сам понял, к чему все идет, и устроился художником-постановщиком в театр в каком-то отдаленном городе. «Только благодаря успехам советской медицины, – сказали Володе, – мы можем сказать тебе сегодня, что ты никакой не шизофреник, что советская власть вылечила тебя от этой страшной болезни».

В определенном смысле «Мухоморы» действительно были уничтожены армией, в течение какого-то времени после их исчезновения казалось, что вообще весь московский андеграунд умер. Художники старшего поколения, которые восхищались «Мухоморами», но и боялись того, что они делали, испытали настоящий ужас, поэтому еще больше замкнулись в своем кругу, еще больше отгородились от

остального мира. Вадим Захаров и Юрий Альберт остались в изоляции. Одесские художники уехали домой. Везде царил страх, как при Сталине, каждый знал, что его имя тоже в списках, и каждый, затаив дыхание, ждал, что за ним придут. Никиту Алексева не могли забрать в армию, потому что он уже вышел из призывного возраста, но его дважды вызывали в КГБ. «Со мной обращались как с врагом государства, как с иностранным шпионом.

К тому времени, когда они добрались до меня, КГБ уничтожил уже всю настоящую оппозицию, поэтому им пришлось растрчивать свою энергию на нас, ведь мы почти так же заслуживали их внимания». Государство пыталось вмешиваться и в его личную жизнь, например, французенке, на которой Никита собирался жениться, постоянно отказывали в визе, поэтому несколько лет он ее не видел.

Судьба тех, кто был призван в армию, была тяжелой. Володю Мироненко отправили в Астраханскую область, на ракетный полигон Капустин Яр, где его постоянно вызывали в КГБ на допросы, правда, потом его мать нашла выход на какого-то высокопоставленного военного, и его перевели в подмосковный полк, откуда изредка даже отпускали на побывку домой. Свена Гундлаха отослали далеко на восток, на границу с Японией, и там он «проводил больше времени в особом отделе, чем у себя в подразделении. Я каждую ночь стоял в карауле. От меня требовали подписывать какие-то бумаги, рассказывать какие-то истории. Меня мучили и мучили этим моим Пегасом. Меня постоянно заставляли заниматься уборкой. Мне месяцами не давали спать, заставляли часами стоять с оружием по стойке смирно, потом что-то чистить, а потом снова издевательства в КГБ».

Это книга об искусстве, а не собрание военных историй, поэтому она просто не в состоянии вместить все армейские рассказы. Важно понять, какова была жизнь в армии на самом деле. Костя Звездочетов сказал: «Ты должен понимать это, чтобы понять, чем я отличаюсь от западных художников. Ты должен понимать каждую шутку, каждую игру, каждое наказание, каждый день. Без этого ты не поймешь советское искусство, ты не поймешь жизнь художников». То, что художники смогли выйти победителями из этой армейской муки, что их интеллект, их невероятная чуткость помогли им одержать сокрушительную победу над врагом могущественным и страшным – над Красной армией, говорит о многом. Армия оттачивала их

способности, их интеллект и, следовательно, помогала им стать лучше как художникам. С Костей поступили особенно бесчеловечно. В последние дни апт-арта серьезно заболела его бабушка, и он метался между выставками и больницей. Вскоре после «АРТА за забором» ее парализовало. Именно в это время Костю вызвали в военный комиссариат для прохождения воинской службы, ему сообщили, что его дело пересмотрено и его справку о психическом заболевании признали недействительной.

Необходимо было доказать, что он на самом деле сумасшедший и больной. Костя перестал есть и чудовищно исхудал. Его несколько раз вызывали в военкомат. В первый раз, когда его попросили раздеться, он отказался, заявив, что боится, что кто-то увидит его без штанов, чем очень разгневал комиссию. Позже Костя попросил своего врача предоставить в военкомат данные о его продолжающемся психиатрическом заболевании, что тот и сделал, но КГБ надавил на него, и он отступился. В конце концов Костя договорился с Андреем Филипповым, у которого была подружка, работавшая на «скорой помощи», она приехала и вколола Косте большую дозу инсулина, от чего у него начались судороги, а потом он впал в кому. Изначально они хотели проделать это в каком-нибудь маленьком городке, но времени оставалось все меньше, давление нарастало, поэтому все произошло в Москве, и Костю, едва живого, отвезли в больницу. Но за несколько месяцев до этого КГБ подслушал телефонный разговор между Костей и Филипповым, в ходе которого они обговаривали возможность такого поворота, если ситуация с армией будет развиваться в нежелательном направлении. Когда Костя пришел в себя, он увидел доктора, готовящегося к операции, но прежде, чем ему сделали укол, появились люди из КГБ и отвезли его, прямо в пижаме, в военкомат. Хотя из комы он и вышел, он был ужасно истощен и все еще находился в полубредовом состоянии. В военкомате какой-то майор орал на него и колотил по столу револьвером. Костя спросил, можно ли ему попрощаться с бабушкой, ему ответили «нет». Тогда он спросил, можно ли ему хотя бы позвонить маме, чтобы сообщить ей, куда его отправляют, но и в этой просьбе ему было отказано. Его посадили в самолет и отправили в так называемую «учебку»^[17]. «Я готовился к этому всю жизнь, потому что видел жизнь моих родителей. Я все время расспрашивал тех, кто побывал в заключении: „Ну и как там, а что там

приходится делать, как вы там выживали?“ Но когда мы приехали в часть и дверь открылась, я увидел сорок молодых людей, бритых наголо, с совершенно зверскими лицами. Все они раньше сидели в тюрьме. И они смотрели на меня своими жуткими глазами, а мне было так плохо и от инсулина, и вообще от всего этого, что я подумал – все, это конец».

Его вытолкнули из самолета и представили личному составу. Человек, который доставил его, сказал: «Этот человек – мразь. Не спускайте с него глаз, а то он сбежит. Вы можете унижать его как хотите, можете избивать его». Это было громадной ошибкой, потому что солдаты, которые сначала, когда Костю только впихнули к ним, смотрели на этого худющего москвича с ненавистью, вдруг поняли, что Костя был таким же, как они, изгоем, таким же преступником, поэтому они встретили его почти как брата. Он так исхудал – в то время он весил около сорока килограммов – он был таким слабым и больным, что они немедленно прониклись к нему жалостью. Они делились с ним едой и помогали ему выполнять свои обязанности. Кто-то помог отправить маме письмо, в котором он объяснял, что с ним случилось. Она получила его через десять дней и сразу же отправилась к нему, но его успели отправить дальше, и никто не мог сказать куда. К моменту ее возвращения в Москву ее мать, Костина бабушка, уже умерла.

Костю отправили на Камчатку, это к северо-востоку от Сибири. В его части было много солдат из Средней Азии, почти неграмотных, живших по собственным законам. «Это как если бы тебя из Кембриджа призвали служить прямиком в отряд Хизбаллы, – однажды сказал мне Костя. – Это не было бы более чужеродным и ужасным. Везде были эти ужасные лица преступников». Судьбе маленького и слабого в Советской армии не позавидуешь. Обычно молодые солдаты становятся рабами старослужащих. Их заставляют чистить обувь, чистить туалеты. И постоянно избивают. Но самое страшное – это изнасилование. Согласно терминологии, принятой в Советской армии, человек, который совершает насилие, не считается гомосексуалистом, а вот изнасилованного называют педерастом. Педерасты абсолютно отрезаны от общества, они живут в отдельном бараке, у них собственная посуда, с ними никто не разговаривает. Они – неприкасаемые. К изнасилованию часто прибегают как к своего рода казни. Если какие-то солдаты проникнутся ненавистью к кому-нибудь, они могут сказать:

недостаточно убить этого человека, лучше его изнасиловать, тогда он действительно опустится ниже некуда. «Я видел много такого, – вспоминал Костя. – Это чудовищно, ты не можешь себе представить, как это ужасно. Это часто происходит с москвичами, которые оказываются в армии. У меня был друг, инженер-компьютерщик, с которым мы часто говорили о литературе, об искусстве, его призвали в армию, и когда я встретил его через несколько лет, его невозможно было узнать. От него ужасно пахло, потому что он постоянно клал в штаны, он выглядел как загнанное животное, он мог думать только о еде. Это было гораздо хуже, чем если бы он умер».

Но когда Костя прибыл в часть, он был таким истощенным, что сильные не обижали его, а, наоборот, помогали. В самый первый день, как это принято в армии, у него отняли его одежду. «Тут мне повезло. У меня могли отнять любимую рубашку, или туфли, или кошелек, но поскольку я прибыл в армию в пижаме, у меня только ее и отняли, и еще три сигареты и пятнадцать копеек». Когда его голым прогнали перед строем солдат, его худоба вызвала сострадание. «Даже у воров есть честь.

И потом, все время я был очень хитрым и очень веселым. Можно сохраниться не только с помощью физической силы, но и с помощью силы духовной. Нужно все правильно говорить и делать и никогда не показывать страха. Если ты боишься и покажешь это, то все, конец. И еще мне повезло, что у нас в части были москвичи, уголовники из Москвы, мы составили такой московский батальон среди азиатов, ну и в этой ситуации у нас было больше общего, чем различий, и мы все защищали друг друга». Костю бросали то на физическую работу, во время которой он часто надрывался, то рисовать плакаты для офицеров. Он приобрел популярность у солдат, рисуя татуировки, за это они давали ему хлеб, чай и варенье. В части также было много азербайджанцев, которые очень плохо говорили по-русски. Хотя они были мусульманами, никто из них не читал Корана, а Костя во времена «Семинара» его прочел, поэтому он пересказывал им Коран, курил с ними траву. Он говорил: «Они называли меня "художник" и попросили нарисовать портрет какого-то шиитского святого, так что с ними у меня тоже было все в порядке».

На Камчатке стояли холода, была уже поздняя осень. Солдаты получили приказ откопать фундамент какого-то военного сооружения,

которое было построено на льду, поэтому они работали среди ледяных глыб и канализационных труб, пытаясь пробиться сквозь лед, который подтаивал от тепла, исходящего от дома, и докопаться до находившегося подо льдом камня. «У всех нас были лопаты, мы втыкали их в лед, потом усаживались как могли, а один человек стоял у двери. Время от времени он кричал: "Офицер идет!" И тогда мы изображали пред офицером усердную работу. Когда офицер уходил, мы снова усаживались на наши лопаты. Вообще, все это было как в кино: очень темно, множество лопат, и мы все вечно голодные и холодные».

Другие муки военной жизни были более банальными. Каждое утро, по морозцу, батальон выводили на гимнастику гольшом. «А еще туалет. Вонь там стояла невыносимая. Там было полно народу, и все они одновременно справляли большую нужду. Вначале я просто не мог там, вместе со всеми, но потом, когда у меня получилось, я уже легко мог бы сделать это и перед королевским дворцом. Я думаю, западные люди просто не могут себе этого представить. Мы действительно были как животные. Но у нас в части была хорошая библиотека, и именно в армии я впервые прочел Ивлина Во. Мне кажется, в СССР так часто бывает: там, где самые плохие туалеты, – самые лучшие книги».

Все это время Костя оставался в неведении, призвали его на обычную службу или его здесь оставят на всю жизнь. Каждую неделю его отвозили в особый отдел, и даже командир части не знал зачем. Он всем говорил и сам в это верил, что Костя что-то рисует для КГБ. Каждую неделю в КГБ его по восемь часов допрашивали и запугивали. «Я иногда думал, что, может быть, и умру тут, потому что в армии очень легко умереть. Мне говорили: "Если ты не будешь нас слушаться и сотрудничать с нами, если не будешь относиться к нам по-хорошему, тебе будет очень плохо". И действительно было очень плохо. Восемь часов таких разговоров, а потом тебя оставляют одного в пустой комнате с грязно-серыми стенами, где только стол и бумага. И просят тебя написать что-то совершенно нелепое».

ДРАМА!

В КАФФЕ

ДРАМА!



Константин Звездочетов. *Драма! В Каффе драма!*

Однажды его попросили написать заметку о своей работе. Он отказался. Тогда ему сказали, что, если он напишет такую статью, это облегчит жизнь Свена, потому что он, как они заявили, «не идет ни на какие компромиссы с нами». Костя несколько дней писал эту заметку, но в результате гэбэшники принесли свой текст и попросили подписать его. В этом тексте говорилось, что «Мухоморы» никогда не занимались искусством, что они были предателями родины и сотрудничали с ее врагами. Когда Костя отказался подписывать этот документ, его попросили исправить неточности. Он потратил несколько дней на то, чтобы внести свои исправления и потом вернул заметку. Они напечатали ее, но только с половиной исправлений в местной военной газете, ее никто никогда не читал, но все равно это было ужасно неприятно, и непонятно, помогло ли каким-то образом Свену или самому Косте.

Единственным настоящим его другом в армии был архитектор, который отбывал обычную воинскую повинность. Этого человека вызвали в КГБ и предложили следить за Костей, пообещав как-то облегчить его жизнь, если он будет доносить. Тот немедленно отправился к Косте и объяснил, что он не мог отказаться – иначе ему бы тоже пришли какую-нибудь антисоветчину, и попросил Костю держаться от него подальше и не выдавать никаких секретов. Но Костя

придумал кое-что получше. «Скажи им, что ко мне в доверие можно втереться только при помощи кофе и шоколада, – посоветовал он. – Скажи, что это единственный путь к моему сердцу». И каждую неделю они собирались, чтобы попить кофе с шоколадом и обсудить, что бы такое сообщить КГБ, придумывали разную бессмыслицу с таким энтузиазмом, как будто работали над очередной апт-артовской выставкой.

«А вот у Свена все было гораздо хуже, потому что он не играл, и потом, я был в стройбате, а Свен был в настоящей армии. В стройбате больше уголовников и меньше дисциплины, больше неразберихи, но и больше свободы. Мы имели возможность постоянно писать письма. В КГБ все эти письма, конечно же, прочитывались, поэтому приходилось тщательно продумывать, что писать, но писали мы постоянно.

Я переписывался с Никитой и Ларисой, Свен часто писал Диме Пригову, мы много писали о теории искусства, о своих надеждах. Мы были слегка пророками, многое, о чем мы писали, уже сбылось. Я надеюсь, когда-нибудь, может быть, когда нас уже не будет в живых, эта переписка будет опубликована».

Пока «Мухоморы» были в армии, члены «Семинара» в основном хранили молчание. Но новая жизнь уже закипала. Три человека, которые видели все апт-артовские выставки, которые были в числе самой преданной публики, начали собственный путь в искусстве. Герман Виноградов, Николай Филатов и Андрей Ройтер решили, что им нужно какое-то помещение, где они могли бы работать, выставляться и встречаться с друзьями, и в 1984 году основали «Детский сад». Выселенный для ремонта детский сад, куда они устроились сторожами (у каждого была восьмичасовая смена), быстро стал новым центром московской художественной жизни. К этому времени люди с Запада стали приглядываться к неофициальному советскому искусству, и художники «Детского сада» знали, как использовать этот интерес. Апт-арт был жестом публичности, «Детский сад» просто производил некий товар себе во благо. Художники пытались продавать свои работы, исходя из интереса, который они возбуждали вокруг себя. Они хотели быть популярными и успешными, они отчетливо понимали, насколько помогает им то, что в глазах публики они находятся на самом переднем крае искусства. «Детский сад» стал началом западного подхода к искусству.



Герман Виноградов и Андрей Ройтер у «Детского сада». 1986

К трем центральным фигурам присоединились и другие художники. Немедленно подключился Сергей Ануфриев, у которого был необыкновенный нюх на все самое-самое, Никита Алексеев тоже сделал выставку в «Детском саду». В этот круг вошли Гоша Острецов и Жора Литичевский. Некий фотограф по имени Сергей Волков, который появлялся здесь на разных мероприятиях, как-то вечером – это было в 1986 году – решил попробовать себя в живописи и обнаружил, что у него неплохо получается^[18]. «Детский сад» стал центром новой жизни и новых развлечений и, подобно апт-арту, занозой для властей.

В 1986 году КГБ все чаще и чаще стал разгонять «детсадовские» вечеринки, а художников, которые были как-то связаны с «Детским садом», каждого по отдельности, запугивать. Наконец, в 1987 году здание было снесено, художникам дали всего двадцать четыре часа, чтобы вынести свои пожитки.

Приблизительно в это же время «Мухоморы» вернулись из армии. Свена, который еще не окончил институт, заставили служить два года по причине «минимального образования», Костю и Володю Мироненко отпустили через полтора года, вскоре после этого Костя женился на Ларисе. Вернулся в Москву и Сергей Мироненко. Они очутились в незнакомом мире «Детского сада». Свен создал свою рок-группу «Среднерусская возвышенность» как некую шутку, некое продолжение традиции «Золотого диска» «Мухоморов». Это название – шутка. Среднерусская возвышенность – это географическое название, обозначающее местность в центральной части Европейской России, но для Свена это также и состояние ума русского человека, только частично приподнятое. Все тексты, которые Свен писал для группы, носили иронический характер, но лишь незначительная часть аудитории понимала это. Это была насмешка над традициями советского рока, над традициями русской народной музыки, над традицией авангарда – это была энциклопедия пересмешничества. Группа немедленно обрела невероятную популярность, стала объектом поклонения, а ее члены – настоящими поп-звездами. К группе немедленно присоединился Сергей Ануфриев, который превозносил Свена как нового гения. Друг Свена Сергей Воронцов помогал ему писать музыку. В группу вошли также Дима Пригов и новый муж Иры Наховой Иосиф Бакштейн – он играл на треугольнике, потому что ему «всегда казалось, что, наверное, забавно побыть рок-звездой». Еще пришел сосед Никиты Алексеева, молодой человек по имени Никола Овчинников, который постепенно передружился со всеми членами кружка и тоже стал участником художественного авангарда.



Сергей Шутов и Сергей Волков в мастерской у Волкова в Старом Толмачевском переулке,
1987



Гоша Острецов у себя дома на Ленинградском проспекте, 1987

К этому времени уже наступала эпоха гласности, и КГБ не внушал прежнего трепета. Но еще далеко не все было позади. Дима Пригов написал серию экологических и моральных призывов, которые он напечатал на маленьких кусочках бумаги и расклеил на столбах и деревьях. Среди них были, например, такие: «Граждане! Если вы вытоптали траву и разрушили птичьи гнезда, как вы можете честно смотреть в глаза матери?» Под ними стояла подпись: Дмитрий Александрович. «Однажды, когда я шел по улице, – вспоминал Пригов, – ко мне подошел какой-то человек, я решил, что он хочет прикурить, и сказал, что я не курю. „Нет-нет-нет“, – ответил он, показал мне свои документы и отвез меня в КГБ. Там они немедленно вызвали машину и доставили меня в психиатрическую больницу. Это было в восемьдесят шестом году, при Горбачеве. Я был последним в Советском Союзе, кого в качестве наказания поместили в психиатрическую больницу». Жене Пригова Наде Буровой в тот вечер позвонила ее бывшая одноклассница.

Она работала санитаркой в больнице, куда привезли Пригова. «Твой муж здесь», – сказала она и повесила трубку. Надя организовала протест, и через два дня Пригова отпустили.

В начале горбачевского правления КГБ в большинстве случаев вел себя корректно. Ко многим художникам были приставлены сотрудники КГБ, они стали обращаться к ним по именам, пытались подружиться с ними, время от времени «по-дружески» забегали к ним. Если художников просили зайти в КГБ, то делали это в высшей степени вежливо, но художники не реагировали на эти приглашения, просто пропускали их мимо ушей.

Но дружественный фасад был всего лишь фасадом. «Однажды, когда меня назойливо вынуждали прийти в КГБ, я сказал, хорошо, я встречусь с вами, но только на нейтральной территории, – вспоминал Костя. – Поэтому мы договорились встретиться на улице, и я попросил еще прийти Бакштейна и Врубеля. Я еще взял с собой большое деревянное колесо от какой-то декорации, я решил, что если меня станут запикивать в машину, я колесом перегорожу дверь и начну орать. Я знал, что у человека из КГБ, который работал со мной, было указание действовать осторожно, поэтому сцена на улице ему была не нужна.

Я стоял у стены, и когда этот человек подошел, я повернулся так, что он оказался спиной к стене, а я – спиной к улице. Я сказал: "Вы хотите поговорить об искусстве? Я тут пригласил специально для вас замечательных экспертов, они могут дать вам консультацию". Тут слева подошел Бакштейн, а справа – Дима Врубель. Человек из КГБ занервничал и сказал: "Знаешь, Костя, я просто пришел сказать, что не могу сегодня с тобой встретиться, потому что я очень занят, я не смог дозвониться тебе, поэтому и пришел сюда, я тебе еще позвоню".

И он убежал и никогда больше меня не беспокоил».

В это время вышло постановление нового более либерального правительства, разрешающее регистрировать всевозможные клубы и организации, которые раньше существовали подпольно, и тогда Гундлах и Ануфриев с Приговым и Бакштейном организовали «Клуб авангардистов», в который вошли участники «Семинара», арт-арта и МАНИ.

Они официально зарегистрировали его и получили помещение, в котором могли проводить вполне легальные, санкционированные выставки. В 1987–1988 годах там прошло много хороших выставок. Художники старшего поколения, как, например, Кабаков, в «Клуб авангардистов» не вступили, но стали его почетными членами, они-то и артикулировали нарастающее чувство дискомфорта, которое испытывали при виде шумного коммерческого уклона в деятельности своих друзей.

Тогда же возникли две интересные группы – «Медгерменевтика» и «Чемпионы мира». Первую основали Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман и Паша Пепперштейн, сын Виктора Пивоварова. Медгерменевты считали себя прямыми учениками Монастырского, и, как прежде «Мухоморы», они подражали даже его поведению, его интонациям. Их работы очень сухие, очень закрытые, очень сложные. Медгерменевты начали, как когда-то «Синклит сакрального чуда», с некоего комментария по поводу концептуальных работ, которые существовали вокруг них. Они наблюдали за всеми остальными художниками. Они оценивали их работу в баллах. Они давали им советы, что им следует и чего не следует делать. Их деятельность была пропитана восточной мистикой, их язык был настолько сложным и ритуализованным, что доходил порой до полной бессмыслицы. Группа записывала на магнитофон длинные разговоры, вдохновенно писала

непонятные тексты, иногда делала инсталляции. Паша Пепперштейн, который когда-то был вундеркиндом, все больше и больше старался походить на важного Монастырского. Да и само название группы отражало два главнейших увлечения Монастырского – медицину с ее научностью, ее картами и графиками, и герменевтику, которые стали для него и игрой, и смыслом существования.

«Чемпионы мира» были совсем другими. Когда Костя вернулся из армии, он чувствовал, что «переполнен яростью, во-первых, потому, что мне не дали попроситься с бабушкой, а во-вторых, потому, что они заставляли меня чувствовать себя дерьмом.

И я знал, что буду выискивать любые способы, чтобы бороться с ними до конца моей жизни». Старый друг Кости Евгений Матусов, который был преподавателем физики, познакомил Костю с одним из своих учеников, Гией Абрамишвили, а тот – со своими школьными друзьями Борисом Матросовым и Костей Латышевым. Все вместе они образовали группу «Чемпионы мира», которая была некоей тенью «Мухоморов». И вновь шутки на полном серьезе позволили группе художников определиться в пространстве свободы от истеблишмента, заниматься музыкой, литературой, поэзией и перформансами. «У меня снова возникло чувство, – вспоминал Костя, – что вместе мы могли бы что-то создавать, быть друзьями и в работе, и в жизни».

Каждый день «Чемпионы» встречались и сперва все вместе салютовали флагу и делали гимнастические упражнения, затем кто-нибудь из них раздавал остальным задания такого типа: «Сегодня тебе нужно нарисовать картину, на ней должна быть красная лошадь, голая женщина и голубое небо. Для неба нужно использовать два грамма синей и один грамм белой краски. Для лошади нужно использовать три грамма красной». Картины должны были быть выполнены в точном соответствии с полученными инструкциями и представлены тому члену группы, который формулировал задание на этот день. После того как картины были сданы, их обсуждали, а затем уничтожали. Костя вспоминал: «Для нас создать произведение искусства не было само по себе целью, это было лишь неким упражнением или опытом. Мы хотели по-своему определить, что такое власть, мы узурпировали полномочия других уничтожать наши работы. Действительность мы черпали только из искусства, только из эстетики или вопросов эстетики, подобно тому как, например, партия «Зеленых» понимает

действительность только исходя из вопросов окружающей среды». «Медгерменевтика» и «Чемпионы» были маниакально увлечены вопросами оценки, вопросами того, что дает право судить, и того, каким образом их собственные суждения могут быть доведены до общего сведения. И это было весьма актуально в тот момент, когда постепенно надвигался Запад со своими чуждыми и весьма агрессивными стандартами, дополнительную весомость которым придавала твердая валюта.

Организованная деятельность становилась публичной и зрелищной, и в 1987 году состоялась знаменитая выставка в Сандуновских банях. Это была коллективная идея, но точно неизвестно, кто на самом деле был ответственным за нее. Я слышал разные варианты. Что все было устроено Иосифом Бакштейном. Что организаторами были Гия Абрамишвили, Борис Матросов и Костя Латышев, которые хотели заявить о своей независимости от Кости Звездочетова, ставшего, по их мнению, слишком авторитарным. Что все это было сделано силами «Клуба авангардистов». Это было некое мультимедийное действие, скорее событие, чем выставка или перформанс, какая-то смесь «детсадовского» гламура и акций Монастырского. С разрешения администрации организаторы пригласили художников выставить свои работы в интерьерах самых знаменитых бань России^[19]. Предполагалось, что развешанные там работы будут повреждены паром, что и произошло на деле. Это было первой попыткой переломить понемногу проникающую с Запада тенденцию превращения искусства в товар. Во время открытия авангардисты читали стихи, пели и танцевали. Они были одеты в римские тоги, которые многие из них сбрасывали, чтобы окунуться в бассейн. Художники старшего поколения воздержались от участия, но младшее поколение было представлено целиком.

При входе на выставку организаторы положили большую тетрадь, в которой все посетители могли оставлять свои записи – это стало традицией, особенно на выставках «Клуба авангардистов». Но если на обычных мероприятиях эта книга отзывов, как правило, просто лежала где-нибудь на стуле у входной двери, то в Сандуновских банях ее поместили под стеклянный колпак, в витрину с образцами мыла и полотенец, которые можно было здесь приобрести. Посетители бань, приходившие попариться, и те, кто специально приходил на выставку,

на протяжении следующего месяца оставляли свои комментарии, интересно, что единственный отрицательный отзыв исходил от американского туриста, который забрел сюда случайно. Женщины на выставку не допускались – она проходила в мужском отделении, поэтому через несколько недель после открытия группа разгневанных художниц, преодолев сопротивление изумленного вахтера, прорвалась внутрь, распугав голеньких старичков, пытавшихся укрыться в клубах пара. Идеи феминизма еще не дошли до СССР, но по сути дела это была первая феминистская акция внутри сообщества авангардистов.

Именно в тот момент, когда на художественной сцене появилось столько новых персонажей, Никита Алексеев уехал из Советского Союза, это было в 1987 году. «Я уехал тогда, когда никто не уезжал, когда не было причин уезжать, когда было множество разнообразных причин остаться. В семидесятых уехало столько моих друзей, что для меня это было как медленно действующий яд. Когда в течение года ты провожаешь человек двадцать и при этом говоришь: "Мы обязательно встретимся", то это обещание остается на всю жизнь, даже если к тому времени, когда ты едешь, тебе уже не хочется встречаться с этими людьми. Но ты мечтаешь о том, чтобы поехать туда, куда уехали они. Я женился на подруге той девушки, которую я любил, просто для того, чтобы выбраться отсюда, потому что обстоятельства развели меня и мою первую любовь. Раньше я думал, что женюсь и уеду во Францию, теперь я слишком устал, чтобы менять свои планы».

Отъезд Никиты создал пустоту. Друзья стали внимательнее, нежнее друг к другу, и по мере того как появлялись новые имена, авангардисты становились все сплоченнее. Примерно в это время Сергей Мироненко взялся за непосильную задачу – найти настоящую мастерскую. Он подружился с неким человеком, из тех, кого советские люди называют мафиози, – людей с темными связями, через которых еще с хрущевских времен представители неофициального мира добывали что-нибудь дефицитное или остро необходимое. Этот человек не хотел устраиваться на официальную работу, но ему необходимо было помещение для каких-то собственных нужд. У него были налаженные связи, но не было официального статуса, который позволял бы ему нанять помещение. Сергей Мироненко попросил своего брата, Свена Гундлаха, Костю Звездочетова, Вадима Захарова и Юру

Альберта сделать рисунки, которые этот человек подписал своим именем, с этими рисунками он вступил в Союз художников^[20].

Благодаря этому он смог арендовать четыре мастерские, из которых две сдал по очень щадящей цене художникам. Это были знаменитые мастерские в Фурманном переулке. «Потом он изводил нас своими разговорами, вспоминал Свен Гундлах. – Он был женат на бесплодной женщине, очень хотел ребенка, и постоянно приходил поговорить об этом, и постоянно спрашивал, может быть, ему нужно развестись с этой женщиной, потому что он очень хочет ребенка, или же не разводиться, потому что он очень любит ее. Когда он наконец женился на другой женщине и они зачали ребенка, для нас это был не меньший праздник, чем для него, потому что он наконец перестал приходить и мучить нас этими разговорами».



Юрий Альберт на выставке «Битца за искусство» (Битцевский парк, 1986)

Во времена Горбачева этот человек стал директором кооператива.

В Фурманном «Мухоморы» вновь собрались вместе, но уже как друзья, не было прежнего совпадения художественных темпераментов. В Москве появлялись новые художники, возникали новые интересные группы. Кабаков и Булатов выставлялись в Швейцарии. Все вокруг бурлило и кипело.

А потом приехали люди из «Сотбиса», которые хотели устроить аукцион, чтобы продавать работы за западные деньги. И это, конечно же, было началом конца.

Существуют два варианта истории ленинградского искусства. Один из них – это красивая история, которая начинается где-то в темных закоулках прошлого, и другой, начинающийся с Тимура Новикова. Может быть, бесполезно было бы знать, каков был этот мир, когда в него ворвался Тимур Новиков, но если московские художники знают свою историю и дорожат ею, то лишь немногие из ленинградцев знают, что происходило в году хотя бы 1980-м, и очень немногие из них хотят это узнать. На самом деле к концу сталинской эры в Ленинграде было больше хороших художников, чем в Москве, но они не принадлежали к породе художников-мыслителей, художников-интеллектуалов. За неофициальными художниками здесь наблюдали не так пристально, как в Москве, здесь в конце 1950-х все еще жили ученики великих авангардистов – Казимира Малевича, Павла Филонова и Михаила Матюшина, и они были готовы воспользоваться тем, что времена переменялись на более либеральные. Таким образом, художники круга Владимира Стерлигова, в который входили его жена Татьяна Лобова, одна из самых перспективных учениц Филонова, и Павел Кондратьев, оказались на поверхности.

Несмотря на своих радикальных предшественников, эти художники были глубоко консервативны, и когда официальная критика, описывая их работы, употребляла слово «авангард», они воспринимали это как хулу. Никто в Ленинграде не интересовался ни концептуализмом, ни перформансами, ни инсталляциями и арт-объектами. Ленинградские художники занимались живописью, и хотя они всегда заботились о смысле, они в равной мере заботились о красоте. Представители этого раннего ленинградского авангарда верили

в идею шедевра, в уникальность художественного произведения, в природу, в жизнь, в природную правду. Хотя по своему характеру эти художники несколько напоминали лианозовцев, они были более серьезными, более искренними в своих поисках утопии – совершенного произведения искусства.

В 1960-х годах вокруг Александра Арефьева сформировалась группа, в которую входили Владимир Шагин, Шалом Шварц и Ричард Вайсман. Этим художников в 1940-х выгнали из художественных учебных заведений за то, что они рассматривали репродукции картин импрессионистов. Их художественная жизнь основывалась на романтике жизни преступного мира, их работы были про выпивку, наркотики и тюрьму, это искусство говорит о побеге – не только от тоталитаризма, но и от скуки. В то время в Ленинграде среди неофициальных художников было много евреев, они организовали группу «Алеф», Арефьев тоже входил в нее, хотя не был евреем ни по рождению, ни по вероисповеданию. «Алеф» представлял собой группу друзей, и это было скорее социальное, нежели художественное объединение людей, сплотившихся в знак протеста против языка официоза, для них вопросы метода и стиля были второстепенными. Существовало в Ленинграде еще одно большое, но плохо организованное объединение под названием ТЭИИ – Товарищество экспериментального изобразительного искусства.

Если в Москве мир неофициального искусства пытался подражать художественному миру Запада во всем его разнообразии – здесь были и художники, и критики, и зрители, и коллекционеры, то на ленинградской сцене были представлены только художники, которые работали каждый сам по себе, в разных стилях, связи между ними были очень слабыми. В начале 1970-х ленинградские художники стали еще консервативнее, и если в Москве расцвел концептуализм, то ленинградское искусство становилось все более провинциальным, превращаясь постепенно в нечто вроде неофициального салона. В работах Михаила Шемякина и Владимира Высоцкого было много экстравагантных образов, но они не сумели как-то интересно их использовать. Ленинградским художникам разрешили сделать две полуофициальные выставки, одна прошла в Доме культуры им. Газа в 1974 году, а вторая – в Доме культуры «Невский» в 1976-м. Эти выставки заморозили людей, люди стояли в очередях всю ночь, чтобы

попасть на них, при этом в выставочном зале нельзя было находиться более двадцати минут, чтобы не задерживать оставшиеся огромные толпы. Эти работы и огромный интерес, вызванный ими у зрителей, привели в замешательство официальные круги, поэтому конец 1970-х, как вспоминал Андрей Хлобыстин, «был временем бюрократических бумаг и проволочек, временем тюрем, больниц и множества смертей».

В те самые годы, когда уезжали Комар и Меламид, Тупицыны, Герловины, Леонид Соков и Александр Косолапов, начали уезжать и ленинградские художники, и к 1979 году уехало более половины неофициальных художников города. Большинство – по еврейской линии, но кое-кого, в том числе Арефьева, КГБ «попросил» уехать. Оставшиеся художники, в силу сложившихся обстоятельств, старались держаться вместе, но между ними было мало общего. Поэтому выставки, организованные под эгидой столь расплывчатой структуры, как ТЭИИ, были в лучшем случае неровными. Художник Борис Кошелухов, который закончил философский факультет, потом работал водителем грузовика, а в тридцать лет занялся живописью и стал абстрактным экспрессионистом, организовал группу «Летопись». Немного мистик, немного хиппи, он фанатично любил африканское искусство и культуру первобытных народов. Работы этой группы были очень эмоциональными, очень германскими, но тем не менее имелось в виду, что они продолжают традиции Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой. К этой группе примкнул Тимур Новиков, тогда ему было девятнадцать лет.

Тимур был самым одаренным из учеников Кошелухова, он перенес его идеи в совершенно новую область, вступил на путь, до того неведомый в Ленинграде. Если «Мухоморы» были радикалами, их радикальность выражалась на языке художников, которые были до них, но Тимур отделился от традиции. Он нащупывал и нашел свой собственный стиль, который выразился в его работах, в его одежде, внешнем облике и образе жизни. Он разработал собственную кухню и изобрел новые музыкальные инструменты, чтобы исполнять новую музыку, например, утюгон, который играет сам по себе. Это было движение в направлении высокого стиля, какого-то элегантного буйства, но главным образом это был гимн юности. Ленинград – это город фасадов, искусственный город, построенный Петром Первым на болотах. И знаменательно, что ленинградское искусство тоже

занимается фасадами, внешностью, тем, чтобы превратить фасад в реальность. В начале 1980-х Тимур объединился с еще одним учеником Кошелухова, Олегом Котельниковым, и они образовали группу «Новые художники». Магнетическая притягательность личности Тимура, его обаяние и энергия собрали вокруг него много людей. Новых художников объединяла любовь к Тимуру, которую он охотно принимал и отвечал на нее взаимностью. Кабаков и Монастырский находили последователей, сохраняя свою отстраненность, они могли быть очень щедрыми и великодушными, но этой своей отстраненности никогда не изменяли. Тимур создал «Новых художников» теплом своей личности, делаясь своей энергией, своим энтузиазмом с теми, кто находился рядом.

Тимур Новиков жил в большой коммуналке, и в 1981–1982 годах остальных жильцов, годами стоявших в очереди на квартиру, расселили. Поскольку в тот момент ситуация с жильем в Ленинграде была не такая острая, никто в опустевшую квартиру не въехал, и Тимур пригласил своих друзей занять оставшиеся без хозяев комнаты. Эта двадцатикомнатная квартира была центром художественной жизни Ленинграда в течение четырех лет, пока Тимура не вынудили выехать из нее. Она находилась в большом доме как раз напротив главного здания КГБ. Африка в связи с этим заметил: «Как гласит древняя китайская поговорка, если хочешь быть невидимым, нужно отправиться в центр большого города и стать под фонарем». Так что «Новые художники» процветали прямо под носом у КГБ, и власти никак не мешали им. Три комнаты остались незанятыми, две из них превратили в галерею – там развешивали готовые работы и приглашали друзей на выставки.



Олег Котельников, 1986

Вскоре после того, как в распоряжении «Новых художников» оказалась эта квартира, там появился четырнадцатилетний мальчик из города Новороссийска – странного вида, очень шустрый и

честолюбивый. Это был Сергей Бугаев по прозвищу Африка. У него в Ленинграде был друг, Георгий Гурьянов, он был вхож в круг «Новых художников», так что по разным мастерским они ходили вдвоем. Тимур был очарован Африкой и однажды зашел к нему в гости. Они провели вместе целый день, вместе работали. Спустя несколько дней Тимур устроил день рождения Африки – тому исполнялось пятнадцать лет. Вскоре юноша поселился в тимуровской коммуналке, и без него художественную жизнь Ленинграда уже трудно было представить. В 1983 году Африка отправился в Москву, там он пытался обратить на себя внимание вызывающим поведением, часто появлялся на вечеринках в женской одежде. Но москвичи не клюнули на него, это было время «апт-артовских погромов», и ни у кого не было времени возиться с ним.

В конце 1983 года он вернулся в Ленинград.

В начале 1980-х ленинградские художники, включая Тимура, Африку, Олега Котельникова, Ивана Сотникова и Евгения Козлова, устраивали совместные выставки, на которые приходило все больше и больше народу. Кроме того, Тимур выставлял представителей предыдущего поколения ленинградского авангарда, например, однажды он организовал ретроспективу Валерия Черкасова. В середине 1970-х этот художник устроил в своей комнате в коммуналке музей из найденных на улице объектов. Там было десять неработающих телевизоров с сопроводительными текстами, в которых рассказывалось, что они показывали бы, если бы работали. У Черкасова была депрессия, и он покончил с собой. После его самоубийства Тимур удалось забрать его работы из коммуналки, иначе их просто выбросили бы. И этот человек, которого знали совсем немногие из «Новых художников», сильно повлиял на их творчество. В начале и середине 1980-х, когда апт-арта уже не было, а «Детский сад» еще не появился, квартира Тимура была единственным местом в СССР, где проходили выставки такого рода, поэтому некоторые московские художники, включая Никиту Алексеева, Николу Овчинникова и, конечно, Сергея Ануфриева, приезжали сюда посмотреть, что здесь происходит.

В кругу московского художественного авангарда много приезжих, людей, которые прибыли в Москву в поисках славы, в поисках интеллектуальной среды. Илья Кабаков, Иван Чуйков, Сергей Волков, Костя Звездочетов, Вадим Захаров, Сергей Ануфриев и многие другие

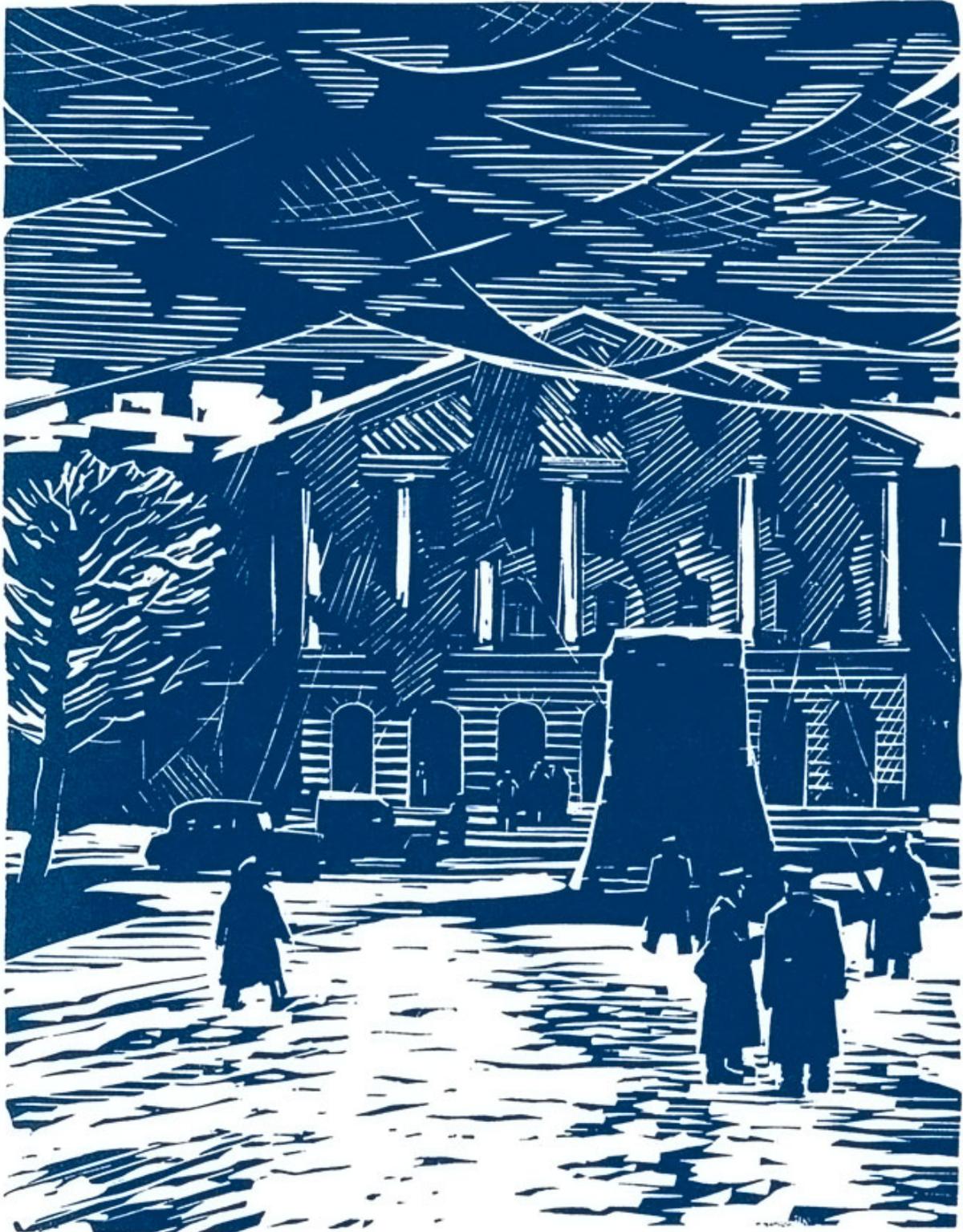
не являются коренными москвичами^[21]. Все ленинградские художники, за исключением Африки, родились в Ленинграде. «Мне больше нравится Москва, чем Ленинград, – говорил Африка, – но я предпочитаю жить в Ленинграде. Мне нравится его разрушительная энергия, и мне нравится, что здесь все разваливается. Я живу в городе, который умирает у меня на глазах.

Конечно, в Москве тоже не все так уж прекрасно, но это прогрессивный город, там всякие министерства и официальные организации, которые пытаются изобразить, что они что-то делают. В Ленинграде же, и это абсолютно верно, годами ничего не меняется. Ленинградское декадентство происходит от отсутствия свежей крови, новых людей, ленинградские художники – это такие безумные гемофилики, дети сотен лет кровосмесительных браков».

В 1982 году друг Тимура Сергей Курехин создал рок-группу «Поп-механика». Изначально «Поп-механика» – не столько музыка, сколько перформанс, строившийся на извлечении и эксплуатации разнообразных странных звуков. Почти все ленинградские художники – музыканты, а музыканты – художники, все они поэты, все они актеры, а некоторые из них – режиссеры. И так совпало, что Курехин работал с Тимуром и теми, кто находился вокруг него, они повлияли на превращение «Поп-механики» в нечто более зрелищное, более театральное. Приблизительно в то же время Виктор Цой основал группу «Кино», где Георгий Гурьянов, который к тому времени стал называть себя Густавом, стал барабанщиком. Цой тоже рисовал, а Гурьянов был одним из самых мастеровитых среди «Новых художников», он был в числе немногих, кто получил академическое художественное образование. Позже он стал одной из центральных фигур ленинградской художественной сцены. «Кино» вместе с «Поп-механикой» играли экспериментальную музыку, а Курехин комментировал популярную музыку «Кино».

Большая часть работ делалась в духе чрезвычайной легкости. В 1984 году, когда «Мухоморы» отбывали воинскую повинность, Тимур и Африка поставили «Идиота», «Балет для трех друзей», «Стреляющего лыжника» и свою версию «Анны Карениной», в которой поезд опаздывает и Анна выходит замуж за начальника станции. Эти полуабсурдистские балеты, в которых были задействованы только мужчины, были представлены в «Клубе'81».

В этом заведении еще с 1960-х годов неофициальным писателям и поэтам позволялось собираться и читать свои произведения – за ними проще было наблюдать там, чем в каком-нибудь потайном месте. С течением времени КГБ потерял интерес к этому клубу, но он продолжал существовать, и там время от времени проходили какие-то встречи. «Там было все серое, потолок рушился, в углу сидели какие-то старушки и заваривали чай», – вспоминал Африка. «Анна Каренина» удостоилась визита какого-то невысокого ранга дипломата, который снимал все на видео, в конце представления дверь распахнулась и в помещение вбежали люди из КГБ, они потребовали немедленно прекратить представление и вывели из помещения кое-кого из зрителей, в том числе и дипломата. «Это был очень хороший и очень подходящий конец для перформанса, – вспоминал Африка. – Ни у нас, ни у этого дипломата из-за этого не было каких-то больших неприятностей, скорее, неприятности были у этих гэбистов, у них, наверное, потом долго горло болело, после того как они столько орали».



CHOPTA

A. P. H. W. M.

Африка (Сергей Бугаев), *Снова блокада!* (Примечание Эндрю Соломона: «Это одна из целой серии работ, в которой Африка делал отпечатки с оригинальных гравюр 1940-х годов, а затем их подписывал. Произведение намекает на то, что в СССР история постоянно сама себя повторяет».)

Несколько раз Тимур устраивал у себя просмотры фильмов Евгения Юфита, режиссера параллельного кино. В середине 1980-х Юфит организовал собственную группу, она называлась «Некрореалисты». Андрей Хлобыстин отмечал, что если Африка играл роль циничного панка, то Тимур на его фоне выглядел оптимистичным хиппи. Но хотя Африка и мог быть циничным, он более изобретателен и честолюбив, чем панки. А вот некрореалисты – это чистый беспримесный панк. В их работах – всегда черно-белых – морги, похороны, разлагающиеся трупы, кладбища и прочие вещи, ассоциирующиеся со смертью. Эти художники, когда представляется возможным, работают не в мастерских, но в таких облюбованных ими местах. Их искусство также ясно и недвусмысленно определяет их образ жизни, у себя в карманах они часто носят дохлых животных, птиц или полуразложившихся змей. Одним из их обязательных ритуалов является питье собственной мочи с последующим распеванием песен. Один из маргиналов этой группы, музыкант, как-то умудрился привлечь к себе внимание художников, съев на своем дне рождения целую тарелку собственных экскрементов. Такие выходки, конечно же, быстро надоедают и к тому же вызывают отвращение, но некрореалисты, в отличие от западных панков, проделывают все это с огромной серьезностью, ссылаясь на Бунюэля, дадаистов и сюрреалистов, на природу посмертного существования, на маньеристскую орнаментку смертности. Ну и сами «Новые художники» не чуждались гротескных форм поведения, хотя у них все происходило как-то весело и добродушно. Например, как-то раз кто-то запустил цыплят в пустующую комнату тимуровской квартиры, они там некоторое время жили, а спустя несколько месяцев один из художников заявил, что бремя жизни под пристальным взглядом КГБ стало слишком тяжелым, поэтому он хочет нарисовать картину кровью. «Как удачно, – добавил он потом, – что под рукой оказались цыплята».

На другом полюсе художественной жизни были «Митьки», ходившие в кирзовых сапогах и матросских тельняшках, с бородами.

Они утверждали, что их цель – всегда быть позитивными и альтруистичными и что путем объединения своих усилий они добиваются в этом отношении большего, чем все служащие отеля «Хаят» вместе взятые.

Когда в конце 1980-х случились некоторые послабления в отношении неофициальных организаций, ленинградские художники основали «Клуб друзей Маяковского» и официально зарегистрировали его – почти одновременно с «Клубом авангардистов» в Москве. Маяковский был выбран как промежуточный персонаж между Революцией и существующим положением, который, как и Энди Уорхол, только на совершенно ином уровне серьезности, сплавляет риторику авангарда с языком массовой культуры. Официальные структуры превозносили его как героя Революции, но при этом отторгали как запутавшегося идеалиста. «Клубу друзей Маяковского», как и «Клубу авангардистов», предоставили помещение для проведения выставок, это было в 1986 году, и в течение следующих двух лет там выставлялись, конечно же, Тимур и Африка, Георгий Гурьянов, всегда искавший совершенной красоты, Олег Котельников, работавший все меньше и меньше, некрореалист Евгений Юфит, Вадим Овчинников, который работает с искаженными мифами, Инал Савченков с его роботами, собаками и охотниками, денди и виртуоз Евгений Козлов, Алексей Козин, Олег Маслов и Олег Заика – они работали вместе в стиле неограффити – и Андрей Хлобыстин, единственный интеллектуал во всей компании, мудрый критик, концептуалист.

Первой официально санкционированной выставкой этих художников вне клуба была выставка «Новый год», она открылась 31 декабря 1987 года во Дворце культуры работников искусств. В тот день Африка вернулся из психиатрической больницы, куда он ложился для того, чтобы пройти освидетельствование на предмет шизофрении, чтобы избежать призыва в армию. Его выпустили досрочно, потому что он устроил там совершеннейший бардак – убедил остальных пациентов, по-настоящему сумасшедших, что необходимо есть цветы из горшков на подоконниках, провозглашая при этом торжественные клятвы. На открытие «Нового года» пришло относительно мало народу, и, возможно, выставка прошла бы незамеченной, если бы официальная критика не выступила с нарочито пренебрежительными отзывами. Затем, в первых числах января, художники приняли участие в концерте

«Поп-механики», на который приехали Никита Алексеев, Никола Овчинников и Сергей Ануфриев. Сергей Волков тоже приехал на концерт, и его арестовали за видеосъемку. Дальнейшие действия властей только подстегивали интерес публики.

Для провинциала распространенным способом получить прописку в большом городе был брак с жительницей этого города. К нему прибегли некоторые из московских художников, например, Сергей Волков. Африка заплатил одной знакомой Тимура сто пятьдесят рублей, чтобы оформить с ней фиктивный брак: тогда он мог бы официально жить в Ленинграде. Эту женщину вызывали в КГБ, ей угрожали, ее заставляли доносить на Африку, в конце концов ее посадили в тюрьму. В 1988 году у Африки было много проблем с КГБ, а после концерта «Поп-механики» его вызвали на допрос. Выяснилось, что, хотя Африка числился где-то на работе, он там не появлялся, а платил кому-то за то, чтобы его отмечали как присутствующего. Обнаружилось также, что со времени своего прибытия в Ленинград Африка вообще ни единого дня не работал.

В КГБ ему сказали, что его время вышло, что сейчас его отправят в тюрьму, и показали подготовленные и подписанные документы, необходимые для того, чтобы его посадить.

Выручила «Асса». Задолго до этих событий ленинградские художники были поглощены поисками связи с какой-то исторической традицией, но не с советским прошлым, а со временами до начала времен. Согласно легенде, распространенной среди ленинградских художников, «асса» – слово, которое Ной вынес из допотопного мира и сохранил до появления радуги. Они рассказывали о том, как Ноев ковчег остановился в районе горы Арарат, как Ной три раза выпускал голубя и как голубь, наконец, вернулся с оливковой веточкой в клюве. И когда Ной увидел оливковую ветвь, он – так говорили ленинградские художники – преклонил колена перед Богом и воскликнул: «Асса!»

На самом деле это слово используют мистики, живущие в районе горы Арарат в качестве своего рода мантры. Для ленинградского андеграунда это слово стало как бы паролем, произошло это в 1983 году, и чтобы объяснить его происхождение, была выдумана эта квазибиблейская история. Когда ленинградские художники обнаружили, что находятся в центре всеобщего внимания, они решили подарить это слово людям, словно весть о спасении.

В начале 1988 года к художникам обратился режиссер Сергей Соловьев, который предложил принять участие в его фильме, и они согласились при условии, что фильм будет называться «Асса». Как раз в тот день Африку арестовали. «Они отвели меня в комнату в подвале Дома культуры, где мы выступали, – вспоминал он. – Милиционер сказал:

"Ты не работаешь. Люди в нашей стране должны работать. Где ты берешь деньги на жизнь?" Потом он сказал: "Мы знаем, что твой брак фиктивный, и ты все время занимаешься всякими неправильными вещами, твои картины очень странные, твои друзья – странные люди, мы считаем, что ты должен изменить образ жизни, но ты не хочешь этого делать. Стало быть, твой образ жизни изменим мы".

И я сказал: "Мне жаль вас разочаровывать, но у меня для вас есть один очень хороший документ". И это был действительно прекрасный момент». У Африки в кармане было официальное письмо режиссера «Ассы», подписанное секретарем Союза кинематографистов СССР. В письме ему предлагалось через десять дней прибыть в Крым на съемки. Люди из КГБ были обескуражены, они звонили своим начальникам и зачитывали им письмо, но Африку между тем не выпускали. Он показывал им билеты на самолет, купленные для него на студии, спор продолжался два часа, и в конце концов Африку отпустили.

Фильм «Асса» был типичным явлением первых дней гласности, когда еще существовала надежда, что люди из мира официального и неофициального искусства смогут работать вместе и создавать замечательные произведения искусства. Это туманная и рыхлая детективная история с какой-то невнятной любовной линией, которая зачем-то обрамляется, будто кружевными ленточками, работами художников-авангардистов. «Асса» быстро стала одним из самых популярных советских фильмов, а ленинградские художники – знаменитыми на весь Советский Союз от Риги до Средне-Колымска. К премьере фильма в Москве была организована большая выставка, в которой принимали участие Сергей Шутов, московский художник, близкий к ленинградской школе, «Чемпионы мира», архитектор-концептуалист Юрий Аввакумов и многие «Новые художники».

После своего выхода на экраны весной 1988 года «Асса» привлекла внимание всего Советского Союза к авангарду. И это

проторило дорогу для «Сотбиса», аукциона, который несколько месяцев спустя привлек к нему внимание всего мира.

Они на западе

Вот письмо, которое я получил от Свена Гундлаха в августе 1988 года.

Привет, дружище!

Мы были очень рады получить от тебя письмо. Это был неожиданный сюрприз посреди всей этой кошмарной неразберихи, которая овладела Москвой.

Я считаю, что современная цивилизация породила феномен, который можно описать как метанациональность, некую диаспору, принадлежность к которой определяется не национальностью, а взглядами, языком и поведением в культуре. Именно поэтому мы считаем тебя скорее своим родственником, чем другом. Мне кажется, что в мире не так много людей, которые интересуются той областью культуры, где подвигаемся мы, поэтому нам нужно держаться вместе. В природе для выживания какого-либо вида необходимо поддерживать жизненно необходимое количество особей данного вида, иногда бывает, что если не хватает хотя бы одной, то весь вид вымирает. То же самое с нашей метанациональностью: мы – члены одного племени, и мы не должны терять друг друга из виду. Для нас нет арт-индустрии, где художники-ремесленники производят работы, а толкачи-критики помогают продавать их или уничтожать соперников, для нас это, скорее, идеальная форма существования, некий вариант того, что в православной иконографии именуется священной беседой. Она носит центростремительный характер, это некое сидение вокруг пустоты, вокруг трансцендентного, вокруг непознаваемого. Это не ремесло, а, скорее, некая экзистенциальная деятельность.

Я могу ошибаться. Может быть, все это совершенно тебя не волнует. Но ты должен понять, что наши работы сами по себе не являются целью, у них нет собственной присущей им ценности. Это как если бы ты пытался объяснить другу, который совсем не ориентируется в твоём районе, как найти твой дом. Ты нарисуешь ему план, при этом тебя будет волновать только, достаточно ли он точен и понятен ли он для других. Для того чтобы этот план выполнил свое

предназначение, не нужно быть профессиональным картографом. И чем яснее план, тем большую эстетическую ценность (в общепринятом смысле слова) он приобретает. Тем не менее эстетические его свойства являются всего лишь побочным продуктом, побочными эффектами внеэстетической функции.

К несчастью, я вынужден здесь закругляться, удерживая в рамках свою неумную болтливость, поскольку не хочу, чтобы Ира, которая будет все это переводить, сошла с ума от метафизической риторики.

Я хотел бы сказать тебе гораздо больше, а еще лучше посидеть и поговорить за чашкой чая.

В конце сентября мы все едем в Западный Берлин, где пробудем до конца октября, будет здорово, если ты тоже сможешь приехать туда, хотя бы ненадолго. Ты можешь найти нас через Лизу Шмитц.

Так что пока до свидания, приветы и наилучшие пожелания от всех наших из Фурманного.

Это от Свена.

Я не думал, что буду поддерживать отношения с советскими художниками после первого посещения Москвы и Ленинграда. Не то чтобы я не хотел этого, просто мне никогда не приходило в голову, что такая возможность представится. Моя поездка в СССР стоила дорого, и, хотя я полюбил художников, с которыми познакомился, меня поразили их работы, я чувствовал глубокое родство с ними, возвращение туда казалось мне делом отдаленного будущего. Бесспорно, Москва была чрезвычайно интересным местом, но, с другой стороны, мне было двадцать пять лет, и в мире было еще множество мест, которые мне хотелось бы увидеть. СССР был чуждой страной, и я не мог представить себе, что туда можно ездить регулярно, хотя бы для того, чтобы встретиться с людьми, которых я встретил и полюбил.

И все же мне было интересно, что будет дальше, примерно так же, как хочется знать, чем закончится книга с неотразимо привлекательными героями, потому что наша внутренняя близость, которая там, в СССР, казалась такой подлинной, теперь представлялась мне нереальной.

Через некоторое время одна моя старинная знакомая устроилась на работу гидом – возить туристические группы, в основном из каких-то пожилых методистов из Огайо, в Москву и Ленинград, и когда она

предложила передать какие-нибудь книги людям, с которыми я там встречался, я охотно согласился. Возник вопрос, что отправить. Мне хотелось продемонстрировать свои эстетические пристрастия, но, понимая, какие трудности встанут перед советскими художниками в общении с Западом, я посчитал, что обязан быть практичным.

В конце концов я отправил каталог биеннале Музея Уитни, журналы по современному искусству и путеводитель по американским галереям. Последний, как я считал, окажется особенно полезным: позволит моим друзьям узнать, какие есть галереи, какие у них предпочтения, какова их значимость в художественном мире. Еще я послал что-то вроде самоучителя, в котором приводилась информация о том, что необходимо учитывать при составлении контрактов с галереями, разъяснялись основные принципы формирования цен, говорилось о правах на воспроизведение работ, о договорах на ввоз-вывоз и т. д.

Я отправил художникам из Фурманного длинное письмо. В нем я говорил, что, хотя в обычных обстоятельствах за три недели трудно стать настоящими друзьями, необходимость объяснить столь многое за такой короткий промежуток времени сделала эти недели незабываемо яркими. «Если нельзя сказать, что мы так быстро стали друзьями, – писал я, – можно, по крайней мере, считать, что мы посеяли семена того, что может стать дружбой».

В ответ я получил письмо Свена. Я не мог поехать в Берлин, это было очевидно. Это было бы слишком дорого, слишком сложно и никак не связано с моей работой. Но я, наверное, мог бы написать художникам, которые приедут туда, или поговорить с ними. В конце концов, раз им теперь разрешалось выезжать, они рано или поздно появятся там, где я живу, – в Лондоне или Нью-Йорке. То, что им разрешили выехать за пределы СССР, казалось мне совершенно поразительным, хотя во время моего пребывания в Советском Союзе разговоры о том, что скоро разрешат выезжать за границу, уже шли. Впрочем, говорилось об этом так, как у нас говорят о том, что скоро ученые изобретут новую вакцину – с бессмысленным, но добродушным оптимизмом. Я был поражен, и, кроме того, мне было очень интересно, как поведут себя мои знакомые в новой обстановке.

В разгар всех этих размышлений в мою жизнь со свойственным ей всепобеждающим упорством и маниакальностью, заставлявшей

вспомнить о Жанне д'Арк в ее последние дни, вошла Галина Мейн^[22]. Очень сомневаюсь, что я стал бы заниматься дальше советским искусством, не говоря уже о написании этой книги, если бы не Галина. Она обладала способностью создавать дополнительные трудности, но и делать немислимое возможным. Хотя некоторые художники – главные действующие лица этой книги – не доверяют ей, многие ее очень любят. Я понимаю, почему те, кто ей не доверяет, не хотят иметь с ней никаких дел, но мне их немного жаль, потому что Галина – воплощенная радость.

Через месяц с небольшим после моего возвращения из СССР как-то утром, часов в шесть, меня разбудил телефонный звонок. Я впопыхах схватил трубку не тем концом, перевернул ее как надо и ответил с преувеличенной четкостью внезапно разбуженного человека. Голос в трубке звучал с отчетливым акцентом: «Здравствуйте, это звонит Галина Мейн. Я звоню, чтобы поговорить с Эндрю Соломоном. Это очень срочно». Я сказал, что Эндрю Соломон – это я. «У меня есть для вас сообщения от ваших советских друзей. Приветы от Эрика Булатова, от художников из Фурманного, от многих других. Я хочу поговорить с вами об очень многих вещах. Но мы не можем говорить по телефону. Давайте встретимся в Париже, в маленьком кафе, во вторник, через два месяца».

Я взял себя в руки и с максимально возможным спокойствием ответил, что я никогда не слышал ни о какой Галине Мейн и что поездка в Париж через два месяца в мои намерения не входит. Я добавил, что, даже если бы я собирался в Париж через два месяца, непонятно, зачем мне встречаться с человеком, о котором я никогда прежде не слышал и который звонит в шесть утра, чтобы сообщить мне нечто совершенно необъяснимое. «Меня это очень разочаровывает», – сказала она и попросила подумать об этом, а потом повесила трубку. После месячного молчания телефон зазвонил вновь, на этот раз около девяти утра. «Это снова звонит Гала Мейн, – сказала она, называя себя уменьшительным именем, которое, как впоследствии оказалось, очень подходило ей. – Ну что, встретимся через пять недель?» Я спросил, кто она такая и почему звонит мне. «Я звоню из Дармштадта, из Западной Германии, – ответила она с нетерпением, – я хочу поговорить с вами о советском искусстве. Я же говорила вам уже, что мы не можем говорить по телефону, но через пять недель будет открытие выставки Эрика

Булатова в Центре Помпиду. Приезжайте, будете сопровождать меня на открытии».

Новость о выставке, и не просто выставке, а в Центре Помпиду, показалась мне добрым знаком. Но я все еще относился ко всем этим новым веяниям со свойственным Западу недоверием. Кроме того, я не мог вот так сразу решиться сопровождать на публичном мероприятии женщину, с которой никогда не встречался, с которой общался только по телефону, причем ее манера разговаривать наводила на размышления. Кто она такая? Было более чем вероятно, что это какая-то сумасшедшая, которая раздобыла мой телефон у кого-нибудь из московских знакомых, или, что еще хуже, агент КГБ, которая заманивает меня в Париж, чтобы похитить. Ничего из того, что я написал, еще не было напечатано, но я дал в журналы две статьи о моей поездке в СССР. Может быть, они попали не в те руки? Хотя, насколько я понимаю, там не упоминались никакие государственные секреты. У меня не было привычки вот так запросто, без всякой причины мотаться в Париж, но, поскольку мне надо было поехать туда по другому делу, я решил приурочить свою поездку к открытию выставки.

Я ответил ей несколько неопределенно, и Галина повесила трубку.

Через два дня она снова позвонила, но на этот раз меня вдруг охватила жажда приключений, и я согласился с ней встретиться. Мы назначили дату и время, так что 11 октября 1988 года я очутился перед входом в Центр Помпиду, ожидая таинственную особу, о которой ничего не знал.

Когда я подошел к музею, перед входом стояла целая толпа, около тридцати человек поджидали тех, с кем они собирались пойти на вернисаж.

Я несколько раз пытался подойти к пожилым дамам крепкого сложения с вопросом: «Вы Галина?», но в ответ получал лишь подозрительные взгляды.

Я понял, что было совершеннейшим идиотизмом назначить встречу, не обсудив, как мы друг друга узнаем, например: у меня будет красный шарф, а у вас – букет фиалок, или хотя бы не дав каких-то примет своей внешности: вот я довольно высокий, с голубыми глазами и короткими светлыми волосами, а вы... Внезапно я почувствовал всю нелепость ситуации. Что я тут делаю, почему я стою перед входом в музей за сотни миль от дома и жду женщину, с которой только три раза

говорил по телефону? Меня затошнило – и не в последний раз – ото всех этих советских штучек. Я хотел домой.

Внезапно площадь перед музеем стремительно пересекла женская фигура в длинном, до земли, манто из персидского ягненка и красном вышитом золотом бархатном берете, она подошла ко мне и безо всякого колебания сказала: «Вы, наверное, Эндрю. А я Гала». Она подхватила меня и провела через входную дверь. «Я забыла свое приглашение, – заявила она охраннику. – Но я Галина», – сказала она, и мы проплыли мимо, при этом Галина не снизошла до того, чтобы заметить его обеспокоенный взгляд.

Эта выставка была как встреча друзей после долгой разлуки. Я встретил Булатова. Я встретил Илью Кабакова, который приехал на выставку своего друга. Я встретил француженку – жену Гоши Острцова, она вернулась во Францию и ожидала со дня на день приезда Гоши. Когда три месяца назад я был в мастерской Булатова, я видел только одну работу. За долгие годы он постарался вывезти большинство своих произведений из Советского Союза, так что, когда я был у него, в Москве почти не осталось его картин. В углу мастерской стояла сиротливо одна работа – «Брежнев. Советский космос». Сейчас же она была вывешена с большой помпой в одном из самых известных музеев мира. Забавно, но я ощутил какую-то боль, когда увидел ее на чистой белой стене, под ней была маленькая табличка с указанием названия, размеров и техники. Такую же боль я почувствовал, когда увидел самого Булатова, которого я в последний раз видел в его обшарпанной комнате, заполненной предметами необъяснимого предназначения. Он сам и его работа, казалось мне, подверглись какому-то искажению, попав в этот мир выверенного, тщательно рассчитанного изящества.

Ни он сам, ни его работы не производили впечатления неподлинного искусства, дешевки. Булатов не был плохо одет, он не был неловок или неумен, его работы не казались какими-то вторичными, или лишенными изощренной сложности или плохо сделанными. Нет, странность ситуации исходила из чего-то, что гораздо труднее поддается определению. Полотна производили впечатление обыкновенного искусства, а Булатов – впечатление обыкновенного человека. Он стоял в центре зала и серьезно, с достоинством и благодарностью принимал поздравления людей, которые говорили ему

комплименты, разговаривал с влиятельными критиками и арт-дилерами, подписывал каталоги каким-то французенкам в туфлях от Роже Вивье. Трудно было вести себя с большим достоинством, но при этом, вырванный из своей среды, он казался каким-то безликим. В течение следующих десяти месяцев я наблюдал подобное у других художников, с которыми я познакомился в Москве, причем оторванность от привычного окружения зачастую расшатывала веру в себя. Жизнь многих людей на Западе зависит от возможности передвигаться по миру, наше общество очень мобильно.

Мы не позволяем, чтобы нашу жизнь определяла исключительно география: типично немецкое проявляется в немце, скажем, во Франции, а в американце – в Англии. Мы проявляем национальный характер в кулинарных предпочтениях, манере говорить и одеваться, наших требованиях и наших ожиданиях. Советские люди, приехавшие на Запад, оказались в очень невыгодной позиции. Они не могли разобраться в этой системе самоопределений, и у них не было врожденного умения определять себя вне собственной среды. У них не было кулинарных предпочтений, потому что они никогда не имели возможности выбирать еду; их одежда была чудовищна, поэтому они при любой возможности приобретают ее на Западе, их манера говорить не имеет никакого значения, потому что никто не говорит на их языке; у них нет никаких требований в отношении общественных услуг или окружающих людей, потому что они не привыкли к тому, что их требования каким-то образом удовлетворяются, а их ожидания невероятно далеки от жизненной реальности Запада. С советскими людьми на Западе часто случается нечто вроде потери индивидуальности, потери непосредственности. Конечно, отчасти эта проблема коренится в том, что в Советском Союзе не рекомендуется слишком выпячивать свою индивидуальность, чем более спорными являются чьи-то взгляды, тем больше нужно их скрывать, тем больше вероятности, что их обладатель постарается выглядеть самым обычным человеком. Со временем советские художники научились с легкостью выражать себя в новом и непривычном для них мире.

К середине 1989 года каждый из них обзавелся своего рода маской для путешествий, эдаким портативным «я», которое они извлекали на свет во время пребывания за границей. Но осенью 1988 года, когда они впервые появились на Западе, казалось, что это люди, на которых

посмотрели в телескоп не с той стороны. Что касается их работ, то, лишившись среды, они в значительной мере лишились непосредственности, отчасти и смысла. Их работы были похожи на произведения утерянной или очень далекой от нас цивилизации. Тогда, 11 октября 1988 года, находясь в Центре Помпиду, я чувствовал ностальгию человека, побывавшего в Египте во времена фараонов и вдруг оказавшегося в древнеегипетском зале музея.

Так или иначе, выставка Булатова имела огромный успех. Его живопись вполне доступна для восприятия на самом первичном уровне. Некоторые его работы посвящены политике, и эти смыслы тоже очень легко считываются. Например, на одной из картин изображен советский знак качества, припечатанный к небу. Центр Помпиду – прекрасное место, и картины были хорошо развешаны и хорошо освещены. Лишь значительно позже я узнал всю сложную предысторию этой выставки и понял, каким образом Кабаков, а потом Булатов стали первыми советскими художниками, которые выехали из СССР на Запад. Только со временем я увидел, что их поездки стали прецедентом, проложили дорогу тому, что стало потом для всего авангарда образом жизни.

Все началось в середине 1970-х, когда студент-славист из Швейцарии, возвращаясь со стажировки, привез на родину пачку рисунков Кабакова, Булатова, Янкилевского и некоторых других представителей старшего поколения авангарда. В небольшой галерее в Цюрихе организовали выставку, она прошла спокойно, практически незаметно. Но эти работы привлекли внимание швейцарского дипломата Пауля Йоллеса. В разных странах, где ему приходилось бывать по долгу службы, он привык останавливаться у швейцарского посла. Послы, как правило, старались организовывать для него обычные в дипломатических кругах развлечения, но Йоллес предпочитал знакомиться с новой страной иначе, наблюдая, как там живут художники, и чаще всего просил, чтобы его поводили по мастерским. Конечно, в СССР это было чрезвычайно затруднительно, но в середине 1970-х Йоллес приехал, уже зная имена художников с той цюрихской выставки, и в посольстве смогли разыскать тех, с кем он хотел познакомиться. «Вот так я впервые попал в мастерскую Кабакова, и меня там очень тепло встретили.

А потом Кабаков сразу же повел меня к другим художникам. У них не было никакого соревнования между собой, они все хотели

познакомить меня друг с другом, я тогда купил несколько небольших работ, в основном рисунков, у тех, с кем я познакомился». На следующей неделе Кабакова вызвали в КГБ, его допрашивали в связи с тем, что он принимал у себя иностранца. «Я его не приглашал, я не просил, чтобы он пришел, – отвечал Кабаков. – Что мне нужно было сделать, когда я увидел его в дверях? Отказать ему в чашке чая?»

Прошло десять лет, и дочь Пауля Йоллеса Клаудия отправилась в Москву со своими товарищами по университету. Им хотелось интересно провести время, поэтому Клаудия попросила у отца адреса художников, с которыми он когда-то встречался.

В самом начале поездки студенты зашли к Кабакову и Булатову, где их приняли весьма гостеприимно.

В том же году ее отцу снова пришлось побывать в Москве по делам, и он снова посетил художников и сфотографировал их работы. Йоллес показал фотографии Жану Юберу Мартену, который был тогда директором музея Кунстхалле в Берне, и предложил организовать выставку. Мартен слышал имена Кабакова и Булатова раньше, когда он работал над выставкой для Центра Помпиду, посвященной советскому авангарду 1920-х годов.

Их упоминали некоторые советские искусствоведы, но Мартен никогда не видел их работ, опасаясь, что контакты с миром неофициальных художников поставят под угрозу возможность заполучить для выставки работы Малевича и Кандинского, которые должны были стать центральной частью экспозиции.

Теперь Мартен был свободен от этих кандалов и с энтузиазмом воспринял идею Йоллеса.

Они решили, что хорошо бы начать с Кабакова, но в то время ни одной работы Кабакова не было за пределами СССР, и не существовало никакого очевидного способа вывезти их. Не могло быть и речи о получении официального разрешения на проведение выставки, и, поскольку Пауль Йоллес занимал высокий пост, он не мог позволить себе какого-либо сомнительного поступка. Вопрос о контрабандном вывозе работ даже не обсуждался.

В конце концов Йоллес обратился за разрешением вывезти несколько отдельных работ и попросил своих друзей сделать то же самое. Работы, приобретаемые частными лицами для своих личных коллекций, проверялись менее скрупулезно, чем вывозившиеся для

участия в выставках, и, хотя все время возникали какие-то новые проволочки, все же работы начали прибывать на Запад. У каждой были сопроводительные документы, на которых стояла печать и надпись: «Художественной ценности не представляет». Сам Кабаков тоже начал искать способы, как вывезти более спорные работы. Он убедил какого-то человека, работавшего в фирме по упаковке, запаковать свои работы таким образом, чтобы не слишком въедливые пограничники, судя по качеству упаковки и специальной пластиковой пленке с пупырышками, решили, что картины получили разрешение на вывоз. Свои альбомы он передал школьному учителю, который вывез их как наглядное пособие.

К Рождеству 1984 года вывезенных работ было достаточно, чтобы устраивать выставку. Клаудия Йоллес и Жан Юбер Мартен отправились в Москву и представили Кабакову список работ и план галереи, а он набросал план развески. Летом 1985 года выставка открылась в Берне. Никто не знал, усилит ли она позиции Кабакова в СССР или навлечет на него новые неприятности. Организаторы особенно подчеркивали, что это не было диссидентской акцией, они хотели оградить Кабакова от проблем. В связи с этим пресса потеряла к ней всякий интерес, ведь в то время СССР рассматривали исключительно с точки зрения политического противостояния.

В последующие годы картины продолжали уплывать из страны. Наконец, в 1987 году Кабаков стал планировать и собственный выезд из Москвы. Один из его друзей детства, с которым он не виделся еще со школы, как оказалось, работал теперь в Министерстве культуры. Кабаков потратил несколько недель, что узнать номер его домашнего телефона – в Москве нет городской адресной книги, нет справочного бюро, а это был не тот вопрос, который можно было задать по служебному телефону, и позвонил ему. «У меня выставка на Западе, – сказал он. – Я бы хотел поехать и посмотреть ее.

Ты можешь помочь мне получить визу?» В ответ он услышал: «Перезвони через два дня. Я подумаю». Через два дня Кабаков позвонил снова. «Я подумал об этом. Я помогу тебе. Вместе мы пробьемся».

А потом потянулись долгие девять месяцев: «Моя виза была, во многих отношениях, как ребенок», – скажет потом Кабаков обо всех этих бюрократических хитросплетениях. Его товарищ из министерства объяснил, что визу ему ни за что не дадут, если он подаст заявление с

такой просьбой. «Я отправлю тебя устанавливать связи для Союза художников, – сказал он. – Ты просто поедешь от нас в командировку». Поездка постоянно откладывалась: то надо было обсудить задание, то поставить какую-то печать, то дать на утверждение одному, другому, третьему, и так до бесконечности. Все эти проволочки объяснялись не только жесткими правилами, но и тем, что многие чиновники, в глубине души считавшие себя художниками и никогда не выезжавшие за границу, смертельно завидовали счастливчику.

Но в конце 1987 года Кабакову все же дали разрешение на выезд, а спустя две недели такое же разрешение получил и Булатов, которому пришлось пройти через сходные процедуры. К тому времени Клаудия Йоллес устроила в Цюрихе выставку работ Булатова, и он даже успел к открытию. Обоим художникам торжественно выдали командировочные за ту миссию доброй воли, которую они предприняли во славу Союза художников – им дали по двадцать швейцарских франков. В конце этой поездки Кабаков посетил Нью-Йорк, где сделал инсталляцию «Десять персонажей» в галерее Роналда Фельдмана.

Со следующим выездом сложностей не возникло, и выставка Булатова в Центре Помпиду была лишь первой остановкой в его маршруте.

На этот раз Булатов был с женой, и путешествие уже казалось ему делом привычным. Тем не менее это было поразительно – увидеть в двух больших залах практически все свои работы за последние двадцать лет, работы, которые были контрабандой вывезены из СССР десять лет назад и которые он не надеялся вновь увидеть. Выставка в Цюрихе тоже была событием чрезвычайным, но тогда вокруг было столько всего нового, что события вокруг выставки воспринимались словно из окна поезда. А сейчас, в Центре Помпиду, происходящее вдруг ожило и засверкало яркими красками. Если Булатов – великий романтик среди старшего поколения московских художников, то эти первые радости, связанные с выставками и поездками, стали для него как бы вдруг воплотившейся мечтой.

Сразу же после открытия состоялся торжественный обед, он проходил в парижском Музее восковых фигур. Это придало происходящему полностью сюрреалистический характер. Мы прошли мимо искусственных фигур, изображавших величайших деятелей французской истории и, миновав множество залов и лестничных

пролетов, спустились в подвал, где стоял банкетный стол невероятных размеров, на котором громоздилось какое-то нечеловеческое количество еды, изысканно приготовленной и сервированной. За некоторыми столиками сидели восковые фигуры, был там и целый восковой оркестр.

В зале собрались десятки искусствоведов, дилеров, арт-критиков, покровителей искусства, атташе по культуре, членов правительства Франции и соседних стран. За моим столом сидел восковой Рудольф Нуриев, он не двигался, гости же танцевали, ели, а затем снова танцевали. Булатов вел себя скромно, очень естественно, он был тронут таким приемом.

Через несколько дней мы с ним обедали и говорили о его работе. Мы сидели на террасе «Клозери де лила», потому что Булатов жил где-то в районе Монпарнаса и еще потому, что он всегда мечтал поесть устриц. С нами были Филлис Кайнд, его нью-йоркский дилер, и Галина. «Я не вижу ничего плохого в критических высказываниях по поводу моих работ, которые появились в газетах, – объяснил Булатов. – Но мне кажется, они все говорят только о том, что я – советский художник, даже не пытаюсь проанализировать, каково мое место в советском искусстве. Не было никакого разбора моих работ как работ. Они посвящены вполне определенным вопросам, вполне специфическим проблемам. Они о том, как остановить мгновение, о значении визуальных знаков в мире, окружающем нас, о том, как, называя что-то или какой-то момент, вы делаете его реальным. Вы думаете, люди этого просто не понимают?»

Булатов не считал, что к нему заведомо несправедливы или подходят к нему без должной вдумчивости. Дело было в другом. Его пугал тот энтузиазм, с которым воспринимались его работы и который казался ему совершенно неуместным. «Конечно, я – советский художник. Но моя работа – она не только о том, что такое быть советским, то есть это не есть ее главная определяющая черта». Филлис Кайнд согласно кивала, но она тоже призналась, что большинство людей, которые покупали его работы в Нью-Йорке, покупали их, – по крайней мере, отчасти – потому, что это работы советского художника. «Многие сейчас покупают советское искусство, потому что это модно, – сказала она. – Некоторые хотят понимать, о чем работа, а некоторые не хотят, так всегда в арт-бизнесе». Булатов стал объяснять

мне свои работы, при этом он касался вопросов, по которым ему бы хотелось услышать мнение критиков. Многие из того, что он говорил, было очень интересно и глубоко и заставило меня по-новому взглянуть на его творчество, оно стало для меня намного интереснее, чем раньше. Но что-то из сказанного им казалось совершенно очевидным, а кое-чего из того, что он, по его словам, делал в своих работах, на мой взгляд, в них не было. До какой степени художник должен сам определять параметры, по которым нужно судить его работу? Даже если ты советский художник, выросший внутри жестко контролируемой системы, работа все равно должна говорить что-то сама по себе – помимо того, что хотел сказать ее создатель. Филлис Кайнд как-то раз сравнила советских художников с оркестром: «Если вы изо всей симфонии слушаете только партию гобоя без остальных инструментов, в этом нет большого смысла, весь эффект потерян. Но если вы попали на хорошего гобоиста, он может заинтересовать вас, и вам захочется услышать всю симфонию, он может поразить вас своим мастерством. Но если вы попали на плохого гобоиста, через мгновение вам становится скучно, и вы только и думаете о том, как бы улизнуть». Булатов – великий романтик, художник-моралист, он ратует не столько за политические истины, сколько за возможность проявления всего доброго в мире. Отделить его собственную честность и доброту от ясности и щедрости его работ невозможно, вся его работа основывается на оптимизме любви. Красота его работ не более чем средство, но его любовь выражается через эту красоту так же ярко, как и через тепло его личности. И как тот самый гобоист, он может очаровать вас собственным исполнением – порой настолько, что вам даже не хочется слышать весь оркестр.



Булатов 70.

Эрик Булатов, *Счастливый конец* (из серии «Война и Мир»)

На огромном открытом рынке, который представляет собой Запад, поразительная техничность Булатова иногда оборачивалась против него. Когда выставку из Центра Помпиду перевезли в Лондон – это было в феврале 1989 года, – в работах Булатова чаще всего отмечали их фотографический реализм. «Это что, правда улица в Москве?» –

обычно спрашивали посетители, глядя на картину «Улица Красикова», на которой изображены спины людей, потоком идущих мимо плаката с изображением Ленина, шагающего, кажется, прямо на зрителей, веселого и живого. «Это выглядит как фотография, – говорили зрители, когда видели картину „Иду“, – кажется, что на этой картине буквы, составляющие название, убегают в бесконечное пространство неба». Филлис Кайнд выставляла его работы вместе с технически очень тщательно выполненными работами Игоря и Светланы Копыстьянских и с работами большого друга Булатова Семена Файбисовича. Последний выглядит как Санта-Клаус, а работы его в технике фотореализма сентиментальны, как поздравительные открытки. Работы художников типа Булатова или Копыстьянских исследуют различные уровни бытия, но их красота зачастую отвлекает зрителя от подлинных намерений художника, и, поскольку общего между работами этих художников – только красота, сопоставление их приводит только к еще большему непониманию.

«Красивые? – тогда за обедом переспросил Булатов. – Это устрицы красивые. Это Париж красивый. Но мои картины? Мои картины разве красивые?» Кажется, его искренне поразила эта мысль, как будто ничего подобного ему никогда не говорили. Несколько позже он вынужден был признать: «Картина – это единственная реальность, которой я доверяю, которой верю. Мир вокруг нас слишком активен, слишком нестабилен, чтобы можно было как-то по-настоящему верить в него, все находится в движении, все меняется. Только картина не подвержена изменениям». Красота булатовских картин не является чем-то обязательным для их понимания. В узком кругу московского неофициального искусства это было совершенно очевидно, но, переведенные на язык Запада, его намерения остались непонятыми. Наверняка какой-нибудь критик, даже не полагаясь исключительно на слова Булатова, мог бы попытаться это артикулировать.

В ту неделю я встретился с Булатовым еще один раз, он был счастлив – обходил один за другим музеи Парижа. С Галиной мы виделись чаще. «Что ты ждешь от советского искусства? – спросила она меня. – Все чего-то ждут от советского искусства». В мой последний день в Париже мы пили чай в отеле «Ритц». Мы прошли вглубь по длинному коридору до диванчиков, где подают чай. Галина сбросила свое длинное меховое манто и сделала движение рукой в направлении

коротко стриженных молодых людей в дурно сидящих темных костюмах, примостившихся на соседней банкетке. «Мне нравится, что ты привел меня сюда, – сообщила она довольным тоном. – Мне нравится, что ты привел меня сюда, потому что, когда нет меню, – и она презрительно сверкнула глазами, – эти люди из КГБ теряются и не знают, что делать». Тогда мне показалось, и я до сих пор так считаю, что это были обычные бизнесмены, кажется, из Германии, они просто пили чай и беседовали. То, что им приписали такую зловещую роль, удивило их, наверное, даже больше, чем меня. Их смущенный вид скорее был вызван выходкой Галины, чем отсутствием меню.

Но после ее слов до меня стало кое-что доходить. Да, я был удивлен, что меня попросили не говорить громко в электричке, в которой мы ехали на акцию во время моей поездки в Москву, но это было неотъемлемой частью экзотического путешествия по чуждой стране. Находясь в Советском Союзе, я в припадке паранойи, которая охватывает людей Запада в странах второго и третьего мира, мог допускать, что за мной наблюдают. В Париже это казалось совершенно немыслимым, тем более что это было время полного расцвета гласности и перестройки. Но за многими эмигрантами следили годами, и они привезли за собой в города Европы и Америки эту привычку соблюдать осторожность. Мне было трудно привыкнуть к этому, но необходимо признать, что у них были и, возможно, оставались на это причины.

За чаем в драматических выражениях Галина рассказала мне, как в двадцать с небольшим она уехала из СССР, выйдя замуж за американского бизнесмена, как постепенно она поняла: роль простой домохозяйки ее не удовлетворяет – и как, после разных перипетий, она начала работать на одного финансиста, который коллекционировал советское искусство. Я уже несколько раз слышал об этом человеке, советские произносили это имя с таким выражением, как будто это был сам нечистый дух. Этот человек когда-то приезжал в Советский Союз, познакомился с разными художниками и пообещал им продать их работы на Западе.

Он умудрился получить официальное разрешение и в с 1985 по 1987 год регулярно вывозил картины из СССР. «Он был обаятельный, такой обаятельный, – сказала Галина. – У него все было так просто, так легко. Он говорил, что будет продавать работы в самые лучшие

коллекции, что будет платить художникам в твердой валюте, ну и всякое такое. Потом он забрал работы и они исчезли. Никто не получил никаких денег. Его встречали и спрашивали – где наши работы? А он не говорил». Галина покачала головой. Позже другие люди, которые работали с этим человеком, рассказывали, что требования, которые предъявляли к нему художники, были совершенно невыполнимыми, что каждый просил привезти что-то свое, не поймешь что, и при этом настолько дорогое, что это невозможно было провезти через таможню. Мне говорили, что он передавал деньги в разные советские агентства, и это они не перечисляли деньги художникам, что во всем надо винить советских чиновников, а не его. Все это вполне возможно, но факт остается фактом: он не дал художникам того, что обещал. Многие лишились всего, что они создали за годы работы, своих лучших произведений, сделанных в 1970-х-начале 1980-х, и так и не получили ни цента. Даже сейчас очень трудно проследить судьбу большинства из этих работ: многих произведений, которые, по утверждению художников, забрал этот человек, он, по его словам, и в глаза не видел. Это было их первым контактом с художественным миром Запада, и опыт оказался негативным. «Он был мошенник, обычный вор», – сказала Гала. Скорее, впрочем, необычный вор: когда известные советские работы годом спустя появились на его стенде на ярмарке в Лос-Анджелесе, не последовало никаких объяснений. «Откуда они здесь?» – спрашивали посетители. И в ответ слышали: «Из Москвы».

Галина тоже подпала под его обаяние и, в свою очередь, помогла заманить некоторых художников в его сети. «Я отдала ему славу Советского Союза», – сказала она. Позже я понял, что она имела в виду картину Булатова «Слава КПСС» – работу, сделанную в 1975 году. «Я придумала план, – сказала она мне. – Я узнала, что многие из работ, которые он купил, потом продавались у Филлис Кайнд, тогда я перестала работать на него и перешла к Филлис. Я несколько месяцев проработала у нее в галерее, выжидая, когда представится случай просмотреть записи о том, какие картины она купила и за сколько. Я хотела поймать ее, чтобы потом поехать в Москву и раскрыть весь этот заговор. В конце концов мне удалось остаться в галерее одной. Я ринулась в подвал, где хранились документы, и начала рыться в записях, пытаясь найти нужную мне информацию. Но я не нашла вообще никаких упоминаний о советском искусстве. Кроме того, в

самый разгар поисков наверху хлопнула дверь, и мне пришлось прерваться». Она сделала паузу. Люди, сидевшие рядом с нами – из КГБ или нет, – были заморожены этой историей.

«Я быстро убрала обратно все тетради, которые просмотрела, и побежала наверх. Я переждала три дня, чтобы не вызывать подозрений. Потом однажды я спросила Филлис – как бы невзначай, чтобы не выдать своей заинтересованности:

"А у тебя есть записи о работах, которые ты покупаешь и продаешь? О советском искусстве, например?" И знаешь, что она сделала? Она сказала: "Конечно есть. Хочешь посмотреть?" Она открыла ящик стола, и там были все ее записи, в абсолютном порядке. Я их изучала часами и постепенно убедилась, что Филлис была абсолютно честной, что она никакого представления не имела о том, что вытворяет этот злодей, по крайней мере, не участвовала в его махинациях. И с тех пор я работаю с ней».

Ходит так много вариаций на тему этой истории, что уже не разберешь, что здесь правда, а что – вымысел. Не подлежит сомнению, что у советских художников контакты с этим человеком оставили привкус горечи. Они с подозрением отнеслись к появлению людей из «Сотбиса», некоторые из них с подозрением относились к Филлис Кайнд (хотя, после того как ее доброе имя было восстановлено, стали терпимее), многие из них не хотели вступать в переговоры с западными дилерами. Со временем они поняли, что для того, чтобы вести переговоры с советским правительством, требовался как раз такой жуликоватый пройдоха, скользкий тип, способный добиться своего любой ценой, но они не хотели работать с подобными посредниками. Теперь большая часть их работ делается на Западе, поэтому в этом отношении все стало легче. Тем не менее напряженность при контактах с Советами все еще сохраняется, ведь многочисленные бюрократические препоны существуют по-прежнему, и этим отлично пользуются дельцы с самой сомнительной репутацией.

К концу пребывания в Париже я ясно осознал, что стоит и дальше следить за процессами, происходящими в советском искусстве. Я решил поехать в Берлин, встретиться с более молодыми художниками, которых я знал гораздо лучше. Их выставка называлась, «ИсKunstво» – от русского «искусство» и немецкого «Kunst»^[23]. Гибрид из этих двух

слов и дал название выставке, сама же выставка была гибридом двух идей. В то время я не ведал о происхождении слова «ИсKunstво», не знал я и Лизы Шмитц. Какое-то время спустя я понял, что она в одиночку, действуя исключительно по собственному разумению, сумела изменить характер общения между советскими и западными художниками, я смог оценить то, как она своей целеустремленностью, силой своего уникального видения и нескончаемой энергией сделала возможным то, что прежде представлялось невероятным.

Лиза Шмитц – немецкая художница, ей около тридцати пяти, она высокая, с длинными вьющимися волосами, в которых перемешаны золотистые, седые, рыжие и каштановые пряди. У нее большие ясные глаза и длинный с горбинкой нос. Когда позднее мы с Лизой и еще несколькими немецкими художниками жили на даче под Москвой, нам случалось, проспав, с бешеной скоростью нестись к остановке. Если нам удавалось вскочить в автобус, мы без сил плюхались на сиденье, потом Лиза проходилась щеткой по волосам, без всякого зеркала красила ресницы тушью, а губы – ярко-красной помадой, потом еще раз встряхивала головой и – о чудо – выглядела в своих лосинах и шелковой рубашке или в мужском костюме и серебряном ожерелье в форме змеи просто как картинка с обложки журнала. Ее работы всегда очень серьезны – немного перформанса, немного инсталляции, немного текста. Как и вся ее жизнь, они, как правило, отличаются чрезвычайной сложностью.

Потом я узнал, что интерес Лизы к советскому искусству начался с ее поездки в Китай – в 1986 году она пробыла там два месяца. Поскольку Лиза была ассистентом некоего профессора Берлинской академии художеств, который очень хотел повезти своих студентов на Восток, Лиза должна была заниматься организацией этой поездки. Сначала весь этот Восток ее совершенно не интересовал, но когда она оказалась в Китае, она почувствовала, что та дистанция, с которой она смотрела на запланированное путешествие, все те отрицательные переживания, которые были связаны с организационной стороной дела, куда-то исчезли, уступив место глубокому переживанию того, что вот сейчас прямо у нее перед глазами живет какой-то своей жизнью совершенно неведомый ей мир. Возвращаться из Пекина в Берлин предстояло на транссибирском экспрессе, но за несколько дней до

отъезда кто-то из ее группы купил «Геральд трибюн» и среди прочих заголовков увидел: «Чернобыль».

Все перепугались, и поездку на поезде хотели отменить, потому что маршрут от Москвы до Берлина пролегал через зараженные области. Студенты отправились в немецкое посольство, и их убедили доехать до Москвы на поезде, а там в немецком посольстве решать, как им добираться до Берлина.

«Мы проехали Монголию и подъехали к границе России, – вспоминала она. – Была середина мая, но по берегам рек все еще лежал снег, снег был и кое-где в лесу, но в целом все было светло-зеленое, и леса, и луга – какая-то зеленая бесконечность. Мы медленно продвигались вперед сквозь эту легкую, чрезвычайно нежную атмосферу, и, казалось, этому не будет конца, всем этим березкам, растянувшимся на тысячи километров. Утром просыпаешься, и потом до самой ночи целый день одна и та же картина, и на следующий день – то же самое, и начинает казаться, что это никогда не кончится, как будто попал в какой-то нескончаемо-медленный фильм. Погода была самая прекрасная, и мы так удобно устроились в поезде, что, когда мы все-таки приехали в Москву, нам не хотелось выходить. Эта неделя в поезде произвела на меня огромное впечатление, я просто не могу это передать, и я знала, что я должна вернуться в СССР». Обычно тем, кто едет из Пекина в Берлин на транссибирском экспрессе, дается всего несколько часов в Москве, но Лизина группа провела здесь два дня в ожидании рейса на Берлин. Лиза, опьянев от берез, влюбилась в русского парня, и с этого момента она знала, что вернется в Москву, чего бы это ей ни стоило.

В следующем году она несколько раз ненадолго приезжала в Москву, чтобы встретиться со своим возлюбленным. Как-то раз перед очередной поездкой она встретила за завтраком с художниками из мастерской «Бомба колори». Шесть молодых художников жили под одной крышей в огромной мастерской баухаузного здания в берлинском районе Кройцберг, их звали Вернер Цайн, Андреа Зундер-Плассман, Дезире Баумайстер, Энцо Энцель, Габи Ретц и Марио Радина. Они предложили Лизе идею совместной выставки с какими-нибудь советскими художниками, может быть, состоящей из двух частей: сначала советские художники приедут для совместной выставки в Берлин, а потом немецкие художники поедут в Москву. Лиза сказала:

«Без всякого сомнения, это будет очень трудно, но дайте мне фотографии ваших работ, дайте мне ваши резюме, и, когда я буду в Москве, я постараюсь сделать максимум возможного».

Так начались родовые муки «ИсКунства». Трудности, которые стояли перед организаторами, просто не поддаются описанию. «Если бы я понимала, во что ввязалась, если бы имела об этом хоть какое-то представление, я бы и думать об этом не стала», – говорила Лиза, как говорили и многие другие, кто решался на подобные предприятия.

В Москве она смогла переговорить о своем проекте с атташе по культуре немецкого посольства, который сказал, что идея кажется ему очень интересной, но скорее всего неосуществимой. Пока разрешения на выезд за границу в СССР даются только людям, облеченным властью. И у многих художников, у людей, с которыми Лиза будет встречаться, есть проблемы с КГБ. Однако он предложил ей позвонить даме из Союза художников, которая занималась обменными выставками между СССР и Западной Германией. Лиза позвонила, и эта дама сразу же отказалась вести какие-либо переговоры с лицом, не имеющим официальных полномочий. Впрочем, она сообщила, что программа культурных обменов полностью расписана вплоть до начала 1990-х. Перспективы были нерадостные. Через несколько недель на квартире у московского корреспондента одной из немецких газет Лиза познакомилась с ученым, который в разговоре упомянул об архиве, посвященном советским художникам и находящемся в какой-то библиотеке в Бремене.

В оставшиеся дни в СССР ей так и не удалось ничего добиться, но, вернувшись на родину, она отправилась в Бремен и разыскала там и библиотеку, и архив. «Это была очень-очень большая библиотека, – сказала она. – И очень-очень маленький архив. Две картонные коробки, в которых были какие-то бумаги, всего около пятидесяти документов, в большинстве своем фотокопии написанных от руки текстов, интервью, взятые художниками у других художников, фотографии работ и несколько фотографий самих художников. Как все это оказалось в Бремене, мне так и не удалось выяснить».

Лиза решила, что нужно получить стипендию, тогда можно будет жить и работать в Москве. Она отправилась в Бонн, чтобы подать документы на получение стипендии ДААД (Германской службы академических обменов), и там кто-то, кто занимался ее бумагами,

рассказал ей о книге под названием «Культурпаласт» («Kulturpalast»^[24]), где были собраны стихи и статьи, написанные советскими художниками и их друзьями. Собрали и издали их двое немецких студентов, которые обучались в Москве в начале 1980-х. Еще кто-то упомянул о немецком профессоре, который за несколько лет до этого был в Москве и встречался с какими-то советскими художниками. «Это было как головоломка. Казалось, между всем этим имеется какая-то таинственная связь, и вот, наконец, все стало выстраиваться таким образом, что начал просматриваться смысл». Несмотря на то что не было никаких поводов для оптимизма, Лиза вернулась к своим единомышленникам с книгой и фотокопиями бременского архива. Они все вместе засели разбирать материалы, пытаясь понять, кого из советских художников они хотели бы видеть на своей выставке, и составить предварительный список участников. Из того материала, который был у них в руках, они узнали около шестидесяти имен.

Сначала они вычеркнули художников, которые казались им слишком старыми, им самим было около тридцати, и они хотели работать со своими сверстниками. Лиза еще только учила русский язык, но у нее был знакомый, который хорошо знал его, он приходил на каждую встречу и помогал переводить материалы из бременского архива. Они попытались оценить приоритеты художников, выраженные в их интервью, и их воображение сразу же поразили несколько художники, в том числе Свен Гундлах, Андрей Монастырский, Дмитрий Пригов и Вадим Захаров. Несколько недель прошло в спорах, наконец они составили список из двадцати пяти человек. Лиза позвонила Сабине Хансен, которая принимала участие в составлении «Культурпаласта», чтобы узнать, как их найти, Сабина сказала, что один из упомянутых художников, Никита Алексеев, полгода назад уехал в Париж.

Лиза немедленно позвонила ему и на той же неделе отправилась в Париж, чтобы встретиться и поговорить с ним. Никита высокий, чинный и сдержанный, любящий самые экстравагантные розыгрыши и сохраняющий при этом полное спокойствие и невозмутимость. Если Лиза – это буря и ураган, то Никита – это скала, которая возвышается спокойно и сурово среди бушующих вокруг волн. Никита сказал ей, что ее проект вряд ли осуществим, но дал телефоны людей, которые были в

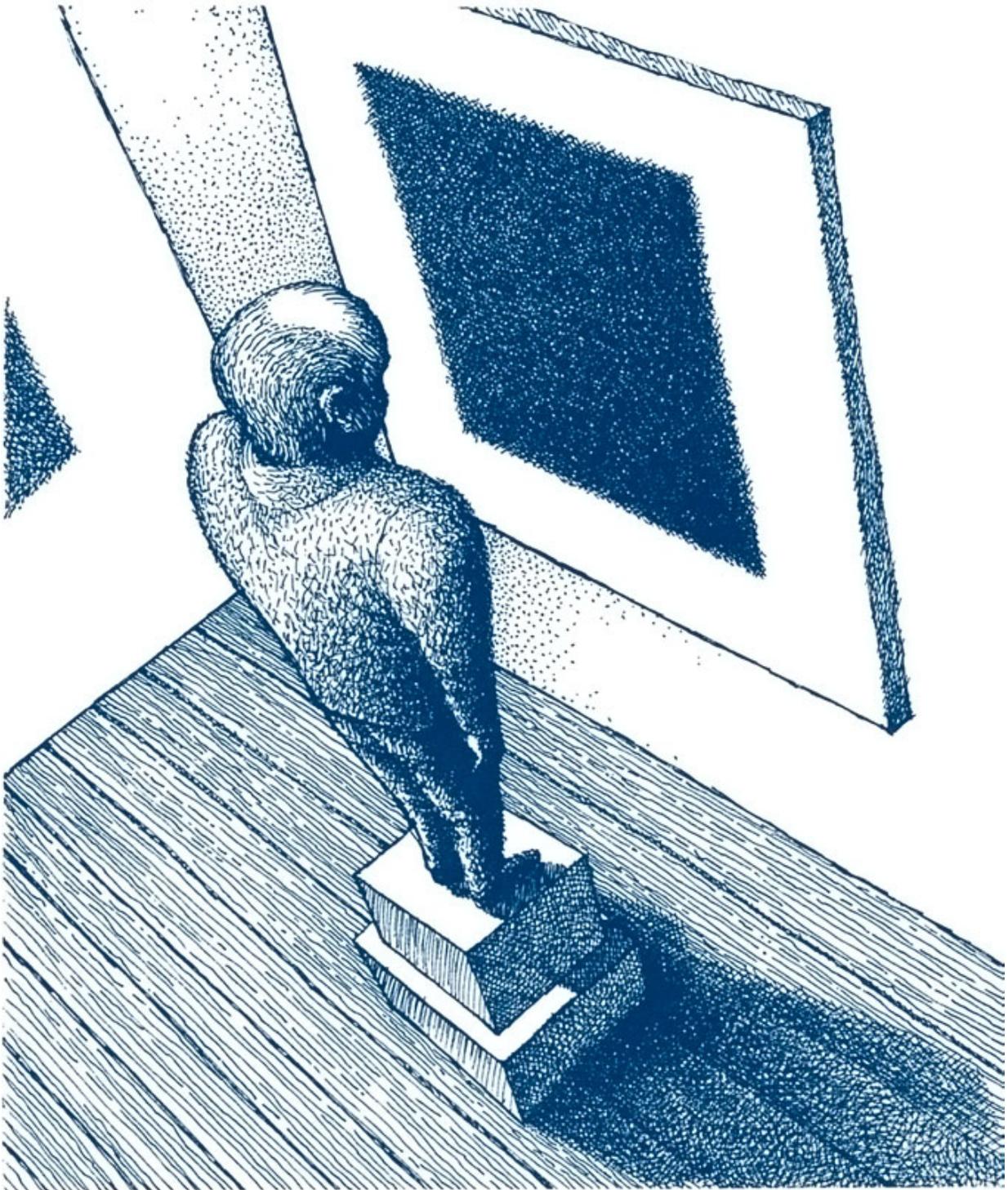
списке, и пожелал удачи. Он обещал написать своим друзьям и сообщить им о приезде Лизы.

Итак, в середине июля 1987 года Лиза и еще двое художников из «Бомба колори» приехали на неделю в Москву. Они увиделись со всеми: со Свенном Гундлахом, с Вадимом Захаровым, с Юрием Альбертом, с братьями Мироненко, с Андреем Филипповым и Костей Звездочетовым – тогда все они работали вместе в Фурманном. Их творчество показалось немцам еще интереснее, чем они себе представляли. «У нас были только черно-белые фотографии, – вспоминала Лиза, – и вдруг оказалось, что тут везде цвет, энергия, страсть к работе. В тот момент мы были совершенно счастливы, мы знали, что просто обязаны осуществить наш план». Выбирать было трудно, потому что они знали, что могут взять на выставку не больше восьми-десяти художников. Но все это происходило еще до того, как на Западе начался ажиотаж, за год до «Сотбиса», и среди советских художников не было и намека на конкуренцию.

В конце концов они решили, что необходимо составить список таким образом, чтобы все художники были довольны, чтобы для этого не надо было жертвовать добрыми отношениями. «Мы хотели взять людей, которые точно знали, что смогут работать вместе», – рассказывала Лиза.

Целую неделю от рассвета до заката они только и делали, что смотрели художественные произведения. Большую часть времени их гидом был Никола Овчинников, он водил их к Пригову и к Монастырскому, но, поскольку Николы не было в бременском архиве, они общались с ним, не подозревая, что он и сам художник. Наконец, в самый последний день они пришли в подвал, где находились несколько его картин. «Но это же замечательно! – воскликнули немцы. – Ты тоже должен работать с нами». Каждый день появлялись новые художники и новые планы. Монастырский заявил, что у него нет желания ехать на Запад, что он не будет участвовать в Лизином проекте. Они встретились с Иосифом Бакштейном, потому что тогда он был женат на Ире Наховой, им понравились его идеи, и они захотели, чтобы он тоже присоединился к проекту. Где-то на ходу они познакомились с Сергеем Волковым и Сергеем Ануфриевым и нашли их очень интересными. Круг их знакомств все время ширился. То, что никто из московских художников понятия не имел об этом проекте еще на прошлой неделе,

не имело никакого значения: в Москве всякие интересные вещи всегда появляются внезапно. К тому же они понимали, что все это предприятие выходило так далеко за рамки возможного, что принятие каких-либо решений было не более чем упражнением в риторике, способом приятно провести время теплым июльским днем. Лизу все это вдохновляло: «Здесь было такое интеллектуальное сообщество, которое я искала много лет, какой-то отзвук дней моего студенчества. Я сразу же почувствовала себя как дома в этой среде – с этими шутливо-серьезными разговорами, с этим глубоким отношением к искусству и к жизни».



Николай Овчинников, *Ленин напротив «Черного квадрата» Малевича*

Когда в августе 1987 года Лиза вернулась в Германию, ей сообщили, что ее заявка прошла, стипендию она получила и будет жить в Москве с марта по август 1988 года. Поскольку нужно было думать и

о финансовой стороне дела, Лиза позвонила Тине Бауэрмайстер, которая работала в «Берлинер фестшпиле», фирме, занимавшейся организацией многих важных международных фестивалей. Тина Бауэрмайстер сказала, что Лизины планы кажутся ей вполне интересными, и попросила прислать ей какие-нибудь дополнительные материалы. Лиза настаивала на том, что необходимо встретиться, чтобы она до своего отъезда могла все рассказать в личной беседе, но в ответ ей было твердо сказано, что так дела не делаются, что рассчитывать на встречу она не может. Лиза немедленно отправилась к метро, села в поезд и поехала в офис «Берлинер фестшпиле», тихо прошла мимо секретарш и вошла в дверь. «Здравствуйте, – сказала она. – Я – Лиза Шмитц». Тина Бауэрмайстер как будто немного растерялась. «Я же сказала вам, что у меня нет времени разговаривать с вами», – сказала она, и Лиза ответила просто: «Я знаю. Поэтому я здесь». Тина с минуту молча глядела на нее, потом рассмеялась и согласилась прийти на следующий день к Лизе, чтобы посмотреть ее записи и фотографии, пришла и через десять минут сказала: «Лиза, это именно то, что нам нужно».

Через несколько дней директор Академии художеств сказал Лизе, что есть один недействующий вокзал, который в настоящее время ремонтируют и переоборудуют, чтобы превратить его в выставочное пространство, он пообещал хлопотать за ее проект, если она подаст заявку. Лиза связалась с организацией, которая занималась этим, – «Карл-Хофер-гезельшафт» («Общество Карла Хофера»), – и выяснила, что в ее распоряжении остается всего шесть часов: к этому времени все заявки должны быть отправлены по почте. Лиза в этот момент была в каком-то городке на севере Германии, она стала печатать заявление на старой печатной машинке, продолжила в такси по дороге к единственному в этом городе почтовому ящику, а последние несколько предложений допечатывала прямо на улице перед ящиком. Когда пришел почтальон, ей оставалось напечатать последний абзац, но почтальон задержал выемку почты на целых пять минут и тем самым внес свой вклад в развитие советско-германских отношений. Когда в Берлине получили это написанное на разрозненных листочках письмо, проект сразу же был одобрен, Лизе предоставили помещение на август-сентябрь 1988 года. Конечно, Лиза умалчивала, что она понятия не

имеет, каким образом советские художники получают разрешение выехать за границу.

К этому времени ее транссибирский роман уже давно закончился, и ей казалось, что полгода в Москве – это слишком долго. «Я боялась.

Я не знала, как организовать все это, и я не знала, будут ли люди, которые казались такими замечательными в течение недели, такими же замечательными на протяжении всей этой холодной зимы».

Ей нужно было вернуться сюда с предварительным визитом, чтобы все обдумать и решить. В конце сентября 1987 года она приехала на две недели, за спиной у нее уже была кое-какая поддержка в Германии. Помня о холодном приеме, оказанном ей в Союзе художников, Лиза отправилась в только что созданный Фонд культуры, чтобы попросить помощи в вопросе о выездных визах. Люди там сидели очень приятные и дружелюбные, они сказали, что им нравится этот проект, но что такие вещи быстро не делаются, потому что это непросто. «Мы свяжемся с вами», – заверили они Лизу. Когда через два месяца она так и не получила от них никакой информации, она вернулась в Москву – это было в ноябре. Ей сказали, что Фонд культуры не может ей помочь, но они написали для нее рекомендательное письмо в Союз художников. Свен Гундлах прочитал письмо и рассмеялся: «Это просто формальность, так что брось это», – сказал он. Но Лиза все равно отнесла это письмо в Союз художников.

На этот раз Лизу встретил очень приятный человек, который уважительным тоном сказал ей, что будет рад сотрудничать с «Берлинер фестшпиле» и «Карл-Хофер-гезельшафт», что его восхищает, с какой ответственностью она подошла к поиску немецких партнеров, что ему приятно видеть, что на Западе наконец оценили культурную роль СССР. Он согласился принять ее предложение, сделать все необходимые приготовления и даже со своей стороны дополнительно финансировать проект, при одном условии – что он сам выберет, кто из советских художников будет участвовать в проекте. Лиза терпеливо объяснила, что отбор уже состоялся и уже поздно что-либо менять. «Это задумано не чиновниками, а художниками, – сказала она. – Замысел должен быть осуществлен художниками, которые нашли друг друга. Деньги здесь не имеют такого значения. Если вы не хотите финансировать проект с участием художников, которых мы выбрали, то я это пойму. Но нам нужны визы, и я знаю, что вы можете нам помочь».

Человек из Союза художников улыбнулся: «Боюсь, так у нас с вами ничего не получится, – вежливо сказал он. – Если вы намерены настаивать на своем, то я вынужден попрощаться с вами. Если захотите как-нибудь выпить кофе у нас в кафе, позвоните мне».

Тогда Лиза связалась с Павлом Хорошиловым, который занимал высокий пост в Министерстве культуры, он отвечал за экспорт произведений современного искусства из СССР. Они несколько раз встречались и с большим энтузиазмом обсуждали Лизину идею. Он находил ее превосходной и в принципе одобрял Лизино решение самой выбирать художников. Но через несколько недель переговоров он прочел, наконец, список художников и побагровел от ярости. «Ну, двое или трое тут еще нормальные, – сказал он, – но об остальных просто не может идти речь. Эти люди – Свен Гундлах и Дмитрий Пригов – никогда не выедут из СССР». Хорошилов разразился потоком гневных обвинений, но тут Лиза поднялась и сказала, что не может переносить такое нетерпимое отношение к своим друзьям и коллегам. При этом она попыталась вызвать его сочувствие. «Вы же знаете, что эти люди смогут куда-то поехать только с вашей помощью. Ну что вам, жалко помочь им?» Он отказался помогать с визами, но под конец сказал, что может написать рекомендательное письмо: «если вам нужно письмо для этого вашего проекта, который никогда не состоится». Лиза ушла без письма. «Извините, – сказала она, остановившись у двери, – но проект состоится».

Лиза вернулась в Берлин. Ее последней надеждой было Общество дружбы с зарубежными странами, советская организация, у которой были свои представительства по всему миру. Она отправилась в их берлинскую контору, и там в очередной раз ее встретили два вежливых человека, которые сказали, что очень уважают Тину Бауэрмайстер и «Карл-Хофер-гезельшафт», что они полностью одобряют проект и отошлют все материалы в Москву, где и будет принято окончательное решение. Через несколько недель Лиза отправилась в Москву на свою полугодовую стипендию. Все эти месяцы она раз в неделю ходила в Общество дружбы, и каждый раз ей говорили, что ее вопрос рассматривается. Каждую неделю она отправляла письмо в «Карл-Хофер-гезельшафт», сообщая, что все идет по плану. Но в мае она устроила скандал. «Я чувствовала, что для них это были очередные бюрократические проволочки, что никто и не собирался помогать нам,

что вся эта цепочка рекомендательных писем – от Фонда культуры к Союзу художников, от Союза к Министерству культуры, от Министерства к Обществу дружбы – все это было чем-то вроде коридора у Кафки, в котором каждая дверь ведет только к новым дверям. Я сказала, что не буду работать с этими липкими советскими инструкциями, что мы сами все сделаем, даже если нам придется для этого вывезти художников из СССР в наших чемоданах». Ее попросили подождать еще несколько дней. А потом сказали, что ничего не могут поделывать, могут только дать рекомендацию в Министерство культуры. Это было последней каплей.

Но судьба иногда улыбается нам тогда, когда мы этого совершенно не ждем. Пока чиновники пересылали друг другу Лизины бумаги, началась перестройка. Начали вводиться новые законы, и было объявлено, что любой человек с Запада может пригласить к себе друзей – надо просто прислать частное приглашение. В мае такое частное приглашение получила Ира Нахова и поехала в Италию. Ее поездка стала маяком надежды.

Все это устроила Лиза. Она позвонила своим друзьям-единомышленникам и попросила немедленно выслать приглашения, бюрократическими формальностями занимался Вернер Цайн. Она написала в «Карл-Хофер-гезельшафт» с просьбой немного отложить выставку и тоже попросила их сделать приглашения. В ответ ей предложили перенести выставку на октябрь и сделали приглашения, которые вскоре таинственным образом потерялись в советском консульстве в Калькутте, так что попали в Москву только через шесть недель. Лиза встретила с еще одним важным человеком из Союза художников, который ни раньше, ни теперь не мог помочь сделать визы по официальным каналам. Но он сделал необходимые справки, которые художники могли предъявлять в отделениях милиции, где они должны были получать иностранные паспорта. Приглашения от художников из «Бомба колори» пришли, но застряли где-то в инстанциях. Приглашения от «Карл-Хофер-гезельшафт» прибыли из Индии, но их не приняли, потому что для официальных они были слишком неофициальными, а для частных – слишком официальными. Когда же, наконец, все бумаги были на месте, сами художники боялись идти с ними в милицию, контактов с которой они так тщательно избегали десятилетиями. «Конечно, мы все снисходительно относились к

безумной Лизиной фантазии, что мы поедем на Запад, – объяснял Свен Гундлах. – Но оказалось, она ожидает, что мы тоже примем участие в ее бредовых затеях, и поскольку мы знали, что это бесполезно, мы пытались всячески избегать всего, чтобы не угодить в беду».

К этому времени Лиза и художники уже очень хорошо знали друг друга. Лиза жила на стипендии в Москве, в общежитии, в комнате, куда помещали больных и психически неуравновешенных.

На двери в ее комнату большими буквами было написано: «Комната 10. Изолятор». Комната была небольшая, около восьми квадратных метров, с серо-зелеными стенами, с решетками на окнах.

Там было полно крыс и тараканов. Художники, которые жили под ней, тоже какие-то иностранцы, работали со сваркой, с двух часов ночи до рассвета они непрерывно громыхали, так что стоял невообразимый шум. На шестьсот студентов бы всего один телефон.

Лиза хотела запечатлеть ту среду, в которой ей пришлось обитать, поэтому она сфотографировала надпись в туалете, сообщавшую, что студентам не разрешается становиться на сиденье туалета в обуви, и надпись «Изолятор» на двери своей комнаты. Кто-то из студентов заметил это, Лизу вызвали в комсомольскую организацию и сказали, что шпионы им в общежитии не нужны, потом ее несколько раз долго и подробно расспрашивали.

Тем временем она встречалась с художниками, участвовала в их занятиях, ходила к ним в гости, в общем, вошла в их жизнь. Иногда она оставалась ночевать у Свена и его жены Эммы. У них была маленькая десятиметровая комнатка, в которой кроме них жили Эммина мама, Эммина бабушка и собака. Для того чтобы устроить Лизу на ночлег, Свену приходилось сдвигать в угол всю мебель, включая пианино, тогда получалось что-то вроде миниатюрной Пизанской башни, но освобождалось как раз столько места, чтобы Лиза могла лечь. Иногда она оставалась у Николы и его жены Карины, они жили где-то на юге Москвы. И везде она чувствовала себя как дома.

В конце своего пребывания в Москве Лиза сделала перформанс в ставшем уже легендарным «Клубе авангардистов». Обнаженная Лиза была раскрашена в красный цвет. Через несколько месяцев мы с Сергеем Волковым вместе отправились на международную выставку в Лондоне.

«Я очень разочарован, – сказал он. – Я надеялся увидеть море голых женщин, раскрашенных во все цвета радуги». Она написала по-русски у себя на руках два предложения. На тыльной стороне левой ладони было написано «скоро», а на самой ладони – «я умру». На тыльной стороне правой ладони – «все», а на ладони – «вроде в порядке». Она сидела обнаженная и неподвижная, только поворачивая ладони, и тогда медленно возникли предложения: «Скоро я умру» и «Все вроде в порядке». Или возникали смешанные предложения: «Все скоро», или «Я умру вроде в порядке», или «Скоро вроде в порядке», или «Все я умру». Все это по-русски звучит довольно бессвязно. Но Лизин русский среди ее друзей вошел уже в поговорку. Хотя она знает язык в лучшем случае фрагментарно, она постоянно затевает дискуссии по самым сложным философским вопросам. Одним из самых замечательных ее дарований является способность сделать так, чтобы ее поняли, даже когда ей не хватает слов. «Мне нужно шнип-шноп», – теперь в Фурманном так говорят, когда кому-нибудь требуются ножницы, а несколько стихотворений начинаются словами, позаимствованными из ее знаменитой просьбы дать ей такую штуку «маленький, как небо» – на самом деле ей нужна была пластиковая упаковочная пленка с пупырышками.

Но Лизин перформанс нес и какую-то более значимую истину, в которой фатализм («Скоро я умру») и позитив («Все вроде в порядке») перекрецивались в потоке протекшего времени. В советских условиях с уверенностью говорить о чем-либо можно только в ретроспективе, даже сейчас, в эпоху гласности, ни в чем нельзя быть уверенным, кроме того, что теперешний момент превратится в прошлое и нам будет приятно вспоминать о нем. Предчувствие ностальгии, может быть, одна из самых острых форм самопознания. Возможно лучшее, что можно сказать о первых годах гласности, – это то, что из туманного далека двадцать первого века они, скорее всего, покажутся временем, когда все было в порядке. В ретроспекции будет казаться, что даже сталинизм имел право на существование, потому что он привел к тому, что за ним последовало. Если, как говорит Ницше, по-настоящему запоминается только то, что приносит боль, то тогда общество, которое дорожит памятью, должно дорожить и болью. Скоро мы все умрем. Но между тем это вполне определенное знание придает всем удовольствиям

характер некоей радостной ретроспективы, что, в свою очередь, действительно заставляет думать, что все в некотором роде в порядке.

Лиза была в Москве, когда проходил аукцион «Сотбис». Кажется, мы виделись с ней в лесу, на акции Монастырского, но точно я не помнил. Конечно, тогда никто из советских художников не говорил мне, что они едут в Берлин. Никто из них не верил в это. 1 сентября 1988 года Лизины полгода закончились, и она отправилась домой, в тот же день Ире Наховой и Иосифу Бакштейну сказали, что их просьба о выдаче выездной визы удовлетворена. 14 сентября Ира и Иосиф приехали в Западный Берлин. Через несколько дней приехали Свен Гундлах и Сергей Воронцов, еще через три дня – Сергей Волков и Никола Овчинников, после этого приехали Сергей Ануфриев, музыканты, которых тоже пригласили участвовать в проекте, а также Владимир Тарасов и Владимир Сорокин. Предпоследним приехал Вадим Захаров. Оставался еще Дима Пригов, которому отказали в визе и в выдаче иностранного паспорта, поскольку его принудительная госпитализация в психиатрическую клинику случилась совсем недавно. Несколько месяцев ушло на какую-то бюрократическую волокиту, потом ему позвонил знакомый из Министерства иностранных дел. «Не волнуйся, Дима, – сказал он. – Мы наконец смогли полностью очистить тебя. Скоро ты получишь паспорт». Дима обрадовался, и действительно, вскоре он получил по почте свой паспорт. На следующий день он получил еще один паспорт – видимо, его выписали по ошибке. Зная о том, что номер паспорта при пересечении границы регистрируется и что, если показать два паспорта, это вызовет чрезвычайные подозрения, он отправился в милицию, чтобы сдать лишний паспорт, – и его тут же арестовали за изготовление фальшивых документов. В конце концов он все же приехал в Берлин уже после открытия «ИсKunства», но потом ему дали стипендию, и он жил в Берлине с марта по август 1990 года.

Можно долго описывать, как приезжали с Востока на Запад. Запад разочаровывал, потому что он был недостаточно другим, и пугал, потому что он был слишком другим, он утомлял, потому что предъявлял слишком много требований, там было некомфортно, потому что все было слишком легко. Это было прекрасно, и это было ужасно. Выбор был слишком велик, и никто не знал, как выбирать. «Как, – спрашивали меня многие художники, – вы отличаете один сорт

сливочного масла от другого?» В Москве радуешься, если вообще удастся достать масло, и часто оно уже бывает несвежее, но, во всяком случае, на нем просто написано «Масло». Представления о торговых наименованиях, о брендах, там не существует. Это можно проиллюстрировать на примере того, как ходят за продуктами тут и там. На Западе вы идете в магазин с рецептом и покупаете все семь указанных в нем ингредиентов. В Москве вы весь день ходите по магазинам и покупаете все, что выбросили на прилавки, потом приходите домой с семью продуктами, которые вам удалось купить. У вас нет выбора, вы должны каким-то образом использовать именно эти продукты, поэтому ваше меню зависит от вашего личного творчества.

И у художников нередко все происходило именно так. Сергей Мироненко однажды объяснил мне это следующим образом: «Например, в один прекрасный день ты идешь в магазин и видишь золотые бусины. Конечно, ты не работаешь с золотыми бусинами, но ты начинаешь размышлять, тебе приходит в голову мысль, что, может быть, когда-нибудь тебе захочется поработать с ними. Ты знаешь, что если ты их сразу не купишь, то потом их не будет. И может быть, ты больше никогда их не встретишь. Поэтому ты решаешь, что надо купить сколько-нибудь золотых бусин. Теперь нужно понять, сколько именно золотых бусин тебе надо купить, и, поскольку ты все еще не знаешь, что именно ты собираешься делать с этими золотыми бусинами, и собираешься ли ты вообще когда-нибудь с ними что-то делать, очень трудно решить, сколько ты будешь покупать. В конце концов ты покупаешь сколько-то – сколько в руку помещается, или в сумку, или просто три штуки, в зависимости от настроения или от количества денег.

И вот рано или поздно, работая над чем-то, ты вспоминаешь, что у тебя есть еще эти золотые бусины, и понимаешь, что они-то тебе и нужны, и используешь их». Вот таким образом работают в СССР люди творческие. И то, что вещи, которые продаются в магазине, будут в нем и через два месяца, что нет никаких причин покупать что-то бесполезное, если не знаешь, что ты будешь с этим делать, и что все необходимое для осуществления твоих фантазий тут же будет в твоём распоряжении – все это подавляет их. Создавать богатство из изобилия хуже, чем бесполезно: это скучно.

Еще более глубинным было отчуждение, связанное с оторванностью от своего самодостаточного мира. Люди, которые приезжали в Москву с Запада, какими бы разными они ни были, все же интересовались искусством и художниками. Пребывание на Западе заставило художников пройти через процесс потери мотивов, которые побуждали их заниматься искусством, в гораздо большей степени, чем что бы то ни было из пережитого прежде. Аукцион «Сотбис» был большим взрывом. Приезд в Берлин стал еще большим потрясением. Когда искусство художественного сообщества перешло из частного пространства в публичное, язык этого искусства оказался под угрозой. У них оставалась возможность или выглядеть повторяющимися и однообразными, как это случилось с теми, кто мог определить свою цельность только путем отказа от искушений навязчивого нового опыта, или же стать радостными адептами нового, с легкостью пустившись испытывать многообразие возможностей, широта которых в результате приводила к еще большей узости. Принятие рамок и ограничений чуждой системы ценностей казалось наивным, но прямо сбрасывать эту систему со счетов тоже было наивно. Осознанное принятие того, что вследствие расширения постылого горизонта придется от чего-то отречься, было только вопросом времени и нескольких болезненно неожиданных неудач. Хотя ожидание неудач не может заменить само переживание неудачи, оказалось, что можно превратить осознание своей неудачи в сюжет для искусства. Теперь смысловой центр нового советского искусства, созданного художниками в изгнании, художниками в переходном периоде, художниками в отрыве от своей все еще населенной родины, был здесь.

Первым изменением, которое перестройка внесла в жизнь этих художников, было невероятное и стремительное расширение их аудитории. Появились необозримые полчища критиков, искусствоведов, арт-дилеров и коллекционеров, преисполненных желания смотреть, критиковать, спорить о работах, предназначенных для того, чтобы передавать тайные сообщения, абсолютно им недоступные. Но если эксплуатировать эту ситуацию было несложно, нужно было лишь по-новому определить отношения между очевидными и закодированными смыслами, то сохранение самой этой диалектики представляло определенную трудность: ведь в тех странах, куда стали ездить советские художники, соблюдение тайны не

представляет собой приоритетной ценности, а множественность смыслов возникает сама собой, и эти многочисленные смыслы честно и недвусмысленно приглашают вникнуть в них. Очень скоро стало понятно, что художники больше не могут рассматривать западную публику как каких-то заезжих контрабандистов, как это было в Москве. В то же время они не могли и смотреть на них как на равных, ведь в их восприятии всегда присутствовали чуждые ценности. Конечно, кто-то выбрал один из этих двух путей, но для большинства незримое напряжение между этими полюсами стало источником вдохновения, той новой и еще более законспирированной тайной, которая пришла на смену всему, что было раньше.

Изменения в творчестве гораздо труднее поддаются определению, чем перемены в ситуации, которые оно отражает. Эффективное использование клишированных западных образов в работах Сергея Волкова, конструкции Свена Гундлаха, сделанные с использованием западных красок для строительства и ремонта, – все эти работы указывали на тривиальные, в сущности, недостатки, общие для Востока и Запада, но не давали возможности прикоснуться к более значимым проблемам западного общества, или признать его успехи, рассмотреть новые трудности, с которыми столкнулся Восток, или отобразить позитивную сторону происходящих там изменений. Эти работы были талантливыми, очень талантливыми и умными, но совершенно очевидно, что это была своего рода самозащита.

Можно ли увидеть или как-то иначе физически ощутить то личное, что стоит за произведением искусства, – вопрос спорный. В эпоху до наступления гласности неформальное творчество определялось именно категориями сугубо личного и конфиденциального, силы художнику придавала уверенность, что есть люди, которым внятен его язык. Свойственная Западу привычка буквально понимать намеки, привычка в советском контексте выглядевшая смехотворной, но при этом даже симпатичной, несла опасность для работ, рассчитанных на западную публику. Типичной реакцией были метания от самоуничижительного притяния западного прочтения к снисходительной уверенности, что Запад будет удовлетворен, когда до него наконец дойдет, как мало он понимает. И все это привело к тому, что многие вообще перестали заботиться о смысле – работа стала чем-то вроде свидетельства об обладании некоей тайной. Сомнения в себе у тех, кто стоял на первой

позиции, были столь же разрушительны для творчества, как и показная самонадеянность находившихся на второй. Беспредметность созданных в этой ситуации работ напоминала социалистический реализм, чрезвычайная ясность которого призвана была играть воспитательную и вдохновляющую роль.

Правда, в отличие от художников социалистического реализма, авангардисты признавали, что отказ от полноценного высказывания, от того, что составляет внутреннюю силу работы, неизбежно ведет к пошлости. Ни самоуничтожение, ни высокомерие не помогали эффективно разрешить проблему того, как выставляться на Западе, но, поскольку западная ситуация становилась все более и более знакомой, возникла новая проблема – как сделать так, чтобы зрители воспринимали как прямой, так и скрытый смысл. Лучшие произведения, созданные на Западе в то время, были созданы после перемещения из одной среды в другую, они говорили о боли разъединения, но апеллировали к некоему определенному знанию, которое было доступно и восприятию Запада.

Но даже в этих замечательных работах не чувствовалось полной погруженности в новое, готовности поверить в прогресс и отказаться от ностальгии: чаять дивного нового мира вовсе не значит не думать о прошлом. Зачастую они говорили о том, как сбылась невозможная мечта о путешествиях, о том, как фантазия, которой так долго сопротивлялись, став, наконец, реальностью, потеряла большую часть своего очарования. Какова разница между местом, которое ты себе воображаешь, и местом, которое ты на самом деле увидел? Поэтика смысла для советских художников укоренена в их ностальгии, и, пожалуй, то, что одной из важнейших определяющих их культуры является тоска по дому, – это большое счастье, может быть даже большее, чем они думают. Именно в тех работах, где они вспоминают о долгой дороге домой, где они признают, что сбывшаяся мечта – это в конечном счете забытая мечта, вновь оживают чистота намерений и чувство юмора, которые так берут нас за душу. Какие-то намеки на это уже видны на выставке «Искусство», но только время и неизбежные неудачи помогли этим художникам вновь создать емкие системы своих собственных внутренних ссылок, подобные тем, на которых всегда строились их работы; они смогли по-новому открыть для себя свою страну, взглянув на нее издалека, они нашли собственные причины для

того, чтобы рассказывать – по секрету или нет – то, что им (и в тот момент нам) казалось неотчуждаемой правдой.

Этот процесс еще только зарождался и был незаметен под спудом более насущных проблем, стоявших перед «ИсKunstvom». Первой была проблема приезда. Приезжавших в Берлин встречали немецкие художники. Ни один из приехавших не верил, что на Западе можно просто пойти и купить необходимые материалы, поэтому они прибывали с перевязанными бечевками холстами и подрамниками и всем остальным, у каждого было чуть ли не по десять мест багажа. «Мы знали, что у нас будет мало времени, – вспоминал Свен Гундлах. – Поэтому мы боялись, что, если мы приедем без всего, у нас могут уйти недели на поиски необходимых вещей, так что мы сможем начать работать только на следующий день после открытия». Проход со всем этим через таможню превратился в бесконечную пытку.

«Если бы все приехали тогда же, когда и Ира с Иосифом, – объясняла Лиза Шмитц, – все было бы намного проще. Но мы были в подвешенном состоянии: кто приедет, а кто не приедет, мы подозревали, что это будет медленный и длительный процесс и что у кого-то просто не будет времени, чтобы подготовить свою работу. Все это придавало ситуации напряженность, заставляло нас волноваться вплоть до самого открытия выставки». Каждому из художников понадобилось около десяти дней, чтобы акклиматизироваться, привыкнуть к многообразию расцветок и звуков, к темпу жизни и мчащимся машинам. По мере того как приближался день открытия, напряжение росло. У советских художников не оставалось времени на то, чтобы походить по Берлину: вместе с немцами они часами работали в здании вокзала, заканчивая работы.

Вокзал «Банхоф Вестенд» – это весьма своеобразное сооружение, построенное в конце девятнадцатого века специально для визитов кайзера в Берлин. Сойдя с поезда, он проходил платформу и поднимался по огромной лестнице во внушительных размеров зал ожидания, дверь которого вела на улицу, где его поджидал экипаж. Кроме того, в здании есть несколько небольших, лишенных всяческого декора служебных помещений и надземный переход над путями. Лиза получила разрешение от «Карл-Хофер-гезельшафт» поселить художников в этих помещениях. Несколько дней в огромном вокзале обитали только три человека – Ира с Иосифом и Никита Алексеев. Для

Никиты это была первая встреча с друзьями, оставшимися в Москве после того, как он полтора года назад уехал во Францию. В первый же вечер Лиза и немецкие художники устроили ужин в помещении вокзала, после которого все расстались очень довольные друг другом. Потом Лиза вспоминала: «Никита, как старый генерал, вышел и проводил нас вниз по лестнице к машине, а потом стоял и ждал, когда машина отъедет, он закрыл дверь, только когда машина скрылась за поворотом». Все были переполнены энтузиазмом. Когда приехали Свен Гундлах и Сергей Воронцов, спокойная обстановка сохранялась. Советские художники жили тихо, много работали, знакомились с городом. Немцы постепенно подружились с ними. Это было похоже на первые дни в школе: всем интересно, и все немного стесняются.

Но в конце концов совместная жизнь и работа стала тяготить приехавших художников. Места не хватало. Не было плиты, не было чайника, не было возможности постирать свои вещи. Люди, которые давно вместе работали, вдруг обнаружили, что жить вместе очень и очень неудобно.

Со временем все больше помещений превращались в выставочные, а быт все больше теснился. Когда собрались все, оказалось, что придется жить по несколько человек в одной комнате. Кто-то хотел работать днем, а кто-то ночью. Возникали споры и распри по поводу того, чья работа должна быть выставлена на самом видном месте, а чья – не на таком видном. Некоторые художники были сердиты на Лизу, потому что представляли себе вокзал иначе, больше похожим на московские вокзалы – огромные и пышно декорированные.



Сергей Воронцов, *Моряк* (Из серии «В мечтах о Родине: Моряк и Космонавт»)

Над чем же работали в Берлине? Ира Нахова сделала несколько больших драматических полотен, изображающих руины древних амфитеатров, и инсталляцию, для которой она покрыла белой бумагой комнату величиной в четыре кубических метра и наклеила на бумагу фрагменты географических карт, расположив их таким образом, что если зритель становился на нужное место, то переставал чувствовать, что находится внутри куба, и ощущал себя в центре сферы. На протяжении всего этого периода Ира сохраняла спокойствие и держалась несколько отстраненно, почти как царственная особа. У нее было меньше просьб к немцам, чем у других художников, она сразу же нашла способ вести переговоры с Западом без посредников.

Днем она спала, ночью работала. Каждый вечер ей из Москвы звонила мама.

Свен Гундлах сделал несколько картин/инсталляций, наиболее удачной из которых была инсталляция «Памятник небу». На четырех больших холстах было изображено небо, в центре каждого холста был белый квадрат, к которому крепились планки, на конце планки была закреплена коробочка для просмотра слайдов с видами неба. Между средними полотнами находилось некое подобие алтаря, там было голубое стекло, лежащая фигура и еще какие-то изображения неба. Слайды с видами неба можно было увидеть, только встав очень близко к картинам, так близко, что увидеть всю картину целиком становилось невозможно. Нарисованное небо обладало реальностью созданной поверхности. Существовала некая идеальная дистанция, с которой одним глазом можно было видеть слайд, а другим – холст, но когда их становилось видно, и то и другое переставало быть понятным, и оба глаза, не в состоянии сфокусироваться, пытались наложить одно изображение поверх другого. В СССР небо издавна образ свободы, но в работе Свена было слишком много разновидностей неба, как будто ничто не могло стать реальным, кроме противостояния художника, как будто символы начинали властвовать над своими создателями. Свен в Берлине был почти тем же, что в Москве, – всегда готовым спорить и отстаивать свою точку зрения, остроумным, сыплющим каламбурами, но, кроме того, он был зачарован деньгами и вещами. Возможно, причина его яростного нежелания выступать со «Среднерусской возвышенностью» крылась отчасти и в том, что он не видел здесь предмета потребления: картину можно продать, а перформанс – это просто выступление.

Сергей Волков представил большие картины, в которых буквализировались фигуральные выражения, например, «не хлебом единым жив человек»: на картине был изображен огромный неаппетитный батон советского белого хлеба. Волков быстрее остальных освоился с жизнью на Западе. Будучи уроженцем Казани, он уже научился, проявляя осторожность и сдержанность, понимать новый мир, когда переехал в Москву, поэтому проникновение в еще один мир далось ему легко и естественно.

Он наблюдал, осмысливал, а потом делал. Его одежда, его прическа, его высказывания, его манера говорить к моменту открытия

выставки были полностью западными. Но он никогда не был простаком, который всего-навсего имитирует то, что его привлекает. Все, что касается Сергея Волкова, – это результат сознательно принятых решений, но даже когда он ведет себя как абсолютно западный человек, он тщательно соблюдает ироническую дистанцию по отношению к Западу. Хорошо одетый, с дорогой видеокамерой, он тем не менее осознанно остается представителем Востока в гораздо большей степени, чем Свен Гундлах в мешковатых штанах и со всклокоченной бородой.

Никола Овчинников всегда был помешан на березах. У него множество картин с березами, он делал перформансы с березами, в 1989 году он собирался сделать зажигающиеся березы – нарисовав черные полосы на лампах дневного света. В Берлине Никола сделал целую комнату – кабинет начальника вокзала – из берез. Каждая стена была полностью покрыта большими полотнами, на которых было изображено множество березовых стволов без листьев. В центре комнаты было пусто. Никола завесил картинами даже дверь, но, поскольку никто не мог ни войти, ни выйти из помещения, он вынужден был убрать их и оставить комнату открытой. Никола в Берлине оставался таким же милым, как и раньше, он всегда оставался на периферии игрищ, которые занимали Никиту, Костю и Ануфриева.

Никита Алексеев сделал серию очень остроумных рисунков и комиксов со ссылками на работы других художников и усыпал пол помещения, где он их развесил, – а оно было по соседству с Николиным – листьями. В центре, среди листьев, помещалось два кресла, в которых можно было посидеть и побеседовать. Иногда Никита целыми днями сидел в этой комнате и что-то писал, но время от времени вдруг превращался в вожака веселой банды.

В одной из инсталляций Сергея Ануфриева было несколько игрушечных металлических кроватей, напоминающих больничные. Кровати эти стояли на кусочках сахара, и называлось все это Zucherdiabett (смешение немецких слов «диабет» и «кровать»). Тут слышались отголоски наркотического опыта – тех услад жизни, которые приводят в больницу. В другой инсталляции он использовал несколько игрушечных грузовиков, замотав платками кабины, что вызывало ассоциации с мощными тетками, – почему-то всегда в платках, – которые метут улицы или моют полы в московских

подъездах, и содержало ироническую ссылку на многочисленные изображения таких женщин в работах художников-соцреалистов. Когда Ануфриева спрашивали, он признавался, что ужасно боится этих женщин. Он всегда любил игру. «Не верьте мне», – обычно говорил он, а потом выдавал какие-нибудь фальшивые признания или ложные ключи к своим работам. Чуть позади Ануфриева, слегка нависая над ним и сутулясь, неизменно находился Паша Пепперштейн, следовавший за ним, как щенок-переросток.

Сергея Воронцова и Кости Звездочетова не было среди тех, кого изначально пригласили участвовать в «Искусство», но в последнюю минуту приехали и они, и их тоже пригласили выставиться. Воронцов сделал рисунки на полосках бумаги. Костя приехал прямо из Граца, где выставка его работ про мифическую страну Пердо имела огромный успех. В Берлине он построил из картонных коробок модель Венеции – коробки были приклеены скотчем к жердям и установлены поверх перевернутых холодильников, наполненных водой. Всю ночь перед открытием Костя с двумя большими ведрами носил воду в холодильники, но и когда вернисаж начался и появилась нарядная публика, он все еще бегал туда-сюда с ведрами. Гости вопрошали:

«А кто этот гном с ведрами? Что, здесь нет насоса или чего-нибудь такого?» На самом деле это был такой перформанс внутри работы. В одной из коробок был спрятаны Костины припасы – что-нибудь съестное, зачастую банан. Венеция из картонных ящиков была невообразимо уродливой, она находилась за пределами вокзала и через несколько дней начала разваливаться. Костя сказал: «В Граце мне дали много денег за мои вещи, их купили, потому что людям нравилось, как они выглядят. Это очень хорошо, теперь мне не нужно будет работать ради денег, может быть, целых пять лет. Поэтому сейчас я не хочу думать об эстетике, мне это не интересно».

Вторичные последствия гласности стали полной противоположностью ее первых последствий, они несли в себе опасность для художников, чья сила состояла в сопротивлении тому, что теперь превратилось в слабые попытки давления. Первым признаком перемен для советских художников стало увеличение зрительской аудитории. Но следом за этим пришло и увеличение возможностей выбора, расширение границ опыта. Парадоксальность

ситуации не укрылась от художников. Когда они примирились с невозможностью артикулировать свои ценности миру, с которым эти ценности были несовместимы, когда они разработали сложную паутину философских построений, они вдруг очутились на противоположном полюсе. Теперь нужно было попытаться найти понимание в обществе, которое не было заинтересовано в них настолько, чтобы интересоваться какой-то там маскировкой или сложной философской подоплекой. Самые способные (или, может быть, самые приспособляемые) с удивительным изяществом создавали вещи, в которых то, что раньше лишь подразумевалось, становилось очевидным, а то, что раньше было очевидным, оказывалось неявным.

Такое развитие событий требует, чтобы его рассмотрели с точки зрения традиционно принятого в советском авангарде деления смыслов на очевидный, контекстуальный и подавленный. Огромная разница между вымыслами художников и теми, что приписывали им представители власти, состоит в том, что художники считали вымысел неким расширением или маркером правды, а Министерство культуры настаивало на том, что это ее замена.

Конечно, в таких работах решающим элементом была система внутренних ссылок. У недавно получивших свободу художников выстраивалась система новых приоритетов. Художники боялись, что, если их работы будут говорить о секретах, которые никто не сможет понять, работа потеряет смысл, и этот новый страх стал их новой тайной.

Им внушало страх, что на Западе окажется несостоятельной их вера в возможность искусства передать нечто, что не может быть передано никаким другим способом. И страх провала – того, что тебя не поймут, – занял место того прежнего страха, когда провал для них означал, что тебя поняли слишком легко или поняли не те. Лучшими на «Искусство» были работы, авторы которых говорили об этой новой безопасной правде и которые прямо и честно ссылались на недомолвки и вымыслы. На самом деле можно передать отношение к правде, высказав его, но его с той же легкостью можно передать, избегая высказывания.

Так что художникам хватило ума не верить в собственные новые приоритеты. Вопрос, конечно же, состоял в том, начнут ли они рано или поздно в них верить или перестанут их придерживаться, потому

что очень некомфортно и даже невозможно работать с сознанием собственной недостаточности – как на конкретном, так и на метафизическом уровне. Если бы художники начали делать то, во что они сами на деле не верили, приняли западные ценности, полностью отказавшись от собственных, им угрожала бы участь остаться вовсе ни с чем.

Им пришлось снова учиться доверять себе, и сделать это доверие к себе своим главным приоритетом. То, что ценит Запад, и то, что прежде ценили они, решительно не совпадает, когда все линии оказались размыты, когда все ценности стали спорными, искусство сделалось скучным, тяжеловесным и в конце концов абсолютно бессмысленным. Только их постоянные перемещения – из СССР и обратно, в мир собственных фантазий и из него, – могли поддерживать их силы в процессе поиска новой самоидентификации.

До открытия берлинской выставки художники большую часть времени проводили на вокзале и работали. Иосиф Бакштейн, которому делать было нечего, однажды надумал отправиться в Восточный Берлин. Он обнаружил, что там все очень дешево, и, преисполнившись желания как-то ответить на проявленное по отношению к нему гостеприимство, а также разрушить приклеившуюся к нему репутацию скряги, решил купить еды. После некоторого размышления он принял решение купить три килограмма сыра и – несмотря на то, что сам был вегетарианцем, – большую палку колбасы типа салями. На обратном пути его остановили на таможне и стали допрашивать. В то время очень немногие советские люди имели возможность свободно передвигаться по миру, и то, что некий советский гражданин въехал в Восточный Берлин, а сейчас возвращается в Западный, вызвало большие подозрения. Но слова о том, что это была поездка за покупками, стали последней каплей. Его задержали, раздели, обыскали, долго допрашивали, в конце концов работники таможни заявили, что он может провезти в Западный Берлин сыр, а колбасу нет, потом ему выдали документ с множеством печатей и подписей и квитанцию об изъятии колбасы. Он вернулся в Западный Берлин потрясенный, но выданный ему документ был с должными почестями вывешен на дверях вокзала, в качестве его материального вклада в выставку.

За несколько дней до открытия выставки состоялась пресс-конференция. Когда все участники собрались, поджидая репортеров и телевизионщиков, вошел Никита Алексеев со связкой бананов. Все советские люди обожают бананы, которые в СССР почти невозможно достать. Однажды в Москве я проходил мимо магазина, рядом с которым на улице люди буквально дрались за место в очереди за бананами. Немцы же ничего об этом не знали и ни разу бананов для своих друзей не покупали. При появлении Никиты с бананами все советские набросились на них, так что, когда прибыли представители прессы, они увидели семерых советских художников, восседающих в ряд и поедающих бананы, словно стая обезьян. Это был первый нечаянный перформанс.

Я приехал в Берлин за два дня до открытия.

Все уже были на месте, все находились в состоянии безумия, все лихорадочно заканчивали работы. Вечером накануне открытия я ужинал со всеми художниками – немецкими и советскими – на вокзале, а после ужина появился парикмахер, друг немецких художников. Он мыл всем желающим головы, а затем стриг их – одного за другим, делал им умеренно модные немецкие стрижки. Только Ира Нахова не разрешила трогать свои длинные прямые светлые волосы, все остальные, включая Сергея Волкова, у которого и так была вполне правильная прическа, прошли через эту процедуру. Это было похоже на некий обряд преображения, через который они прошли все вместе. Один за другим садились они во вращающееся парикмахерское кресло, установленное на самом верху лестницы, и превращались из советских людей в каких-то полукровок с западным оттенком. Это был жест приятия того мира, который сам был готов вот-вот их признать.

Даже в тот момент отчетливо проявились сильные и слабые стороны выставки. Работы были неровными, некоторые даже незаконченными. Пройдет полтора года, и после выставки в Прато – маленьком городке неподалеку от Флоренции – ее участники, показывая изысканные инсталляции, выставленные в красивом музее, скажут:

«Это хорошая выставка, а та была плохая». Но у «Искусства» были и сильные стороны – кое в чем она опередила свое время. Эта выставка утверждала, что во времена неразберихи и взаимного непонимания советское искусство должно быть сделано на Западе и что его надо выставлять вместе с работами западных художников, хорошо знакомых

с советской жизнью, в совместном контексте. Тогда его можно показывать на Западе с большим успехом. Такой подход превратил свободу передвижения в центральный, структурирующий вопрос.

У немецких и советских художников существовала некая внутренняя связь, при этом немцы не пытались навязывать коллегам западное видение художественного творчества. Хотя работы немецких художников не были «важны», хотя они чаще были эксцентричными, чем поражающими воображение, в них были свои сильные стороны, и они помогали зрителям воспринимать работы советских художников. Последние считали, что они как художники сильнее немцев. Быть может, они и были правы, споры об этом длились часами, и, пожалуй, бессмысленно пытаться их разрешить.

На открытие «ИсKunstva» пришло более двух тысяч человек, включая федерального министра культуры, директора ДААД, представителей всех банков и деловых структур, которые поддерживали проект. Вернисаж длился с одиннадцати утра до пяти вечера. Пришли историки искусства, пришли те, кто когда-то писал о представленных на выставке художниках, включая Бориса Гройса и Джейми Гембрелл из Нью-Йорка, все, кто что-нибудь значил в Берлине, были там. Там были друзья немецких художников и друзья Лизы Шмитц, профессора из Университета и из Академии художеств. Была нанята японская фирма по обслуживанию праздников, поэтому было огромное количество еды, очень вкусной. Было шампанское. Свежеподстриженные художники стояли у своих работ, они смотрелись вполне по-светски, и, казалось, все происходящее забавляло их, пожалуй, только к концу вечера на их лицах стали появляться признаки усталости.

Но торжества так быстро не закончились.

В шесть часов началась вечеринка в честь художников, организованная Натаном Федоровским, артдилером, торговавшим русским авангардом 1920-х годов. Это было еще одно светское событие, с еще большим количеством ломящихся от снеди столов, шампанским и богатыми немцами, которые рассматривали советских художников (многие из них это отметили), словно каких-то обезьян – на сей раз без бананов. Костя, Сергей Ануфриев, Никола и Паша решили, что с них довольно, и для того, чтобы ослабить напряжение, встали на четвереньки и начали лаять как собаки. Гости, присутствовавшие на

празднике, ужаснулись, это тоже был в своем роде перформанс, который шокировал гостей, пожалуй, столь же сильно, сколь и озадачил. Это был жест отрицания, несогласия со своим непривычным статусом. Конечно же, Ира Нахова сохраняла достоинство, а Сергей Волков – дистанцию, они смотрели, улыбались и ели всякие вкусности.

После вечеринки все, за исключением уставшей Иры, отправились в ночной клуб. «Джунгли» – самый модный ночной клуб Берлина, сохраняющий этот статус, пожалуй, слишком много лет. Это не авангардный клуб, не клуб для адептов контркультуры, там много состоятельных молодых людей в дорогой одежде. Однако побывать в этом клубе стоит, пространство там оформлено в стиле хайтек, и все там такое драматично-гладкое, а посетители в большинстве своем похожи друг на друга: забавные прически и, как это принято у немцев, множество одетых в кожу людей. Когда мы туда прибыли, народу было сравнительно мало, гремела музыка. Сначала художники держались скованно, но с течением времени разошлись вовсю. Сергей Волков стоял в стороне и наблюдал, как танцуют немцы. Но Костя, Сергей Ануфриев, Паша и Никола стали в круг и начали танцевать, выбрасывая ноги вверх. Ануфриев, на котором был желтый костюм из какой-то синтетики с сильно расклешенными от колена брюками (он уверял, что это наивысшее достижение портновского искусства Москвы 1970-х годов), делал какие-то безумные импровизированные движения с поворотами и подскоками. Никола, Никита и Свен тоже нашли собственные па, и скоро почти все танцевали вместе с немецкими художниками. Там много молотили в воздухе руками и ногами, было много пантомимы, игры, пародии.

В клубе «Джунгли» никогда не видели ничего подобного. С каким-то завистливым уважением люди с тщательно уложенными волосами расступались перед этой группой сумасшедших русских. Потом были другие клубы, бар, в котором часть художников потерялась, и, наконец, мутный рассвет. Это был первый настоящий день на Западе.

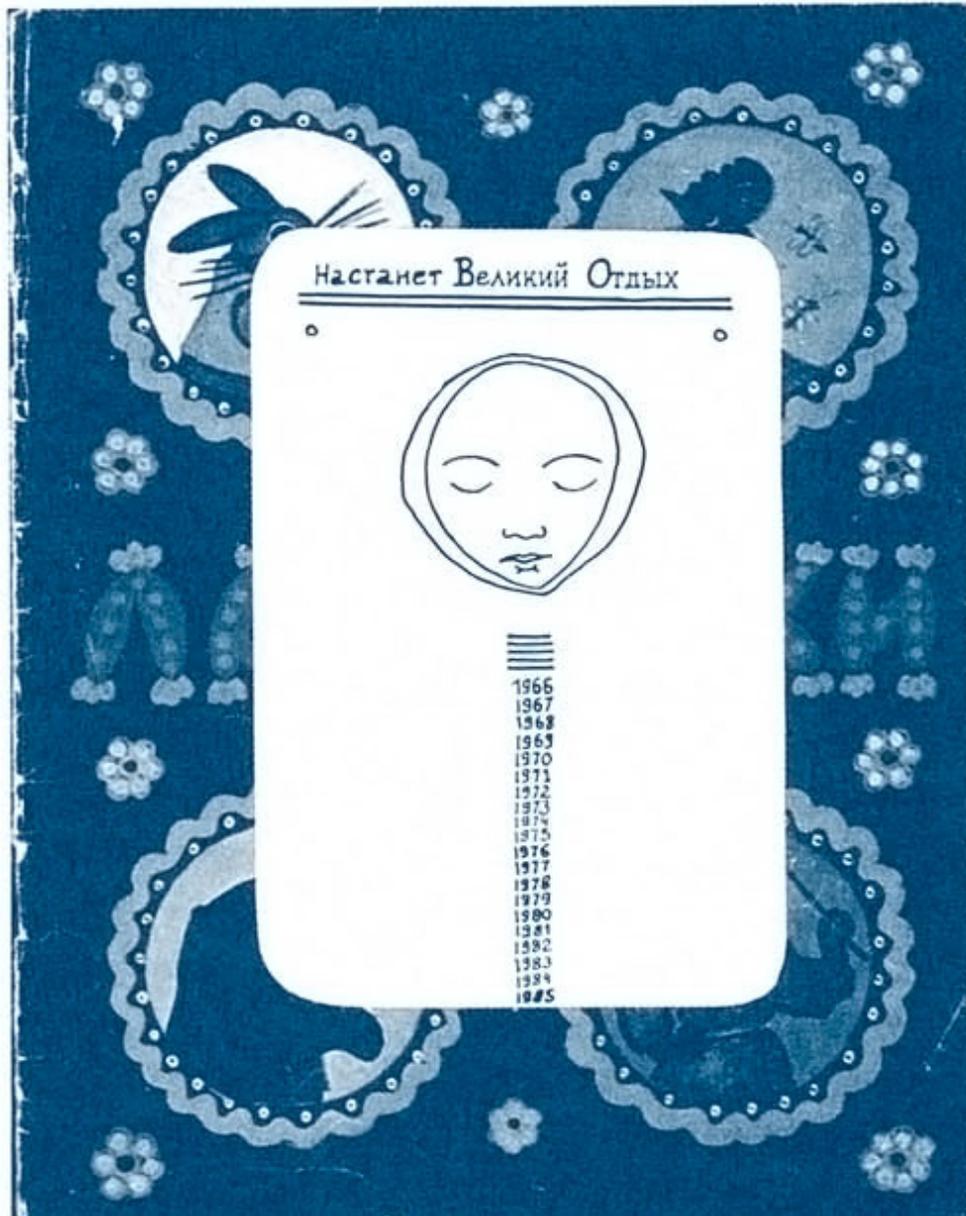
На другой день я уехал, а веселье продолжалось всю следующую неделю. Каждый вечер кто-нибудь устраивал очередную вечеринку, где были все те же люди, которые таращились на художников, задавали разные вопросы и перешептывались.

У художников это вызывало бешеное раздражение. Профессор Берлинской академии художеств Герман Вислер пригласил советских

художников к себе домой, в свою заставленную книжными шкафами, напоминавшую библиотеку квартиру. Он хотел все устроить на русский манер, чтобы русские чувствовали себя, как дома, там было пиво, огурцы и черный хлеб, хозяин пригласил в основном тех, кто присутствовал на вечеринке Натана Федоровского.

К этому времени немецкие художники начали проявлять недовольство, потому что, кажется, никто вовсе не заметил их участия в выставке, что же касается советских художников, то их раздражение достигло предела – раздражение, смешанное со скукой.

Как-то раз Никита сообщил Дези Баумайстер, что он наблюдал за нею несколько дней и теперь решил спросить напрямую, не желает ли она вступить в некое тайное общество, членами которого являются все советские художники. Слегка смутившись, она спросила, что это за общество. Никита объяснил, что это сатанинский орден, который основан еще в византийскую эпоху. «Но больше сказать тебе я не могу, лучше спроси Костю, он у нас заместитель председателя». Дези не вполне понимала, что происходит, поэтому она пошла и спросила Костю. Кажется, он несколько удивился, но потом сказал, что культ этот еще более древний, восходящий к довизантийским временам, и описал некоторые из его сложных ритуалов. «Я только заместитель председателя. Ни Никита, ни я не имеем полномочий, чтобы пригласить тебя вступить в общество. Нужно переговорить с председателем. Но, может быть, тебе надо поговорить об этом с Николой».



Паша Пепперштейн (Пивоваров). *Настанет Великий Отдых*

Всем немецким художникам по очереди было предложено вступить в тайное общество, чьи ритуалы им поведали в мельчайших подробностях. Но это было всего лишь игрой, причем игрой импровизированной. Когда Никита начинал разговор с Дези, он предварительно ни с кем ни о чем не сговаривался. Костя просто сообразил, в чем дело, и поддержал игру, точно так же, как и все остальные. Спустя некоторое время советские художники предупредили немцев, что за ними следят некие инспекторы, которые

повсюду сопровождают их. «В СССР это в порядке вещей, – сказали они. – Если связываешься с нами, значит, надо привыкать к тому, что за тобой всегда будет кто-то следить. Не смущайтесь, ваш инспектор всегда рядом. Может быть, он уедет, когда уедем мы». Как и выходка с ползаньем на четвереньках и лаяньем по-собачьи, эти игры помогали советским художникам чувствовать, что они владеют ситуацией. При помощи этих перформансов они выражали и свое презрение к миру, в котором они очутились, и свое замешательство перед ним. Они давали понять: то, что на Западе принято считать понятным, должным и важным, для них имеет не больше смысла, чем их нелепые выходки для представителей Запада.

Все это вовсе не означает, что они не любили художников из «Бомба колори», выдумка про тайное общество и бдительных инспекторов была в некотором роде проявлением любви, приглашением участвовать в игре. Отношения с художниками из «Бомба колори» и Лизой Шмитц проходили через взлеты и падения, но все же в своей основе это были дружеские отношения. Тем не менее некая враждебность по отношению к немецкому искусству имела место, и немецким художникам пришлось выслушать немало упреков. Советские художники считали, что немецкое искусство формалистично. Они думали, что немецкие художники, получающие стипендии и другие пособия, как художники из «Бомба колори», существуют на средства правительства и поэтому производят западный эквивалент советского официального искусства. Они утверждали, что их коллеги любят кино и кофе больше, чем свою работу, – совершенно невероятное обвинение со стороны людей, которые годами встречались, пили чай и обсуждали заведомо бесплодные идеи. Советские художники обвиняли немцев в том, что у них преобладает светская беседа, а не серьезный разговор об искусстве.

В то же время сами советские художники все больше и больше говорили о деньгах и галереях, о том, как купить компьютер и провезти его в СССР, где приобрести машину и какие коллекционеры платят больше. Они говорили о том, какие работы продаются, а какие не продаются, и даже Костя, который сделал свою картонную Венецию в знак протеста против коммерческого подхода к искусству, охотно выдавал бесконечные потоки информации о вкусовых предпочтениях Запада и их финансовых последствиях.

Изначально советские художники планировали задержаться в Берлине ненадолго, только чтобы посмотреть город. Но некоторые из них освоились там настолько, что уезжать им не захотелось. Сергей Волков продал много работ, смог найти себе квартиру и стал жить в довольстве и комфорте. Другие за несколько недель, следовавших за открытием выставки, тоже стали чувствовать себя более уверенно, более раскованно, и их игры приобретали все больший размах. Костя и Сергей Ануфриев (и его тень Пепперштейн) поселились у своих немецких друзей и просто так, для самореализации устраивали разные проказы.

Они придумали и сделали массу интересного: Костя разработал план, как соединить при помощи трубопровода Черное и Белое моря, с тем чтобы оба стали серыми. Они с Ануфриевым, в сопровождении некоторых немецких художников, а иногда и Николы с Никитой, ходили на блошинный рынок и покупали самые вычурные и претенциозные наряды с блестками. Костя достал где-то меч и пластмассовую корону – то, что требовалось, чтобы стать царем. Они с Ануфриевым покупали военные трофеи. Покупали индийскую и турецкую одежду и наряжались в нее, чтобы сидеть и курить. Вместе с художниками из «Бомба колори» они делали самые разные глиняные скульптуры – например, морковки и гномов, чего там только не было, – а потом раскрашивали их. «Это было больше похоже на театр, чем на реальную жизнь», – вспоминала Дези Баумайстер.

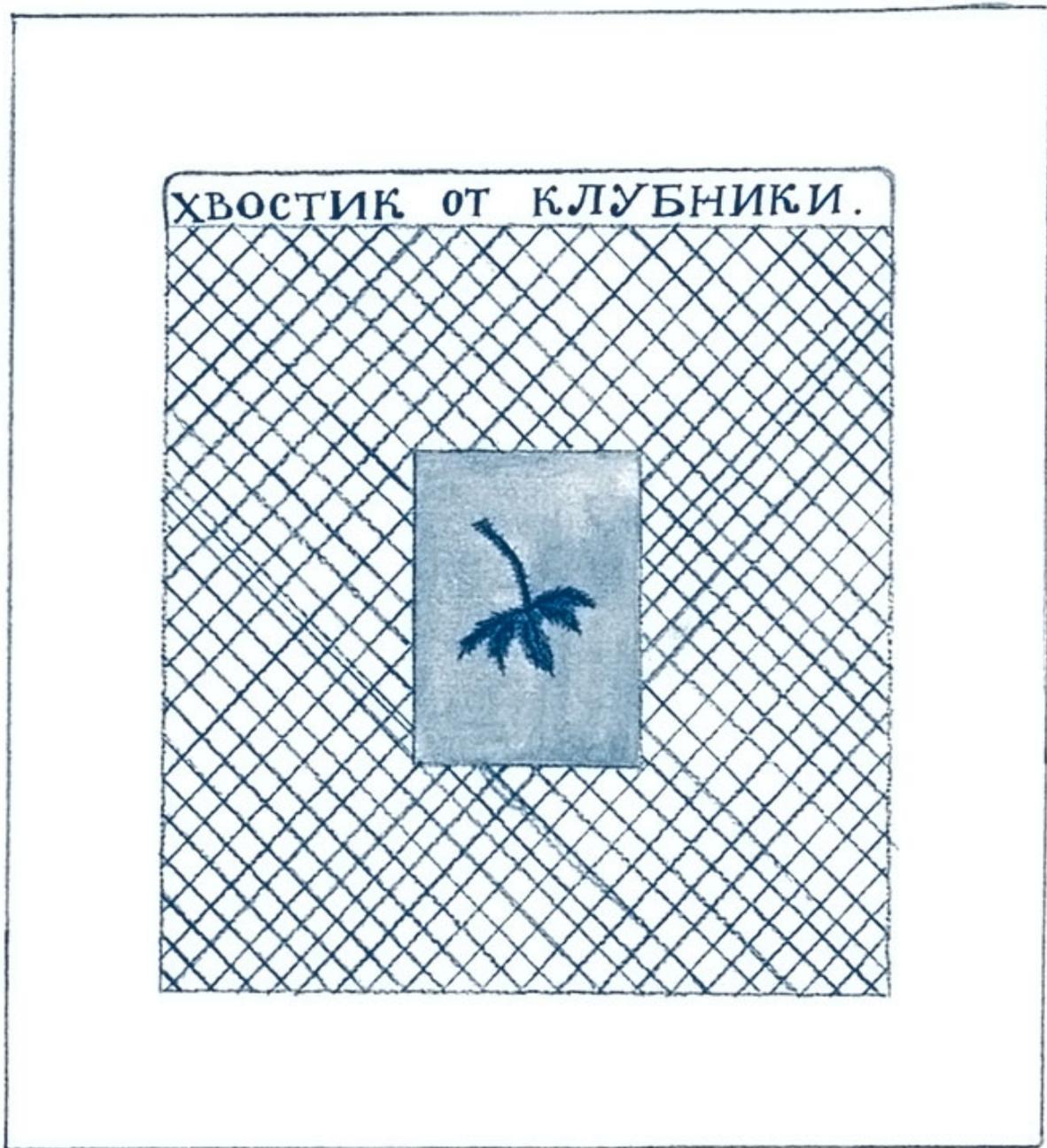
Советские художники, пользовавшиеся гостеприимством своих немецких друзей, постоянно поддразнивали их за то, что они ходят на работу и целыми днями сидят в офисах. Немцев доводила до отчаяния неряшливость русских, то, что те повсюду сеют хаос, идея уютности (*gemütlich*) была им совершенно чужда. Русские очень часто вели себя как сексисты, считали, что любовь к чистоте – это мелкобуржуазное притворство. Как-то раз, после одной особенно ожесточенной стычки, Ануфриев принялся демонстративно драить пол в кухне квартиры, где он жил. Три дня он ползал по кухне на четвереньках и зубной щеткой вычищал каждый уголок. После этого он решил, что заслужил отдых, и никогда больше не прикасался ни к какому моющему и чистящему средству.

Костя очень увлекся демонстрациями. Он решил, что будет принимать участие в каждой демонстрации, о которой ему станет

известно, чтобы извлечь максимум удовольствия от занятия, которое в СССР для него было запретным. Он делал коллажи, символические и абсурдные, с множеством слоганов из прессы и картинок с детективными сюжетами, и размножал их на ксероксе. Встречая какую-нибудь демонстрацию, он шел навстречу толпе и раздавал эти ксероксы ничего не понимающим демонстрантам, которых поток уносил от него прежде, чем они успевали спросить, что это, собственно, за бумажки. Иногда по ночам он выходил на улицы и расклеивал эти листовки по всему Берлину. Все это были вещи того же порядка, что и история с тайным орденом или инспекторами, как все остальные шутки – способ добиться на короткое время власти над чуждым и далеким миром, способ навязать ему свою систему.

Безусловно, советские люди на Западе бывали зачастую совершенно невыносимыми. Не раз и не два я слышал от них: «Мы как дети. Вы должны относиться к нам, как к детям. Мы ничего не знаем, мы ни за что не можем отвечать». В конце концов такая позиция очень надоедает. В высшей степени утомительно относиться как к детям к людям, которые со всей очевидностью детьми не являются. Понятно, что некоторые бытовые вопросы – как купить еду или как добраться из одного места в другое – представляют для них трудность.

Но в своих играх они порой заходили слишком далеко, и требования, предъявляемые ими к западным друзьям, были абсолютно неприемлемыми. «Сделай то, и это, и еще вот то» – такое нередко можно было услышать по телефону. Многим, кто сталкивался с ними, они казались неблагодарными. Один мой знакомый помогал составить контракт с галереей некоему художнику, он проделал большую работу, потратив на это около двух недель и отказавшись от всякого вознаграждения.



Сергей Ануфриев. *Хвостик от клубники*

В результате он подвергся резкой критике за то, что экземпляр, который он дал художнику, был на плохой бумаге и не настоял на том, чтобы галерея составила контракт на русском языке. Часто такое поведение происходило от непонимания ситуации: советские люди просто не способны были оценить, сколько усилий и средств затрачено на то или иное действие. Они могли долго и многословно благодарить

за бутерброд, которым вы угостили их в кафе, и забыть поблагодарить вас после того, как три месяца прожили в вашей квартире. По большей части такая беспардонность была средством самозащиты, советские художники оказались в совершенно новом мире и вели себя развязно, чтобы показать, что они в нем нормально себя чувствуют.

Постепенно и я убедился, что реакция на советских художников была тесно связана с той неоднозначной реакцией, с которой Запад воспринял перестройку. То, что, по сути, перестройка – это хорошо, никто не оспаривал. Но мы можем в полной мере ощущать свою свободу, только соизмеряя ее с ограниченностью других жизней, непрерывность своего развития – с нестабильностью других народов, по этой причине новые либеральные режимы вызывают в нас какую-то смутную тревогу. Для нас нет ничего более пугающего, чем возможность того, что наша собственная история является фикцией, что смысл событий, посредством которых мы определяем себя, недоступен для нас. Мы конструируем нашу жизнь на шатком основании того, что помним мы сами и что помнят другие. Именно память, а не утраченное событие является тем фундаментом, на котором мы строим последовательность наших дальнейших действий, лакуны истории обусловлены неадекватностью памяти. Наше самодовольное спокойствие основывается на том, что мы настаиваем на своем праве помнить все эти нами провозглашенные истины, насколько позволяют нам наши силы, а слабость Советского Союза, с нашей точки зрения, проявлялась в отказе помнить то, что произошло, в подмене, которая производилась мимоходом, словно сама собой, настоящей истории фиктивной. Маркс сказал, что смысл интеллектуальной работы не в том, чтобы понять мир, а в том, чтобы изменить его. Для него изучение истории было не столько документированием произошедшего, сколько некими теоретическими рассуждениями, в результате которых должна возникнуть новая история. Искаженная советская история базируется на этой ложной послышке. В этом отношении мы, со своим более прагматичным видением, оказались далеко впереди.

С началом перестройки началась радикальная реструктуризация систем информации, которую мы называем историей. Некоторые фильтры для умышленного искажения информации были удалены, правительство провозгласило, что пересмотрело прежние принципы и

что в иерархии ценностей память отныне будет стоять выше целесообразности. Такое развитие событий взволновало Запад, ведь это уничтожало ту меру, которой мы всегда мерили свое благородство. Советы, отказываясь от своей общепринятой истории, разбалансировали и нашу историю, их единство с нами, казалось, ставит под угрозу наше слишком детерминированное будущее. Мы были вынуждены находить новые вымыслы, чтобы восполнить утрату той неестественной уверенности в себе, которой мы обладали в годы холодной войны, когда главным источником нашей гордости была наша относительно нестигаемая честность; когда старые верования в СССР рухнули под тяжестью новых, наши убеждения дружно рухнули вместе с ними. Мы даже начали сомневаться в собственной истории и стали испытывать недоверие к нашей собственной коллективной памяти, ответом на это для нас стало консервативное восхваление прошлого, как в области политики, так и в области постмодернистского искусства, где усилилась тенденция к тотальному отрицанию.

В период, когда история подвергалась искажению самым безжалостным образом, художники советского авангарда были хранителями своего собственного знания, и то, что они не позволяли отнять у себя собственные воспоминания, было в той ситуации проявлением радикализма. Советских художников в первую очередь интересовала правда: что на самом деле произошло, как мы на самом деле помним то, что произошло, и как мы изображаем то, что мы помним о том, что произошло. Как внешние наблюдатели мы оказались втянутыми в такую работу, но нам нет места внутри нее, и сложности, возникающие у нас с восприятием этой ситуации, не больше и не меньше, чем сложности ее внутренних обстоятельств.

В дни перестройки эти художники начали замечать нашу опасную доверчивость, они купались в нашей открытости. Работы, подобные тем, которые были показаны в Берлине, адресовались западной публике, чтобы она могла преодолеть страх и дискомфорт, спровоцированные частными триумфами перестройки. Поскольку мы меряем нашу свободу свободой других, перед лицом перестройки наша свобода тоже изменилась. На фоне убежденности этих художников в многообразии реальности постмодернистская самоуспокоенность вдруг оказалась совершенно неприемлемой. Таков был главный берлинский урок.

После «ИсКунства» я не видел никого из советских художников до самого Рождества, когда я отправился домой, в Нью-Йорк, где и встретил Диму Пригова. Впервые мне довелось увидеть кого-то из этих художников в моем собственном мире. Берлин – это Запад, но для меня это – нейтральная территория, а город, в котором я вырос, – нет. Увидеть здесь Диму было удивительно. В литературе о путешествиях существует традиция, восходящая еще к девятнадцатому веку: описывая свои приключения, рассказчик прерывает повествование и заявляет, что, хотя на протяжении стольких-то недель или месяцев он вставал по утрам, мылся, ел, работал, спал вместе с людьми, за жизнью которых наблюдал, он тем не менее всегда знал, что через какое-то время вернется к собственной жизни, а они навсегда останутся там, где и были, чтобы вставать, есть, мыться, работать и спать так же, как они это делали испокон веков.

В эту традицию абсолютно не укладывается вероятность того, что люди, за которыми наблюдал рассказчик, вдруг материализуются где-то в районе Семьдесят второй улицы – в надежде на то, что их примут и накормят, с желанием есть, как ест автор, работать так же, как он работает, спать в тех же условиях, что и он, познакомиться с его друзьями и родственниками, поговорить с ними об их жизни, судить о них, как судили о нем, и так же их изображать, как изображали его. Если бы Маргарет Мид встретила самоанцев у газетного киоска возле своего дома или в ресторанчике во время семейного обеда, я думаю, это привело бы ее в некоторое замешательство.

До тех пор пока я не увидел Диму Пригова в доме моих родителей в Нью-Йорке, я и не задумывался о том, что до сих пор смотрел на советских художников как на людей, живущих в совершенно отдельном мире. Только тогда я понял, что все прочитанное и написанное устанавливало строгую дистанцию между нами и позволяло относиться к ним покровительственно. В Москве я время от времени отпускал замечания по поводу странностей советской системы или дикости ситуации, когда практически любую вещь нужно было «доставать», или при виде какого-нибудь необычайного персонажа на улице. «Русская экзотика», – отвечали художники с улыбкой. Они с иронией относились к своему статусу чуждых и непознаваемых. Они отмечали нелепости западной жизни так же походя, как я отмечал нелепости советской

системы. Со временем эти несовместимые миры начали потихоньку сближаться. В 1988–1989 годах через Нью-Йорк и Лондон шел нескончаемый поток советских знакомых. Некоторые останавливались у меня, если мой дом был переполнен, я просил друзей приютить их. Невозможно описывать советских художников и их жизнь, мою привязанность – а временами неприязнь – к ним, совершенно не касаясь русской экзотики. Коммунальные квартиры дают ключ к описанию, ключ этот – ужас и недоверие. Если бы я не стал описывать жизнь в Фурманном, никто на Западе ни за что не смог бы вообразить, на что она была похожа. Важно не относиться к художникам как к очередной новинке, в экзотичности их жизни столько же реальности, сколько игры. Они могли превратить все что угодно в нечто таинственное и запутанное, наподобие историй с тайным орденом. «Мы очень смеялись, – сказала мне Лариса Звездочетова в Берлине в начале 1990 года. – Кое-что из того, что ты опубликовал про нашу экзотическую жизнь, было просто шуткой.

Все это неправда», и она – перечислила некоторые пассажи моей статьи. Кое-что из упомянутого Ларисой было сказано в ироническом смысле. «Значит, ты тоже пошутил?» – спросила она. Для них тоже существовала некая западная экзотика, и иногда границы между экзотическим и подлинным сливались. Я с облегчением отметил, что мы находимся в одинаковом положении. Пока мы в одинаковой степени ошибались друг в друге и идеализировали друг друга, все было в порядке. Лариса сделала мою статую, Костя и Ануфриев записали диалог про мою кожу (они считали, что это типичная для Запада кожа). Так что я тоже оставил след в искусстве.

В тот день, когда Дима Пригов появился в доме моих родителей, я начал узнавать советских художников по-новому. Возможно, не стоило бы и говорить об этом, но игра в русскую экзотику, начавшаяся с монологов, которые они выдавали во времена «Сотбиса» посетителям с Запада и успешно продолжившаяся потом, стала частью их самих. Вычеркнуть ее как нечто, никогда не существовавшее, означало бы отнестись к ним снисходительно, свысока.

Мы с Димой в Нью-Йорке прекрасно проводили время. Однажды, ясным морозным днем, мы отправились в британское консульство, чтобы попытаться получить для него визу для поездки в Лондон. Тогда я увидел, с какой жесткостью на Западе зачастую относятся к

советским гражданам и до какой степени они не готовы к особенностям нашей системы. Словно в наказание за то, какая у них родина, мы вынуждаем их при выезде на Запад выносить продолжительные переговоры с некомпетентными невежливыми чиновниками, исходящими из того, что обладают сведениями, которых заведомо не имеет советский человек, и относящимися к людям, чьи документы они рассматривают, с меньшим участием, чем любое советское учреждение. Бесконечные очереди за долгосрочной визой на въезд в СССР по частному приглашению вызвали у меня лютую ненависть, но выяснилось, что они – ничто по сравнению с мучениями, через которые должны пройти советские граждане для того, чтобы выехать на Запад, – и они должны вытерпеть их не от собственного правительства, а от правительств Запада.

Дима собирался в Лондон по приглашению ИСИ (Института современного искусства), одной из ведущих британских организаций, занимающихся искусством, все необходимые для этого документы были у него в полном порядке. В британском консульстве нам выдали бесконечное множество бланков, которые мы должны были заполнить. Они содержали вопросы, ответы на которые казались вполне очевидными для любого западного гражданина (то есть для любого, от кого не требовалось их заполнять), и абсолютно непонятными для тех, кто не был знаком с приоритетами иммиграционной политики Запада. После собственной фамилии, фамилии жены, девичьей фамилии матери, даты и места рождения шла целая серия таких вопросов: «Где Вы будете жить?», «Каков источник Вашего дохода?», «Каков Ваш доход в британских фунтах?», «Из каких источников Вы будете покрывать свои расходы в Великобритании?», «Когда Вы покинете Великобританию?» Дима, естественно, ответил, что будет жить у кого-то из ИСИ, что его доход зависит от интереса людей к его работам и потому непредсказуем, но в британских фунтах это будет что-то около четырех сотен в год (по реальному, а не официальному курсу), что он надеется, что ИСИ ему что-нибудь заплатит, хотя точно это еще неизвестно, и что он уедет, когда ему в Англии надоест. Я пробежал все эти правдивые ответы и сказал, что вряд ли они послужат той цели, ради которой мы сюда пришли. Потому мы взяли новые бланки и заполнили их, указав, что жить он будет у меня, и предоставив мой адрес, что он художник и его доход обусловлен продажей работ и

исчисляется приблизительно восемью тысячами фунтов в год (по официальному курсу), что его расходы в Англии покрывает ИСИ и что он уедет через месяц после прибытия.

Мы подали эти бумаги и прождали несколько часов. Нам сказали, что Диму еще ждет серия устных вопросов. Зная, что в таких интервью всегда задаются вопросы с каким-нибудь подвохом, я поинтересовался, есть ли в консульстве кто-нибудь, говорящий по-русски. Таких не нашлось. Понимая, что нас ожидает, я, после переговоров с Димой, вызвался переводить, хотя не имел в этом никаких навыков.

В маленькой темной комнатке сотрудница консульства несколько покровительственным тоном задавала вопросы, которые для советского гражданина могли быть только западней. После каждого из них я поворачивался к Диме и говорил: «Блины Рахманинов Строганов шашлык киев бухарин?», а он в ответ читал по-русски какую-нибудь строчку из своих стихов, потом я выдавал этой даме подходящий ответ на английском. Потом мы долго веселились, вспоминая этот эпизод. Через месяц Дима получил визу. Если американцу в Москве невозможно все время быть честным и не выходить за рамки закона, то советскому человеку в Нью-Йорке тоже не удастся всегда действовать прямо и честно. Трогательно было наблюдать, как художники пытались быть законопослушными, но с огромным разочарованием приходится констатировать, что очень быстро они вынуждены были сдаться. В Москве мы постоянно шутили по поводу того, что я побывал в каком-нибудь закрытом для иностранцев месте, на Западе среди художников обычным стал звонок с сообщением: «С сегодняшнего дня я – нелегальный иммигрант, а в «Аэрофлоте» говорят, что у них нет билетов до марта». Потом этот вопрос в процессе длительных переговоров мало-помалу разрешался, так что они все-таки могли выехать, не запятнав своих иммиграционных документов.

В то Рождество в Нью-Йорке находилось множество советских художников. Я видел Свету и Игоря Копыстьянских на приеме, который давали в их честь, я встретил нескольких эмигрантов, в том числе Александра Косолапова. Копыстьянские прожили в США уже три месяца и, как и Эрик Булатов, держались легко и уверенно. Кроме Нью-Йорка, многие художники гостили в Кельне и Базеле, Париже и Брюсселе. Позже я не раз буду наблюдать, как организаторы вывозят

советских художников куда-нибудь на короткий срок – на открытие выставки, для встречи с прессой, просто побыть неделку.

Это становилось эстетическим шоком и возможностью для художников определить, насколько далеки они от тех, кто очень скоро начнет штурмовать их выставки. При этом зачастую очень слабые вещи, попавшие на Запад, встречали восторженный прием, а превосходные работы так и оставались непонятыми: арт-рынок представлял в то время смешение талантливого и бездарного, интересного и заурядного. Слишком многие из людей, вывозивших советское искусство, так и не поняли, до какой степени они ответственны за его презентацию. Публика, жаждущая следовать моде, как правило, не представляла, какая сложность стоит за внешней привлекательностью этого искусства, но в своем неведении судила о нем.

Поэтому трудно переоценить значение тех выставок, которые были сделаны на самом деле хорошо. Роналд Фельдман, Филлис Кайнд, Томас Крингс-Эрнст, Эва Полл, Дэнни Келлер, Ванесса Деверо, Петер Пакеш, София Унгерс, Натан Федоровский, – я умышленно не перечисляю выставки, сделанные этими людьми, но их ответственный подход к представлению советского искусства на Западе (хотя некоторые из них и пользовались общей неразберихой в своих переговорах с художниками и покупателями) сделал возможным осмысленное его восприятие. Выставки в Центре Помпиду, в Институте современного искусства, в некоторых американских музеях, в выставочном центре Вены были подобны сверкающим огням среди темного леса.

Казалось, весь мир подпал под обаяние советского искусства, художники были все более и более востребованы. Лучше всего они представлены в коллекции Пауля Людвига, немецкого шоколадного магната, который и раньше задавал моду в этой области – он одним из первых начал всерьез собирать американский поп-арт. Теперь он приобретал работы каждого из молодых советских художников, считая, что через десять лет некоторые из них будут стоить огромных денег, а от остальных можно будет просто избавиться. Огромное собрание Людвига – это такой детонатор бомбы с часовым механизмом, при срабатывании которого начнется цепная реакция сдвигшихся цен и

всемирных распродаж коллекций. Хотя сами художники часто говорили с чувством некоего облегчения, что Людвиг скупает работы целыми выставками, его энтузиазм иногда внушал им опасения. В его коллекции, как и в некоторых других, их работы слишком быстро повесили рядом с произведениями самых известных западных художников.

Кажется, не было никого в мире современного западного искусства, кто отказался бы от встречи, когда ему звонил неизвестный, сообщавший, что он художник из Москвы, впервые приехал за границу и что он всю жизнь мечтал встретиться с тем самым человеком, с которым сейчас, к собственному восторгу, он говорит по телефону. Так что советские художники перезнакомились со всеми. Их приглашали в дома и палатки коллекционеров, в их честь устраивали обеды в роскошных апартаментах в Трамп-тауэре. Об их работах регулярно писали в местной прессе, и даже если работы не имели успеха, успехом пользовались сами авторы, их приглашали на телевидение выступить в утренних шоу и снимали для глянцевого журналов.

Многие понимали, что в этом успехе есть нечто от интереса к обезьянам в зоопарке, и открыто выражали свой протест. Они проявляли мудрость, которая не дается рок-звездам: спрашивали, что стало с людьми, чья сенсационная слава уже прошла, и не старались выжать все возможное из собственной популярности, которая в конце концов могла обернуться страшным разочарованием. Конечно, имело место и раздутое самомнение, и снобистские споры о том, где стоит, а где не стоит выставляться, и тому подобное. Художники проявляли скромность в отношении своих подлинных достижений, но с высокомерным сознанием собственной важности принимали покровительство любопытствующего Запада. На Востоке они жили в нужде, здесь они сразу попали в самые привилегированные круги. Кто-то сразу почувствовал себя в своей стихии, кто-то впал в депрессию, а многие напоминали детей, тонущих во взбитых сливках, – они лепетали от удовольствия, даже давясь своей легковесной славой.

Страсть к приобретательству среди советских художников расцвела пышным цветом. Они не имели возможности приобретать квартиры, потому что в Москве жилье еще не было в частной собственности. Они не хотели покупать предметы искусства, красивую мебель или дорогую одежду. Основной интерес вызывали компьютеры,

машины и видеооборудование. Болезнь, симптомы которой появились в Берлине, разыгралась вовсю. Машины покупали люди, у которых не было прав. Свен Гундлах купил машину и хотел ввезти ее в СССР на имя жены Сергея Мироненко, потому что у нее были права. Она тоже покупала машину для себя, и все выглядело очень просто. Зато когда они вернулись в Москву, выяснилось, что машину нельзя переписать с того, кто ее ввозил, на другое лицо и что по закону один человек не имеет права зарегистрировать на свое имя две машины. Эта эпопея продолжалась довольно долго. Я с сердечной болью выслушивал бесконечные разговоры о том, где купить компьютер – какой и за сколько, где он дешевле, как его перепродать в Москве, так, чтобы на это можно было жить вечно, как его можно вывезти и как ввезти, что он может и какие к нему прилагаются аксессуары. Навязчивое увлечение материальными благами стало движущей силой – единственной движущей силой – нестабильной советской жизни.

Вернувшись в Лондон, я встретил Свена Гундлаха и Иру Нахову, приехавших на очередную выставку. Был здесь и Сергей Волков, который приехал ненадолго, а застрял на несколько месяцев, потому что потерял паспорт и без него не мог передвигаться. Я познакомился тогда с несколькими десятками эмигрантов, среди которых была некая Илона Медведева, молодая женщина не без способностей, она постоянно рассказывала какие-то бессвязные истории, которые, скорее всего, были порождениями ее воображения. Как-то раз она принесла мне папку рисунков с изображениями дыни. «Когда я попала на Запад, – сказала она, – я была очень бедна, и мне нечего было есть. Я была в Ирландии, в Дублине. Ходить с протянутой рукой я стеснялась, поэтому я каждый день ходила на рынок и говорила торговцам, что я художница, рисую натюрморты, и для них мне нужны подгнившие фрукты, которые они все равно выбросят. Один из торговцев всегда говорил: "Если тебе нужно что-то нарисовать, я дам тебе свою самую лучшую, самую красивую дыню". Я чувствовала себя ужасно виноватой, что обманываю его, и всегда перед тем, как съесть его прекрасные дыни, я их рисовала».

Илона – представитель той группы людей – впоследствии я встречал их много, – которые уехали из СССР не вовремя. Такие художники, как Комар и Меламид, смогли создать себе солидную репутацию на Западе, даже Виктор Скерсис, Александр Косолапов и

Леонид Соков сумели добиться некоторого признания на своей новой родине. Кроме того, они были тысячью нитей связаны со всей инфраструктурой советского авангарда и принимали участие в совместных выставках с художниками, которых они знали в Москве. Но Илона, которая хорошо научилась отстаивать свою собственную значимость, могла бы добиться гораздо большего, проживи она в Москве еще каких-нибудь три года. Поскольку она уехала слишком рано и еще в середине 1980-х стала западным человеком, она не представляла интереса для людей, которые покупали советское искусство под влиянием моды.

Однажды я получил пресс-релиз, в котором говорилось:

ПРЕВРАЩЕНИЕ КЕНСИНГТОНА В ИТАЛИЮ

*Конструктивистский балет представляет труппа
КОРОЛЕВСКОГО РУССКОГО АВАНГАРДНОГО
КОНСТРУКТИВИСТСКОГО БАЛЕТА из Лондона.*

*Балет начнется на СТАНЦИИ МЕТРО «ЮЖНЫЙ
КЕНСИНГТОН» (в торговой галерее) в полдень, ВО ВТОРНИК 1
АВГУСТА 1989. Затем действие перенесется на Экзибишн-роуд и в
Гайд-парк и завершится у северного выхода из парка в час того же
дня, ВО ВТОРНИК 1 АВГУСТА.*

Во время представления одетые в конструктивистские блузы танцоры пронесут через Кенсингтон оранжевую тряпку длиной более 10 метров и ПРЕВРАТЯТ КЕНСИНГТОН В ИТАЛИЮ.

Оранжевый – это самый яркий цвет, а площадь более чем 10 квадратных метров можно будет разглядеть даже со спутника. Юг Италии во время сбора урожая апельсинов хорошо виден со спутников благодаря своим апельсиновым плантациям.

1 августа пилотируемый космический аппарат и находящиеся в космосе компьютеризированные спутники будут приведены в замешательство и примут Кенсингтон за юг Италии.

Такое событие пропустить было невозможно, поэтому во вторник 1 августа я очутился в торго вой галерее, о которой шла речь. Меня немедленно кооптировали в число участников перформанса.

Мы надели нелепые оранжевые блузы, которые скроила и сшила Илона, и прошли по Глостер-роуд и через Гайд-парк, при этом мы

несли длинный кусок оранжевой ткани, которую Илона привезла из Москвы (дабы усилить впечатление, что все это имеет отношение к советскому искусству) и которая до странности сильно пахла карри. В пресс-релизе было что-то забавное, какая-то талантливая сумасшедшинка, однако практическая реализация балета оказалась совершенно дурацкой, среди участников было много весьма неприятных типов, один из них, например, постоянно оправлял свою блузу и повторял высоким голосом: «Мне кажется, мы смущаем местных землян». Весь Южный Кенсингтон глазел на нас. Я чувствовал себя идиотом, но этот эпизод заставил меня вспомнить об акциях «КД». Те акции были продуктом серьезной работы художественного интеллекта, они были частью устойчивой традиции. Там было содержательное искусство, здесь – бессмысленное. Но взгляды, которыми награждали нас рыбаки во время моей первой акции с Монастырским, или прохожие во время недавней акции в Москве, – отличались ли они от взглядов щеголеватых бизнесменов у Музея Виктории и Альберта? Конечно, там эти взгляды меньше смущали меня, потому что там я был иностранец, а это своего рода маскировка, позволяющая не объяснять свое поведение. Со стороны советских художников было странно лаять по-собачьи на вечеринке у Натана Федоровского, но это, опять-таки, была маскировка.

Любовь художников младшего поколения к маскировке базировалась на упрямом нежелании связывать себя какими-либо обязательствами, на враждебности, проявлявшейся по-разному: от открытой – Костя, например, несколько раз попадал в драки в пабах – до скрытой, неявной. Художники старшего поколения вели себя иначе, Кабаков и Булатов всегда были отзывчивы, благожелательны и в высшей степени цивилизованны, а Дима Пригов, не столь пассивный, как Кабаков и Булатов, хотел и мог взаимодействовать со всеми культурами, с которыми сталкивался. Не могу забыть две недели, которые Эрик Булатов с женой Наташей провели у меня в Лондоне. Мне было с ними так тепло, так хорошо, они так заботились о том, чтобы в доме было чисто, чтобы холодильник был всегда полон, что во мне вновь проснулась любовь к Лондону, любовь к своему дому, любовь к самой жизни.

Кабаков всегда настолько политически ангажирован, что мое невероятное к нему уважение так и не переросло в нечто большее. Его

жена, Вика Кабакова, – это воплощение силы, женщина, полная вдохновения, такая живая и яркая, что рядом с ней все кажется более живым. Кабаков же – человек мягкий, приятный, я никогда не слышал, чтобы он сказал дурное слово о ком-нибудь или о чем-нибудь. Но на Западе он по-прежнему держится так, словно его окружают милые инопланетяне из какого-то сна. Он никогда никого не обижает, всегда притягивает к себе всеобщее внимание, он вежлив и красноречив, но до странности уклончив, как будто, предоставляя работе говорить самой за себя, он лишился способности иметь собственное мнение. А Андрей Монастырский с видом равнодушного мудреца продолжал отклонять все предложения о каких-либо поездках. Всем было ясно показано: в Западе он не нуждается.

Но более молодые художники были повсюду. Из десятков выставок, проходивших весной 1989 года, особенно выделяются три: «10+10», которая открылась в начале мая в Форт-Уорте, а потом отправилась в Сан-Франциско, Буффало, Милуоки и Вашингтон, а оттуда в Москву, Тбилиси и Ленинград; «Mosca Terza Roma» («Москва – третий Рим»), открывшаяся в Риме в конце мая и «Искусство вместо искусства», прошедшая в Будапеште в июне.

«10+10» представляла работы десяти советских и десяти американских художников и замечательна размахом как своих достижений, так и своих поражений. В список советских художников входили несколько московских концептуалистов: Юрий Альберт, Владимир МIRONENKO, Андрей Ройтер, Вадим Захаров и Костя Звездочетов, а также более молодые художники – Анатолий Журавлев, который только начинал свой путь на московской сцене, и Сергей Шутов, тесно связанный с ленинградскими «Новыми художниками», а также забавный сумасшедший маргинал Юрий Петрук, полуофициальный квазипрimitивист Леонид Пурыгин и радикальная фигура из Союза художников Алексей Сундуков. Среди американских участников было много громких имен, например: Дэвид Салле, Доналд Салтан, Питер Хелли, Рос Блекнер и Аннетт Лемье.

Эту выставку организовала «Интеркультура», международный культурный фонд, во главе которого стоял техасец Ди Смит, умный и тонкий человек, который проделал огромную работу, фактически поднимал целину, налаживая связи между американскими культурными учреждениями и разными недоступными или непонятными культурами.

Смит отправился в Москву, чтобы организовать выставку икон и еще одну – русского авангарда 1920-х годов, но в Москве, в Министерстве культуры, ему предложили сделать выставку современного искусства, и он согласился, в основном из желания заработать очки в глазах Министерства. Выставка «10+10» родилась как мелкая уступка в ходе переговоров о показе авангарда 1920-х годов, и только после того как состоялось политическое решение, была разработана художественная концепция. В отличие от «ИсКunства», от выставок Кабакова и Булатова, организованных Полем и Клаудией Йоллес, или от всех остальных выставок 1988–1989 годов, «10+10» оформлялась через официальные инстанции. Смит и два куратора, Мария Прайс из Форт-Уорта и Грэм Бил из Сан-Франциско, работали над выставкой в тесном сотрудничестве с Павлом Хорошиловым (тем самым, который заявил Лизе Шмитц, что ее проект не состоится никогда) под эгидой Министерства культуры.



Сергей Шутов дома на Малой Бронной, 1987



Алексей Сундуков, 1987

К чести своей, кураторы отказались от списка ремесленников из Союза художников, предложенного министерством. С самой первой встречи Смит дал понять, что сотрудничество состоится, только если «Интеркультуре» и кураторам выставки будет позволено самим выбирать художников. К счастью, они не настаивали на участии самых радикальных фигур московского авангарда, но все же стоит упомянуть, что двое бывших «Мухоморов» из черного списка министерства были одобрены в качестве участников выставки. Учитывая все наложенные на них ограничения, можно сказать, что кураторы – умные и творческие люди – в совершенно невозможной ситуации сделали нечто потрясающее.

Они приезжали три раза в две недели и колесили по Москве на большой машине, посещая мастерские, ходили на приемы в Министерстве культуры и американском посольстве. Они выслушали всех художников с их обычными песнями, и я не сомневаюсь, что они познакомились с большим количеством художников, чем я за несколько лет знакомства с советским авангардом. У них были свои источники

информации в СССР, о ком-то они знали от друзей и встречались буквально со всеми художниками, о ком они слышали.

На «10+10» было несколько очень хороших работ, но критерии, которыми руководствовались организаторы, имели мало отношения к искусству. Цифра десять была не более чем броским названием, круглым числом, означающим количество отобранных художников. Перед выставкой не ставилась задача объяснить посетителям, что означает встреча с советским искусством, чем советское искусство отличается от западного, каких уступок оно требует и каких высот может достигнуть. Выбор художников напоминал какой-то безумный винегрет, очевидно, все это должно было показать, как разнообразно может быть искусство в Советском Союзе и как разнообразно американское искусство. При таком подходе оказывалось, что работы советских художников остаются непонятными для рядовых американцев, точно так же, как и работы американских художников непонятны для рядовых советских граждан.

Художников, которые приезжали в США на разные мероприятия, связанные с открытиями выставки, встречали как царственных особ, им показывали город, в их честь поднимали бокалы на торжественных обедах. Они познакомились с американскими участниками выставки и увидели, с каким блеском проходят важные художественные события на Западе. Их работы были прекрасно развешаны, идеально освещены, безукоризненно воспроизведены в каталоге. На приемах они встречали представителей Министерства культуры, которые всегда относились к ним пренебрежительно, а теперь мило болтали с ними, как старые друзья и коллеги. «Важный чиновник ведет себя так, словно мы с ним друзья-товарищи, мне от этого как-то не по себе. Эта выставка вызывает у меня недоверие. Я не доверяю ничему, что связано с этой выставкой», – сказал Володя Мироненко, но он же отметил: «Но выставка сделана очень профессионально. Я познакомился с Питером Хелли, он мне понравился: он забавный, и хороший художник. Я рад, что участвую в этом».

В некотором смысле «10+10» более, чем какая-либо другая выставка, способствовала убеждению, будто границы между официальным и неофициальным искусством больше нет. А поскольку эта граница все же была, выставка утверждала лишь полуправду.

Вопрос официального/неофициального возникал снова и снова. В Москве было ясно, как на самом деле обстоят дела с неофициальными художниками, но на Западе вдруг оказывалось, что люди, которые раньше плевали на них, теперь за ними ухаживают. Иногда это их забавляло, но в большинстве случаев приводило в замешательство, и они вели себя не слишком любезно. Георгий Пузенков, претендовавший, по всей видимости, на пост председателя Союза художников, был добродушным человеком, не выдающимся, но и не самым плохим живописцем, который со студенческих лет стремился занять место в официальных структурах – не потому, что верил в идеалы коммунизма, а потому, что ему нравилось хорошо жить. Ему ужасно не повезло с эпохой: к тому времени, когда он начал подниматься по иерархической лестнице, наступила гласность, и официальные художники превратились в *persona non grata* за пределами своего ограниченного круга. В нашу первую встречу он рассказывал том, как его годами притесняли – несмотря на начальственный статус в союзе, – с большим чувством, чем Дима Пригов. Как-то в апреле я попал в Лондоне на вечеринку, где были Сергей Волков, Свен Гундлах, Ира Нахова, Африка и Пузенков. Я разговаривал с Волковым и Африкой, когда к нам присоединился Пузенков.

Он принялся рассказывать о своих работах, потом показал фотографии со своей выставки в какой-то галерее. Африка посмотрел на них и кивнул с видом знатока: «Вы очень хорошо усвоили уроки великого мастера Сергея Волкова», – сказал он. Наступила тишина, через некоторое время Пузенков сказал: «Мы вместе работаем» – и улыбнулся Волкову.

В ответ Волков не улыбнулся. Он рассмеялся, потом нахмурился. Пузенков, похоже, очень смутился, стал как-то заикаться и принялся дотошно расспрашивать о лондонском арт-рынке.

Выставка «Москва – третий Рим» была в некотором отношении антитезой «10+10». Ее организовал Виктор Мизиано, работавший в то время в Пушкинском музее, и проходила она в помещении бывшей церкви в Риме. Список участников был тщательно продуман, отбор производился на основании глубокого знания московской художественной сцены. В выставке участвовали Андрей Филиппов, Борис Орлов, Жора Литичевский, Костя Звездочетов, Дмитрий Пригов и Андрей Ройтер, на пересечении их индивидуальных поисков

возникали новые смыслы, у каждого из них был свой язык, но истины, о которых они говорили, были близки. Каждый художник сделал для выставки инсталляцию. Если «10+10» была собранием работ, случайно выхваченных из Москвы, то «Москва – третий Рим» представляла исключительно работы, которые были сделаны специально для западной публики, но содержавшие множество аллюзий, доступных лишь посвященным. Самой популярной стала инсталляция Андрея Филиппова «Тайная вечеря»: на длинном столе, покрытом тяжелой красной скатертью и накрытом на двенадцать персон, черные тарелки с черными молотками вместо вилок и черными серпами вместо ножей. Смысловой зазор между тем, о чем художники знали и о чем хотели сообщить, был намеренным и выразительным, это был шаг вперед по сравнению с «ИсКunstвом», где этот зазор возникал случайно и был практически бессмысленным. Возможно, это была самая удачная выставка той зимы.

Во времена «ИсКunstва» то, что многие художники, хорошо знавшие друг друга, где-то вне Москвы живут все вместе, казалось вполне естественным – они ведь годами находились в близком общении. Теперь ситуация изменилась, и встреча стала для них одновременно и утешением, и источником напряжения. К тому времени у них уже прошло слишком много индивидуальных выставок в чужих городах, они провели слишком много времени, сидя за столами с серьезными людьми, которые медленно и громко говорили с ними на иностранных языках, видели слишком много выставок чуждого или непонятного искусства. Поэтому кутежи, в которые они ринулись в Риме, были одновременно и неким знаком принимающей стороне, и способом вновь установить близкие отношения, пересмотром кодов. Как-то раз, напившись на Капитолийском холме до невменяемости, Звездочетов и Филиппов заявили, что они сенаторы Третьего Рима, приехавшие с визитом в Первый Рим, и, в некотором смысле, так оно и было.

154 Kensington Park Road
London W11 2ER
4 September 1990

Yuri Albert, Andrei Filippov, Sergei Mironenko
Thomas Krings-Ernst
Goltsteinstrasse 106
5000 Köln 51
fax: 34-23-70

Dear Yuri, Andrei, and Sergei:

So how's things in Cologne? I have been trying to reach all three of you for some months. I tried to call Moscow. I sent letters to Moscow. I even sent Lisa Schmitz to Moscow, but it was all useless. You can imagine that I am now very happy to have found you in Köln, where I hope you are all having a great time. I got Yuri's message on my answering machine, which was great; unfortunately he failed to say where he was, and so I had no way to get back in touch. I'm sorry I missed the opening of the exhibition he mentioned; I was not in England at the time, and got his message only after the opening had taken place, which meant I could not have come even if he had said where he was calling from.

I gather that Vadik may have mentioned to you the matter of illustrations for my book, and perhaps some of the other artists whose work will have told you something as well (I have heard from Kostya, Yelena, S. Nach, Pina Prigov, M. M. M., Serg. Bolke, Medgera etc.). I think you know a new book about art, which is in the hands of the artists whose drawings in black-and-white I am using for the book, and I wondered whether you might be doing a piece for me. The idea is to have a book which people use like a museum, in which I illustrate certain aspects of Soviet art in the world. The point is to make it not useful to judge Soviet art in those terms, which are the best and which are slight, but to get a very ordinary. I want each person to do a piece which he is representative of himself in some way, though, obviously, full of my ideas about Soviet art, I want the illustrations to be the artists' ideas about themselves. The illustrations don't need to be fabulously intricate, or to say everything you have always wanted to say, but I want you to create the work for this book which is partly about you.

Handwritten signature: A. Solomon

Венгрия представляла собой образ возможного будущего: страна в стадии развитого посткоммунизма, добившаяся такого процветания, что выглядела почти как западная. Выставка «Искусство вместо искусства» проходила в Будапеште, на ней были представлены работы семи художников из Фурманного, созданные – как это было в Берлине и Риме – прямо на месте, за несколько недель до открытия специально для этого пространства. Организаторы выставки побывали в Москве в январе, когда большинство художников было в разъездах, другие только недавно вернулись откуда-нибудь и скоро снова собирались в дальние края. Таким образом, организаторы с разочарованием обнаружили, что не смогут следовать обычной практике: отобрать работы и организовать их отправку, и на сей раз не из-за сложностей с разрешением на вывоз, а потому что в Москве работ попросту не было. Оставалось воспользоваться моделью Лизы Шмитц: пригласить художников для того, чтобы они поработали прямо на месте, непосредственно перед выставкой.

В любой новой деятельности существует момент, когда первоначальные трудности отпадают, но скука и потребность в новых достижениях еще не появились. Это момент, когда вновь обретенные навыки и возможности приносят лишь удовлетворение. Нечто подобное имело место в Будапеште. Там были все, все вместе, там не надо было ничего доказывать и можно было прекрасно проводить время. Эта выставка не сопровождалась такими проблемами, как «Искусство», и не обладала такой энергией и напряженностью, как «Москва – третий Рим».

Во вступительной статье к каталогу Свен Гундлах писал: «Кажется, что время сейчас остановилось».

В отсутствие времени расцвел творческий дух. «Прогресс молча сменил направление движения, из спирали он превратился в круг, и, соответственно, увеличилась его скорость». Свен написал это так, как будто он – некая привилегированная персона, находящаяся в центре круга и неподвижная, несмотря на скорость, с которой все вращается вокруг него. «Состояние культуры в настоящий момент подобно состоянию сознания, известному в психологии как посткоитальная грусть, не случайно французы – беззаботные и рациональные –

называют оргазм "la petite morte"^[25]». Свен, загнанный реалиями советской жизни в экзистенциализм, всегда питал слабость к рационализму Паскаля и Декарта. Было ли советское искусство в Будапеште уже тронуту печалью или это был последний всплеск оргиастического веселья той зимы, первой зимы свободы, экстатическим контрастом, когда новая любовница вдруг превращается в потенциальную супругу? «Это жизнь после смерти, тени в Раю». Пожалуй, более точным было бы сказать: жизнь где-то в промежутке. Статья Свена заканчивалась какой-то вспышкой оптимизма, который, если любовь настоящая, всегда преодолевает посткоитальную грусть: «В конце концов, все это достоинства, если они коренятся в стремлении к правде, ясности и новой искренности». Возможно, именно в Будапеште художникам стало совершенно ясно, какую высокую цену платили они за тактику намеренных умолчаний. Наступило время новых амбиций.

Вынырнув из океана новых обстоятельств и положений, художники вновь начали дрейфовать в сторону Москвы. Ностальгия звала их домой.

Но то место, которое они покинули, тусклая и неменяющаяся Москва, изменилось до неузнаваемости. Чем больше возвращаешься домой мысленно и в творчестве, тем трудней реальное возвращение. Художники явились как привидения в город, охваченный вихрем перемен и больше в них не нуждавшийся, и та слава, которую они привезли с собой, тяжким грузом легла на их плечи, а потом растворилась в прозрачном воздухе летней Москвы. Они уезжали детьми, а вернулись стариками.

Судьба ленинградских художников сложилась по-другому. На Западе их ждала иная слава. Многие отмечали, что ленинградские художники горели ярко, переливались всеми цветами радуги, как падающие звезды, пронсящиеся через переполненную галактику. Они познакомились практически со всеми западными знаменитостями, посетили все самые лучшие вечеринки, потанцевали под самую настоящую музыку и спели свои самые заветные песни. Они всегда стремились к красивой жизни, теперь она наступила, и они, как райские птички, наслаждались ею. «Внезапно я обнаружил, что танцую с Мадонной, – сказал мне Африка, когда мы встретились с ним поздней осенью. – Она пригласила меня на танец». Он помолчал и добавил:

«Она потрясающе танцует». И хотя у него хватило вкуса при этих словах иронически усмехнуться, в его глазах сияло такое глубокое удовлетворение, что его невозможно было не заметить.

Философские проблемы, возникающие в связи со свободой передвижения, не особенно занимали ленинградских художников. Хотя они были более поверхностными, чем их московские собратья, то, что в СССР было их слабостью, на Западе обернулось силой. Быстрота реакции и способность легко приспосабливаться облегчали знакомства и взаимопонимание. Поскольку потворство собственным желаниям и слабостям всегда откровенно артикулировалось в их творчестве, перемещение в новое пространство не затемняло общего смысла их деятельности, как это часто происходило с художниками из Москвы. Это типологическое различие наблюдалось даже в мелочах: хотя по большей части мои гости доставляли мне удовольствие, все же все, кому приходилось иметь дело с выходцами из Советского Союза (за исключением художников старшего поколения, принимать которых всегда было приятно), сталкивались с трудностями, связанными с этой символичной советской приспособляемостью/неприспособляемостью. Однако тут было существенное различие. В отличие от неряшливых, пьяных, вечно ссорящихся, порой невыносимых представителей младшего поколения московских художников, тот же Африка являлся в гости аккуратно одетым, всегда приносил цветы, конфеты или картинку в подарок. Он шутил с вашими друзьями, рассказывал разные забавные истории, подавал дамам пальто и с видом знатока рассуждал с мужчинами о винах. При этом он оставлял после себя огромные счета за телефонные переговоры, потому что имел привычку позвонить кому-нибудь в Японию и поговорить часа четыре, и часто приносил в дом запрещенные наркотические вещества в таких количествах, что это вызывало беспокойство. Москвичи младшего поколения на Западе обычно жили у своих друзей-художников или у каких-нибудь студентов и, злоупотребляя их гостеприимством, уничтожали у них все запасы продуктов; ленинградские художники останавливались у наивных миллионеров и монополизировали их личных шоферов.

«Новые художники» тоже выставлялись на Западе, но, в основном, в связи с музыкальной деятельностью. Африка и Тимур Новиков побывали в Стокгольме, Берлине и Ливерпуле вместе с Сергеем

Курехиным и «Поп-механикой». Поездка в Скандинавию была организована второпях, поэтому времени на осмотр достопримечательностей не оставалось, а кульминацией выступления стал прыжок Африки со сцены, когда он сломал обе ноги. Потом он безвылазно провел несколько месяцев в СССР, где познакомился с арт-дилером из Германии Ингрид Рааб, и в следующую поездку с «Поп-механикой» в Берлин взял с собой работы для галереи Рааб. «Когда был в Берлине, там как раз проходило "ИсKunство" и было много художников. Я встречался со Свенем Гундлахом, но понятия не имел, что мой близкий друг Сергей Ануфриев тоже там. Если бы я знал это заранее, я бы попытался остаться, а так провел там только три дня, а потом улетел обратно в Москву».

Следующей поездкой Африки и Тимура, вполне успешной, стала поездка в Ливерпуль в конце января, они должны были сделать выставку и принять участие в концерте. Почему в Ливерпуле?

Этот вопрос им задавали десятки раз. Сам по себе Ливерпуль – это Ленинград в миниатюре, несмотря на благородные усилия вернуть в него жизнь, он остается умирающим бедным городом, в котором наличие пышных, весьма впечатляющих зданий напоминает о былом процветании. «А тебя что, больше угнетает, что здесь домохозяйки выглядят как проститутки или что проститутки выглядят как домохозяйки?» – как-то раз в Ливерпуле спросил меня Африка, и этот вопрос имел под собой основания. Почему в Ливерпуле? Два жителя Ливерпуля, Колин Феллоуз и Пит Фулвел, из независимой студии звукозаписи «АРК» за год до того выпустили диск «Поп-механики», они же организовали и эту поездку. Они пытались получить финансирование в Лондоне, но все, к кому они обращались в Лондоне, предложили им меньше, чем городской совет Ливерпуля. Кроме того, некоммерческая галерея «Блюкоат» согласилась устроить выставку «Новых художников», а ливерпульское отделение галереи «Тейт» – выставку Тимура и Африки. Вот так они и оказались в Ливерпуле.

Художники прилетели в Лондон, где нужно было делать пересадку, я встретил их в аэропорту Хитроу, чтобы дальше лететь вместе. В принципе, это был самый обычный рейс на Ливерпуль, но на борту не было никого, кроме художников, организаторов концерта, большой команды телевизионщиков, десятка изумленных пассажиров и меня с моим другом. Художники упивались вниманием, которое им оказывали,

а вот стюардессы – нет. Разнося стаканчики с апельсиновым соком, они вынуждены были уворачиваться от телеоператоров, пытавшихся поймать в объектив лица советских гитаристов и ударников в тот момент, когда они впервые в жизни читают западные журналы, какие обычно раздают на борту самолетов. Телевизионщики были поглощены съемками, а художники – тем, что их снимают, и практически никто не обратил внимания, что незадолго до приземления в уборной случился пожар, замеченный только наземными службами, которым пришлось принимать самолет в ускоренном режиме.

В Ливерпуле нас опять-таки ждали телевизионщики – на сей раз местные – и представители всех гражданских властей города, мы были препровождены в ВИП-зал, где выслушали трогательную речь о том, какая честь для города – принимать у себя таких замечательных артистов. Сергей Курехин, Африка и Тимур ответили речами о том, как рады они побывать в Ливерпуле. Состав присутствующих выглядел нестандартно: там был представитель региональной службы Би-би-си с ирокезом на голове и в легинсах из флуоресцирующей кожи, пытавшийся договориться об интервью, там была Джейн в черной фетровой шляпе с искусственными цветами, организатор всего мероприятия, Джейн, обещавшая, что оно будет «крутейшим», там были Колин Феллоуз и Пит Фулвел, их лица выражали что-то среднее между скромной гордостью и крайним волнением; там был директор галереи «Блюкоат», аккуратный и серьезный, там был мэр Ливерпуля, выглядевший вполне официально. Телекамеры прицельно снимали всех и каждого. Несколько восторженных подростков кинулись брать автографы у случайно там оказавшегося шеф-повара кафе при галерее «Блюкоат», поскольку он выглядел, вне всякого сравнения, самым стильным человеком в этой толпе, телеоператоры тоже потратили на него несколько кассет, потому что на самом деле никто в точности не знал, что происходит и кто есть кто. В течение этой недели четыре телевизионные станции потратили довольно много экранного времени, демонстрируя, как я разворачиваю шоколадку «Тоблероне», очевидно решив, что я – гость из-за «железного занавеса», для которого это первая встреча с молочным шоколадом.

После церемонии в аэропорту нас провезли на автобусе через центр города, показали достопримечательности и доставили в гостиницу, где нам предстояло провести несколько ночей. Здание

гостиницы было построено в качестве некоего довеска к муниципальной парковке. Африка из самых лучших побуждений, войдя в холл, вдохнул воздух и, указывая куда-то в сторону стойки портье, сказал: «Пластмассовые растения, как и в аэропорте! Это что, так принято в Британии?» Организаторы мероприятия получили меньше денег, чем рассчитывали, поэтому они решили сэкономить на еде. Оставив свои вещи в номерах, мы спустились в бар, стены которого были украшены изображениями пухлых клетчатых облачков, в баре каждому участнику выдали по половинке бутерброда с сыром. «Помнишь, на пароме в Ленинграде была ужасная еда? – спросил у меня Африка. – Тут не лучше».

Кроме того, организаторы не позаботились пригласить переводчика, полагаясь на то, что Африка неплохо говорит по-английски, а жена Курехина Настя – совершенно свободно. Все расселись, и Джейн пустилась в пространное повествование о том, что нам предстоит в следующее дни. Говорила она очень быстро и с сильным ливерпульским акцентом, который, как мне кажется, люди из других регионов Британских островов понимают не без труда, и я был потрясен, что Настя переводит ее быстро и свободно. Потом Настя говорила мне: «Сначала я хотела попросить эту Джейн говорить помедленнее. Потом я поняла, что, даже если она и будет говорить медленнее, я все равно ничего не пойму. Я подумала: нужно что-то делать, иначе произойдет ужасный конфуз. И решила положиться на собственную сообразительность. Я смотрела на Джейн и думала: что такой вот человек может сказать всем этим советским художникам здесь и сейчас? И все, что приходило мне в голову, я произносила по-русски. Кажется, все были довольны».

Так что на самом деле никакого обмена мнениями и информацией не было. Концерты «Поп-механики» всегда подразумевают совместное выступление нескольких стилистически совершенно разных исполнителей и коллективов, эти концерты на Западе стали зеркалом того, что произошло с «Искусством»: и то и другое строилось на принципе совместной работы. Было невозможно, да и нежелательно, вывезти вместе с основными исполнителями «Поп-механики» еще и ансамбль грузинской народной музыки и оркестр Кировского театра, чтобы где-то в середине представления они исполнили свои небольшие партии. В Ливерпуле советские исполнители играли с местными. В

число участников вошли ансамбль из сорока гармошек, несколько африканских барабанщиков, несколько групп – в полном составе – городского оркестра, музыкант, играющий на бузуки, ансамбль ирландских волынок, оперный певец, блюзовый певец, несколько рок-звезд. Следующие два дня прошли в репетициях, во время которых никто точно не понимал, что именно он должен делать. Мы провели много часов в разных очень жарко натопленных помещениях. Всем ужасно хотелось есть, и в первый же вечер, точнее, ночь я заказал еду в номер, потому что ко мне заявились несколько советских граждан, интересовавшихся, где бы поесть. «Удивительный цыпленок» оказался кусочком удивительно костлявой курицы, зажатой между двумя кусками «материнской гордости» (британского чудо-хлеба).

В ту ночь мы проглотили множество «удивительных цыплят». Следующим вечером мы отправились в «Макдоналдс», потому что это был единственный ресторан, который мы смогли найти. Там приветливый официант спросил: «С чем вы желаете гамбургеры?» Все художники и музыканты в один голос ответили: «Я хочу гамбургер с мясом», и как раз в тот момент, когда официант доставил их, Тимур Новиков, единственный вегетарианец среди присутствовавших, заявил: «Я хочу гамбургер без мяса».

Потом было еще много забавного. Ливерпульский концертный зал, великолепное здание, построенное еще в девятнадцатом веке, почему-то стал прибежищем тысяч голубей, которые устремлялись вниз, как только в зал начинали входить люди, и в этом было что-то хичкоковское. Среди советских музыкантов несколько человек играли на народных инструментах, другие вместе с Курехиным призваны были подчеркивать иронию, заложенную в идее совместной работы несовместимых групп. Там был барабанщик прямиком из «Маппет-шоу» и гитарист, похожий на персонажа из «Твистед систерс», который исполнял свое соло зубами.

Западные музыканты никогда бы не познакомились друг с другом, если бы в город не приехала «Поп-механика», и постоянно с презрением посматривали друг на друга. Казалось, никто не может выучить то, что его просят сыграть, и в конце концов все стали играть то, что они всегда играли и уже хорошо знали, а Курехин сделал из всего этого коллаж. Колин Феллоуз хотел, чтобы это был совершенно аутентичный концерт, и, зная, что Курехин иногда выводит на сцену

животных, договорился с находившейся по соседству фермой о том, что ему дадут несколько голов настоящего домашнего скота. Начальник пожарной охраны заявил, что привести в помещение скот невозможно, так как это противоречит закону, тогда Колин решил поместить животных вне здания, где они, дрожа от страха и возбуждения, наблюдали за птицами. Кроме того, Колин заявил, что, по его мнению, это должен быть такой вечер, когда можно делать все что угодно, и предложил, чтобы в конце вечера советские участники стали бросать в зал сырые сосиски. «Не уверен, что это такая уж хорошая идея», – сказал Курехин, но в течение вечера Колин все-таки пробрался за кулисы с сосисками и после концерта сам стал бросать сосиски в публику, состоявшую из шумных пижонов, которым все это чрезвычайно понравилось, и нескольких представителей лондонского арт-мира в дорогих шубах, не слишком довольных таким развитием событий.

Ночью накануне концерта мы с Тимуром и Африкой не спали – смотрели телевизор, постоянно переключая каналы со второго, где шел фильм Андрея Тарковского, на четвертый, где показывали «2001 год: Космическая одиссея». Преимущество Тарковского было в том, что он шел по-русски, с английскими субтитрами, так что все всё понимали, а «2001 года» – в том, что он был символом грядущего концерта. Концерт был совершенно потрясающий, но выходящий далеко за пределы какой-либо логики. Он начался с прослушивания в записи советской военной песни, под которую Африка и Тимур, одетые в военную форму, поднялись на сцену и стали принимать разные драматические позы. Курехин сыграл на огромном органе блестящую импровизацию на эту песню. Скрипач и ирландский волынщик исполнили что-то из британской музыки эпохи Возрождения, а Курехин подыгрывал им на органе. Потом вступил струнный квартет с чем-то из эпохи позднего барокко. Сочетание было интересным, хотя и несколько ошеломляющим. Африка и Тимур подняли советские флаги по обе стороны органа, а потом вышел человек с изумительным голосом и спел «О, благодать». Затем несколько барабанщиков стали отбивать ритм, а за ними настал черед соло на фортепиано, соло духовых инструментов, соло на саксофоне и еще нескольких подобных номеров. В этот момент – здесь я процитирую программу – наступил черед «самого настоящего, подлинного рок-н-рола», и Африка, непрерывно

жевавший жвачку, стал ставить советские пластинки, которые издавали ужасно громкие царапающие звуки, покрывавшие все остальное. Курехин же в это время скакал по сцене, припадая на одну ногу, как персонаж «Семейки Адамс». Гитарист исполнил-таки свое соло на зубах, барабанщики пробарабанили, а потом на сцену по центральному проходу выбежали одетые в соответствующую одежду африканские народные барабанщики (все они до единого родились и выросли в Ливерпуле) под предводительством полуобнаженной женщины, которая занималась изгнанием бесов, что, судя по всему, заключалось в том, что она бросала в публику горсти кукурузной муки. Когда ее телодвижения достигли пика чувственности, на сцену стройными рядами вышли члены «Оркестра марширующих гармошек» (этот коллектив появился на свет еще в 1904 году), на ходу играя какую-то традиционную пьесу для гармошки. Даже самому изысканному из оркестров для гармошек присуще некоторое занудство, и этот не был исключением.

В эту минуту Тимур и Африка начали бить Курехина цветами, а музыкант с бузуки из местного греческого ресторана, которого мы накануне, к сожалению, не нашли, исполнил свой ежевечерний репертуар. Африка и Тимур совлекли с Курехина практически всю одежду и вылили на него ведро воды, после чего съели цветы, которые использовали для бичевания Курехина. Позднее, когда их рвало, они сказали, что обычно в таких случаях едят гвоздики, но на этот раз купили ирисы, потому что гвоздик найти не смогли. «Может быть, это было и глупо», – признали они. Там было еще несколько славных моментов: внутри концерта должен был быть показ мод, и в руководствах, написанных британцами, было сказано: «В этот момент по сцене должны вдарить модели». Модели, которым незнакомо было такое обиходное выражение, вышли на сцену, выстроились в ряд и добрых двадцать минут стучали по ней кулаками. Все закончилось сосисками.

В каком-то смысле вечер в Ливерпуле стал огромным успехом, музыка помогла акцентировать неминуемую для советских художников алогичность, когда все смыслы смещены и непривычны. Этот музыкальный перформанс усилил впечатление от проходивших параллельно выставок живописи в галереях «Блюкоат» и «Тейт»: аудитория уже была научена, что нужно отказаться от всех привычных приемов опознавания, и работы Тимура и Африки сохранили статус

некоей шутки для своих, откровенно и порой немилосердно поддразнивая публику, но практически всегда пользуясь успехом.

Подлинная трагедия Ливерпуля, не замеченная за плохой организацией и общей неразберихой, состояла в том, что организаторы упорно воспринимали деятельность «Поп-механики» как большое искусство. Организаторы были честнейшими людьми, я таких просто не встречал, но они как-то не заметили, что устроенное ими мероприятие было просто-напросто оригинальничаньем. Отсутствие взаимопонимания как в буквальном, так и в переносном смысле было в какой-то степени забавным, но и печальным: жаль было членов оркестра марширующих гармошек, жаль было струнный квартет и музыканта с бузуки, а больше всего было жаль людей из АРК, которые были так озабочены политическим подтекстом, что совершенно не заметили того, что советские художники делали все это исключительно для собственного удовольствия, желая избежать скуки, связанной с политикой и политическими мотивами. «Я не знаю, может быть, это что-то характерное именно для Ливерпуля или, может быть, для Англии, а может быть, с вами тоже такое бывает, – сказал нам с Африкой после концерта музыкант из хора христиан, – но знаете, иногда я смотрю на себя в зеркало и думаю, что жизнь – довольно странная штука». Африка вежливо ответил: «Я думаю, это какое-то всеобщее ощущение».

АРК и галерея «Блюкоат» разработали для художников целую программу на всю следующую неделю, но Африка и Тимур как можно быстрее сбежали в Лондон. Одна из дам в мехах предложила свою машину, и Африка не замедлил этим воспользоваться; через несколько дней за ним последовал Тимур. Моим советским друзьям трудно было ориентироваться, потому что у них не было достаточно информации, а мне было трудно оказывать им информационную помощь, не боясь показаться снобом. Никогда не забуду, как мы с Костей Звездочетовым, Володей Мироненко и еще несколькими русскими побывали в гостях у одного ничем не примечательного нью-йоркского художника осенью 1989 года. Нас пригласили на ужин, еда была отвратительная: жаркое, приготовленное женой художника, которая постоянно макала жирные волосы в свою стряпню, а потом сало капало с них прямо ей на блузку. В середине вечера, посреди спора об американском и советском телевидении, хозяин поднялся с места, включил телевизор – у него был

гигантский, почти двухметровый экран, – выбрав нью-йоркский порнографический канал. Большинство присутствовавших гостей попытались не обращать внимания на происходящее, но девятилетняя дочь хозяина вышла из своей комнаты и как зачарованная уселась в метре от экрана. «Молодец! – сказал хозяин. – Это ее кое-чему научит!» Я попытался продолжить разговор о выставке с Маргаритой Тупициной, которая была одета в замечательный наряд от Ямамото и выглядела ухоженной и утонченной. «Я думаю, Кабаков – это всегда отец», – говорила она, а ее голова эффектно вырисовывалась на фоне гигантской вагины с бегущей строкой: «Звоните по номеру 970-TWAT». Потом хозяин и его жена о чем-то заспорили и начали орать друг на друга, а гости тихо сидели поодаль, ощущая страшную неловкость. Когда мы, наконец, ушли, Володя Мироненко спросил меня: «Это была хорошая вечеринка?» Его собственный инстинкт, говоривший, что нет, требовал подтверждения со стороны, потому что возникал вопрос: может быть, то, что казалось неприятным, находилось в соответствии с американской системой ценностей?

Африка и Тимур вращались в более снобистском мире, чем московские художники. Я думаю, они бы сразу поняли, что такая вечеринка не может считаться хорошей. Но одно было для них неизменно: они очень хотели понимать систему снобистских ценностей, даже если они не всегда принимали или разделяли их. Им нравились модные люди и места. Больше всего в Лондоне Тимур хотел попасть на оперу в Ковент-Гарден. То, что произошло в Ливерпуле, развлекло и позабавило их, но и как-то разочаровало. И пожалуй, именно из снобистских побуждений они бросили людей из АРК, даже не сообщив им, куда направляются, и сбежали от тех комсомольских деятелей, которые, как предполагалось, должны были присматривать за ними в этой поездке. Они знали, что вся эта толпа из АРК им больше не нужна, они готовы были двигаться дальше, а чувства, которое подсказало бы им, что нужно остаться, потому что они для этого сюда приехали, не было, как и понимания того, что отбросить без всяких церемоний программу, которая специально для них подготовлена, – было жестоко. И потом, вероятно, им никогда больше не представится возможность побывать в Лондоне, а им нужно было столько всего увидеть, счастье само стучится в дверь, дама в мехах предлагает подвезти. Кто бы отказался?

Спустя месяц Африка прогремел в Нью-Йорке, где ленинградских художников можно встретить чаще всего и где, может быть, они в наибольшей степени чувствуют себя в своей стихии. История первых попыток вывоза ленинградского искусства за границу менее запутанна, чем история с вывозом работ московских художников. Если интерес к московским художникам первоначально возник в Германии и Швейцарии, то интерес к ленинградцам начался с Соединенных Штатов. Джоанна Стингрей (урожденная Филдс), вышедшая замуж за советского рок-музыканта и проехавшая как рок-звезда с туром по всей Сибири, организовала в 1986 году выставку работ ленинградских художников в галерее «Кейт Грин» в Нью-Йорке. Выставка под названием «Красная волна» прошла с большим успехом, ее посетило много народу (за вход надо было заплатить 125 долларов), и много работ было продано, на одном из вечеров демонстрировались видеоклипы с рок-концертов, которые привлекли много благожелательного внимания. Одним из гостей на просмотре был молодой человек по имени Пол Алан Джадельсон, он купил работу Андрея Хлобыстина и познакомился с Джоанной Стингрей.

В течение нескольких следующих лет Джадельсон продолжал покупать работы, в основном Хлобыстина, у Джоанны, которая выставляла работы ленинградских художников в Лос-Анджелесе. Зимой 1989 года, вскоре после ливерпульского мероприятия, она организовала выставку, на которую приехал Африка. Ленинградские художники уже начали жаловаться на Джоанну – на то, что некоторые работы куда-то бесследно исчезли, но в то время еще были с ней тесно связаны. Пол Алан Джадельсон, которому любопытно было познакомиться с кем-либо из советских художников, поговорил с Африкой, дал ему свой номер телефона, купил семь работ и уехал домой в Нью-Йорк. Через несколько недель Африка, оказавшись в Нью-Йорке, позвонил ему и предложил устроить в его квартире выставку.

Пол Алан Джадельсон – такой же искренний и честный парень, как Колин Феллоуз и Пит Фулвел, но в гораздо большей степени космополит, поэтому, если ливерпульцы так ничего и не поняли в «Клубе друзей Маяковского», то Пол Джадельсон готов был зайти чрезвычайно, может быть излишне, далеко, чтобы познакомить мир с этим клубом. До знакомства с Африкой он занимался то одним, то другим – сначала защитил диссертацию по истории в Брауновском

университете, занимался какой-то архивной работой, связанной с Дж. П. Бенджаминном, одним из деятелей Конфедерации, потом совершил восхождение на Килиманджаро и написал об этом статью, которая так и не была опубликована. Позднее он организовал компанию по поставке рыбы. Его партнер в Центральной Америке закупал морского окуня, пересылал рыбу своей семье в Лос-Анджелес, где ее упаковывали и отсылали в Нью-Йорк, а Пол каждый день ездил на своем «фиате» в аэропорт Ла Гуардия, забирал ее, она ночевала на балконе его скромной квартирки, а на следующее утро он развозил ее по самым престижным нью-йоркским ресторанам. «Эта рыба просто таяла во рту», – вспоминал он с удовольствием. Когда ему надоела рыба – месяцев примерно через восемь, – он продал свою долю партнеру и взялся за написание ежегодного календаря для Фонда помощи афроамериканским студентам. Эта работа получила много благожелательных отзывов.



Андрей Хлобыстин, *Романтические Мельхиор и Сульпиций наблюдают атмосферное явление в 1804 году*

Так что у Африки были все основания полагать, что Пол Джадельсон готов к новым приключениям, поэтому и предложил ему устроить у себя в доме выставку-продажу. Они развесили работы, которые Африка привез после выставок в Ливерпуле, несколько произведений, купленных Полом когда-то раньше, и те семь работ, которые он приобрел у Джоанны Стингрей в Лос-Анджелесе. Они вдвоем устанавливали цены на работы, среди представленных художников были Африка, Тимур, Георгий Гурьянов, Хлобыстин, Евгений Козлов, Евгений Юфит, Инал Савченков, Вадим Овчинников, Кузим Маслов, Виктор Цой и Борис Кошелухов. Африка к этому времени подружился с Пейджем Пауэллом, старым другом Энди Уорхола, членом редколлегии журнала «Интервью», человеком, с мнением которого культурная элита Нью-Йорка очень считалась. Пол пригласил несколько состоятельных друзей, а Африка и Пейдж Пауэлл – остальных: Таму Янович, Джона Кейджа, Стивена Спрауза и с десяток других людей того же уровня. Картины в квартире Пола были развешаны повсюду: некоторые лежали на полу, некоторые висели на кране в ванной, некоторые прятались за унитазом. Модный нью-йоркский еженедельник «7 дней» опубликовал статью о выставке под заголовком «Искусство из-за душевого занавеса». К концу выставки семьдесят восемь из восьмидесяти пяти работ были проданы по поразительно высоким ценам. Пол не взял никаких комиссионных: «Поскольку у меня не было никаких накладных расходов, и вообще, это была даже не моя идея устроить выставку», но воспользовался вырученными на выставке средствами для основания фонда советских художников, чтобы у них в Америке были какие-то деньги. Чрезвычайно довольный открывающейся перспективой, он отправился в Париж, чтобы познакомиться с Андреем Хлобыстиным. Хлобыстин встретил его в аэропорту с плакатом, на котором была нарисована кремлевская башня, простирающая руки навстречу статуе Свободы, над головой которой парят обозначения доллара.

Так было в Нью-Йорке. Африка опубликовал длинную статью в летнем номере «Арт энд антикс», написанную в форме письма Тимуру. Он писал от лица наивного советского человека, исследующего

огромный и чуждый город. Там было много пассажиров наподобие таких: «Если взять целиком квартиру Нуриева и прибавить к Эрмитажу, то получится именно то, что надо» или: «Джон (Кейдж) познакомил меня с Нам Джун Пайком, которого я от лица миллионов советских людей поблагодарил за его программу, потому что благодаря ей они смогли познакомиться со сценами культурной жизни во всем мире без обычной для нашего телевидения редакционной правки». У Африки были грандиозные планы: он собирался сниматься в фильме о Наполеоне, где главную роль должен был играть Роберт Де Ниро, он должен был участвовать в съемках всех главных рок-видеоклипов, он должен был выступать в Бруклинской академии музыки. Однажды, из-за того что он превысил лимит въездов по многократной визе, его задержали в аэропорту Хитроу и отправили в участок. «Я обнаружил, что везде прекрасно себя чувствую, – сказал он. – Для меня никакое место не является чужим. Мне было не очень уютно в тюрьме британского аэропорта, потому что я бывал в подобных местах в Ленинграде, но в целом я всегда и везде чувствовал себя вполне комфортно, где бы я ни оказался за эти последние годы».

На его счастье, это самая настоящая правда. Его фантастическая приспособляемость достигает уровня искусства и еще заметней на фоне неумения приспособиваться, столь характерного для многих его соотечественников. Возможно, он никогда не станет великим художником, но и что из того? Он получает больше удовольствия от Запада, чем кто бы то ни было из москвичей. Куда бы он ни направлялся, он всегда находит то, что ищет. Когда однажды я обвинил его в том, что он меняет окраску так же легко и без усилий, как хамелеон, камуфлируя себя в соответствии с разными ситуациями до такой степени, что уже практически отказался от собственного «я», он только улыбнулся и сказал: «Конечно, я меняю окраску, но не как хамелеон, а как лакмусовая бумага». К концу весны пришло его время возвращаться к своей изначальной окраске, возвращаться в Ленинград.

Снова дома

Когда же мы, наконец, попадем в Москву? К концу своих разъездов советские художники задавали этот вопрос с той же горячностью, что и чеховские три сестры, однако они предвкушали не некое путешествие в неведомый мир блестящих возможностей, а возвращение к мирной, спокойной, привычной жизни. Вообразите себе то потрясение, которое они испытали – неужели это Свен Гундлах заявил в Будапеште: «Кажется, что время сейчас остановилось»? Создавалось впечатление, что ускорение темпа жизни, приостановившись на Западе, происходило теперь в Москве, где время вдруг стало двигаться в тысячу раз быстрее, чем прежде.

От застойного общества, которое они покинули, не осталось и следа, и художники уподобились семейке каких-то Рип ван Винклей^[26], с трудом различающих знакомые черты посреди чуждого пейзажа, который, они знали, некогда был им родным.

Я возвращался в Москву с некоторой тревогой, понимая, что за год, прошедший со времени моей предыдущей поездки, мои отношения с этим местом как-то трансформировались, но я еще не знал, как именно. На июнь 1989 года была запланирована ответная выставка «ИсКунства» в Москве, организованная приблизительно в том же ключе, что и берлинская. Немецкие и советские художники договорились встретиться в Москве в конце мая, это позволяло подготовить работы к открытию, которое должно было состояться в конце июня. Я хотел приехать до открытия, чтобы посмотреть на их совместную работу, предоставлявшую советским художникам шанс воспроизвести на родине тот успех, который они имели на Западе. Я хотел стать свидетелем их возвращения в СССР и, конечно, хотел увидеть саму выставку. Но к концу мая в Москве из всех участников «ИсКунства» были только немцы, а к середине июня, когда приехал в Москву и я, удалось откуда-то извлечь лишь нескольких москвичей, необщительных и неприветливых. Иногда они держались просто враждебно. Было очевидно, что они не настроены на радости общения и совместного творчества. Когда же мы, наконец, попадем в Москву? Они приехали в начале лета, когда снег полностью сошел и на березах распустились листья, а дни стояли такие длинные, что ночей можно

было просто не заметить. Они привезли многочисленные свидетельства своих заграничных успехов, но триумфальный въезд не состоялся. Они вернулись не в общество, восхищенное их достижениями, но в общество, казалось, забывшее о них в вихре непрерывных изменений. Они вернулись в перестроившийся, поразительно непривычный мир, чья мрачность на этом фоне стала еще заметней.



Андрей Ройтер, *Без названия*

«Приезд на Запад для меня не был шоком, – сказал мне Андрей Ройтер, когда мы встретились с ним через некоторое время. – Я так часто представлял себе Запад именно таким, что каждая новая деталь, казалось, только подтверждала мои мечты. Нет, шок я испытал, когда

вернулся сюда после нескольких месяцев за границей, я вдруг как будто в первый раз увидел, что представляет собой эта страна». Он сформулировал это более лаконично, чем другие, но ощущение было всеобщим. Прежнего дома больше не было. Но советские художники в течение этой зимы повидали так много необычного, что устали. Они вернулись на пороге лета, потому что хотели, чтобы все было легко, как легко бывает даже в самом неудобном доме человеку, для которого этот дом родной. Но они не учли того, что, покидая какое-то место, ты перестаешь меняться вместе с ним, а они уехали из СССР, когда страна находилась в переходном периоде, который изменил знакомые реалии почти до неузнаваемости. Прежнего дома не существует, если в твой дом вселились другие люди и твоя семья выучилась играть по другим правилам, а твою улицу переименовали. Больше всего их испугало, с какой скоростью это произошло. Изменения не воспринимались как улучшения, достижения перестройки. Инфляция и дефицит продуктов уж точно не являлись образцом каких-то прогрессивных новшеств, но даже немногие перемены к лучшему только еще больше подчеркивали, насколько ценным было то, что исчезло. Вдруг стало понятно, каким уникальным оно было и теперь, словно освещенное косыми лучами заходящего солнца, засияло соблазнительной чистотой и простотой.

Разочарованность наших героев началась в их головах, потом распространилась на их жизнь, а из их жизни – на их творчество. И пусть многое изменилось по внешним причинам, часть изменений была продиктована причинами внутренними. Какой смысл создавать произведения искусства для того, чтобы показывать их только друзьям, к чему вся эта игра в тайные послания, когда есть возможность выставляться в самых знаменитых музеях мира? Жить в подполье и соблюдать секретность, избегая контактов с Западом и уклоняясь от столкновений с КГБ, когда в этом совершенно отпала необходимость, было глупо. Все, что они хотели продемонстрировать друг другу, была взаимная привязанность, но если говорить о ней слишком много, это звучит неинтересно и сентиментально. И еще: если все, что вы можете предложить людям, – это чувство, постепенно оно так надоедает вам, что мало-помалу чахнет и превращается в ничто. Были среди художников такие, что боялись успеха, некоторые опасались провала, но в Москве не осталось никого и ничего, от чего надо было защищаться, просто не было страха, который гарантировал бы, что есть

предмет творчества. Снова сидеть друг у друга в гостях и пить чай – а зачем? Старые дружеские связи изменялись до неузнаваемости. Что касается чисто художественных интересов – на Западе произошло переосмысление приоритетов и в этом отношении. Неестественной показухой было бы работать на крошечных обрезках холста, плохими красками, используя лишь четыре цвета, когда все прекрасно понимали, что во время следующей поездки на Запад можно будет купить качественные материалы и создать произведения, которые будут выставляться в музеях и лучших галереях мира.

Несомненно, участники «ИсКунства» относились к себе слишком серьезно. Немцы, имея на то все основания, считали, что они были хорошими, даже слишком великодушными хозяевами для советских художников, и ожидали от них ответного гостеприимства. Они думали, что их будут приглашать поужинать, водить по разным интересным мероприятиям, знакомить с родными и близкими, что им помогут погрузиться в жизнь этой чужой для них страны. Более того, они полагали, что советские художники будут всерьез трудиться для этой выставки. Немцы не рассчитывали, что их встретят с прохладцей, им трудно было понять, что это было связано с изменившимися реалиями советской жизни. Немцам казалось, что их бросили, и они, что вполне понятно, были возмущены, ведь они были полностью захвачены идеей поездки в СССР. Если трудно вновь вернуться домой, то столь же трудно отправиться в какое-то место, которое полностью завладело вами, вашими чувствами, а если к тому же люди, к которым вы приехали, не хотят общаться с вами, то это жестокий удар.

Я прилетел в Москву 14 июня. В течение нескольких предыдущих недель я ни с кем не общался – ни с советскими, которые были рассеяны по всему миру, ни с Лизой Шмитц, которая приехала в Москву раньше всех для организационной работы. Поскольку, когда я планировал свою поездку, ни один из советских художников точно не знал сроков возвращения домой и поскольку все они жили в крошечных перенаселенных квартирах, я договорился, что буду жить вместе с немцами за городом, на даче, которую сняла Лиза.

Еще в мае я прокричал Лизе в трубку номер своего рейса: связь с Москвой была ужасная, и она вызвалась встретить меня в аэропорту. Все мои последующие попытки связаться с ней – а она жила на Николиной Горе – не имели никакого успеха. Дозвониться в Москву

было практически невозможно, международные линии, почти полностью занятые официальными переговорами, не справлялись с количеством звонков. А на дачу – тем более: звонки приходили сначала в столицу, а потом перенаправлялись на Николину Гору, но там была такая катастрофическая нехватка номеров, что один номер порой принадлежал целому десятку домов. Входящий звонок раздавался во всех этих домах. Поэтому они разделились на смены: звонить в этот дом можно с девяти до десяти, в другой – с десяти до одиннадцати, в третий – с одиннадцати до двенадцати и так далее. С другой стороны, самим звонить можно в любое время, так что легко может случиться, что житель соседней дачи занимает телефон во время, предназначенное для ваших входящих звонков. Легче верблюду пройти через игольное ушко, чем дозвониться в назначенный час откуда-нибудь с Запада до Николиной Горы.

Поэтому, при посадке в самолет, который должен был доставить меня в Москву, я цеплялся за слабую надежду, что Лиза помнит, когда я прилетаю в Москву, помнит, что обещала меня встретить, помнит номер моего рейса. Я не имел никакого представления, где находится дача, и я не мог позвонить в день прибытия, потому что ко времени прилета час, выделенный для наших звонков, прошел. Конечно, я знал, что могу рассчитывать на любого из моих московских друзей, но у многих из них вообще нет телефона, а другие говорили мне, что собираются переезжать, так что номер изменится. Некоторые все еще были на Западе. Кроме того, если с домашнего телефона люди звонят по Москве бесплатно, то из телефонной будки можно позвонить только за две копейки, что составляет около одной десятой цента, но для этого надо иметь соответствующую монетку. Я бы, конечно, без всяких колебаний потратил эту сумму на звонок, но я знал, что достать эти монетки будет практически невозможно, что мне придется охотиться за мелочью, а потом снова возвращаться к автоматам. Если бы милиционеры заметили, что я бесцельно шатаюсь по аэропорту, возможно, меня стали бы расспрашивать, кто пригласил меня в СССР, но частное приглашение для меня сделала Галина Мейн, и единственное, что я знал, это что всю бумажную волокиту проделал для меня какой-то друг ее сестры. По условиям этого приглашения мне было строго-настрого запрещено ночевать в гостиницах, но если бы я со своим огромным темно-синим чемоданом провел ночь в аэропорту или где-то на улице,

это, скорее всего, не осталось бы незамеченным. Ввиду всех этих обстоятельств, я принял решение во что бы то ни стало подружиться с человеком, с которым мне придется сидеть рядом в самолете, для того чтобы в случае чего проскользнуть с ним в гостиницу и оттуда, не привлекая излишнего внимания, обзванивать своих друзей. Я подумал, что, если мне не удастся ни до кого дозвониться, может быть, я смогу спрятаться и переночевать у него в номере под кроватью.

Конечно же, в самолете я очутился рядом с евангелисткой из ЮАР, которая побывала в Шотландии, где пыталась организовать какую-то свою церковь евангелистов правого крыла на одном из островов неподалеку от Шотландского побережья. Сейчас она летела в СССР в надежде обрести сочувствие и поддержку среди христиан Советского Союза. В ее багаже, который весь состоял из ручной клади, была гитара, на ней она собиралась исполнять «продвинутые гимны», чтобы поднять дух христиан Союза Советских Социалистических Республик. Эта самая гитара никак не помещалась в отсек для хранения наверху, не влезла она и под переднее сиденье, поэтому большую часть полета гитара лежала у нее и у меня на коленках. Во время полета нас изрядно мотало, а стюардесса налила в стаканчики слишком много жидкости, один из стаканчиков евангелистка пролила на гитару, и с нее постоянно капало, второй она пролила прямо мне в туфли. Она, как и я, ехала в СССР по частному приглашению, в Шереметьеве ее должны были встретить единоверцы. «Конечно, мы возьмем тебя с собой, если твои друзья не приедут за тобой, – сказала она. – Нам в церкви всегда нужна свежая кровь. Ты сможешь помочь мне провести мою русскую кампанию».

Как ни неприятно вспоминать теперь этот перелет, тогда я почувствовал облегчение, поняв, что есть человек, готовый помочь мне в случае нужды. Но нет слов, чтобы описать мою радость, когда я, пройдя через таможню, в толпе взволнованных русских увидел Лизу, она была как вспышка цвета на черно-белой фотографии. «Дача очень красивая, – сказала она, – но ситуация с художниками какая-то странная. Ну, сам увидишь». Мы сели в автобус, который довез нас до западной окраины Москвы. По дороге какого-то старичка начало рвать, и от вони мы едва не потеряли сознание, спасло нас только то, что из водительского окошка шел свежий воздух. Коренастые пожилые женщины бранили мужика, который был абсолютно пьян и начал

горланить песни. Водитель автобуса тоже запел. Покрашенный в оранжевый цвет автобус, по всей видимости сделанный из консервных банок, всю дорогу страшно скрипел, проваливаясь в ямы, которых на этой самой дороге было несметное количество, так что даже трудно было определить, на каком уровне она изначально проходила. Я снова был в Москве.

После автобуса мы взяли такси. Это было совсем другое дело. Сначала мы поспорили с водителем насчет оплаты, потом отправились куда-то по городским окраинам, а через несколько минут такси внезапно вывернуло на широкую дорогу, почти шоссе, по краям которой среди деревьев стояли выполненные в стиле социалистического реализма скульптуры медведей и оленей, покрашенные почему-то в темно-красный цвет. В СССР, если вы за рулем, гаишники могут в любой момент вас остановить и проверить документы, вне зависимости от того, нарушили вы правила дорожного движения или нет. Вдоль дороги на Николину Гору гаишники стояли один за другим и особенно свирепствовали, подвергая водителей длительным допросам. Потом мне объяснили, что эта дорога вела на дачу Горбачева и других членов Политбюро. Как-то ночью, когда я возвращался на дачу, мое такси остановили, водитель вернулся только через час и даже расплакался от облегчения. Я спросил его, совершил ли он какое-то нарушение. Он сказал, что неправильно произнес название улицы, куда мы ехали. Часто, когда мы ехали на дачу или с дачи, раздавались звуки сирены, и мы вынуждены были съезжать на обочину, чтобы пропустить кортеж Горбачева – вереницу огромных черных машин, сопровождаемых машинами меньшего размера и мотоциклами, которые проносились мимо нас на огромной скорости. Все это было ярким свидетельством того, что мы находимся в стране, весьма далекой от демократии, в стране, где обычные люди все еще должны расступаться перед высокопоставленными особами. Возле самой Николиной Горы были пляжи, зарезервированные для дипломатического корпуса. Я по этому поводу шутил, что живу где-то совсем рядом с советским Ист-Хэмптоном.

Примерно через сорок минут мы с Лизой добрались до аллеи Мартынова – таков был адрес дачи, это был небольшой отрезок из грязного месива, который мы называли улицей. Несмотря на мой чемодан, мы вышли из такси на дальнем конце улицы, Лиза сказала, что

за последние месяцы было много случаев нападения на иностранцев и грабежей их квартир, поэтому нельзя, чтобы посторонние знали, где на самом деле мы живем. Так что заключительную часть пути мы проделали пешком. Как описать саму дачу?

Дом в лесу в европейском или американском понимании – это дом, возможно, с садом, лужайкой и мощеной дорожкой, может быть, с подъездом для автомобиля, с деревьями рядом с домом, или перед домом, или за домом. Дом в лесу в соответствии со старой русской традицией – это именно дом в лесу, деревья обступают его со всех сторон. Наша дача находилась прямо за дачей Тани, у которой мы ее снимали, нужно было пройти мимо ее дома по извилистой тропинке среди деревьев, и внезапно перед вами возникало громоздкое бревенчатое сооружение, потемневшее от времени, обезображенное странными пристройками, само по себе похожее на какое-то эксцентричное порождение леса. Справа и слева от дома находились две застекленные веранды, перед домом – большая открытая, наверху два балкона – большой и поменьше. Конечно же, как и всё в СССР, дом разваливался на части. Там было множество всяких несуразностей. Например, из двух туалетов работал один. В кухне был холодильник, в котором мы держали свежие продукты, а в холодильнике на веранде хранились продукты, которые вот-вот испортятся или только что испортились. Для того чтобы пошла горячая вода, требовалось сначала включить на полную мощность холодную, а потом повернуть рычаг газовой колонки на кухне – этот агрегат, по всей видимости, был сделан из запчастей от Железного Дровосека из «Удивительного волшебника из страны Оз». Далее следовало зажечь спичку, подождать, когда газ загорится, – при этом всегда раздавался звук, напоминающий маленький взрыв, – а потом повернуть другой рычаг, в результате чего в агрегате вспыхивало голубое пламя, которое, казалось, сейчас взметнется до небес, и дом сгорит дотла. Таня предупредила нас, что если мы сначала выключим воду, а потом газ, то мы мгновенно спалим дачу. Стены были оклеены страницами из какого-то американского журнала 1970-х годов, который кому-то удалось добыть в то время. Сверху их защищала мятая пластиковая пленка, вроде той, в которую упаковывают бутерброды. Журнал рекламировал продукты, названия которых я не слышал с детства, там было полно экзотически раскрашенных женщин, которые навязывали вам сигареты Eve, или

толстяков, одетых для игры в мяч, которые стояли рядом со своими нелепыми старыми «шевроле». Туалетная бумага всегда была почти на исходе: тем летом в Москве ее нельзя было достать ни за какие деньги, так что я частенько, продемонстрировав перед входом свой паспорт, вплывал в какую-нибудь гостиницу и стоял некоторое время, как бы в раздумье, перед входом в ресторан, а потом уходил, при этом мои карманы топорщились от рулонов туалетной бумаги, позаимствованной в гостиничном туалете.

Дача, сама по себе совершенно невозможная, обладала удивительным очарованием. Комнаты были большими, дерево, из которого она была построена, – теплого цвета, расположение комнат позволяло немедленно почувствовать себя как дома. Ночью с балкона видны были светлые силуэты деревьев в серебряном свете луны, иногда мы сидели там почти до рассвета, с зажженными свечами, пили чай и рассказывали разные истории. Диван в большой проходной комнате был такой удобный, что кто-нибудь почти каждую ночь непременно на нем засыпал. Андреа Зундер-Пласман выбрала одну из застекленных веранд и сделала ее своей спальней, в другой поселилась Дези Баумайстер, это были прелестные комнаты, днем они были наполнены проникающим сквозь зеленые листья светом, а ночью – движением теней, но, когда шел дождь, в них проникала еще и вода. На участке среди сорной травы росли цветы, березы стояли как массив из колонн, поддерживающих нечто, состоящее из голубых и зеленых пятен. Знать наверняка, что в этот тихий вечер никто тебя не побеспокоит, никто тебе не позвонит и можно позволить времени идти просто так, пока ты размышляешь, или болтаешь с кем-то, или наслаждаешься солнцем, – это было волшебное ощущение. В конце дня, проведенного в жаркой, переполненной народом Москве, дача казалась небесным даром, и, несмотря на неизбежные споры и недовольства, в основном там раздавалось благодушное воркование. И еще там был пляж. Вода была холодной и, по всей видимости, не очень чистой, но мы мало обращали на это внимание, мы медленно входили в воду, а потом сплавлялись вниз по течению, под нависающими ветвями берез и сосен. Русские испытывают глубокую и порой навязчивую любовь к природе, к этим вечным деревенским березам, и во время нашего пребывания на даче мы осознали, что каждое из этих деревьев является советским пейзажем в миниатюре.

В Москве шла жизнь, там все время что-то происходило, но дача была осколком утраченного рая, где все лучилось каким-то невиданным спокойствием, какой-то новой безмятежностью.

Снять дачу – под напором Лизы – помогли Иосиф Бакштейн и критик Лена Курляндцева.

В то время иметь в частной собственности квартиру в городе в СССР было невозможно, но можно было иметь дом в деревне, чаще всего эти дома доставались людям по наследству, хотя в последнее время стало модно продавать дачи людям, которые могут заплатить за них твердой валютой. У некоторых из художников, которых я знал, были дачи: Ира Нахова, Сергей Волков, братья Мироненко часто проводили время за городом. За аренду мы платили в месяц какую-то смехотворную сумму, на это пошла часть тех денег, которые Лиза получила на вторую часть «ИсKunstва». Когда в тот первый вечер мы с Лизой прибыли на дачу, Вернер Цайн готовил ужин из того, что удалось достать. Все лето еду разнообразили с помощью различных и порой весьма странных приправ, которые немцы привезли из Берлина, этих специй хватало на то, чтобы замаскировать сомнительное порой качество местных продуктов.

У Лизы был талант выискивать вещи, которые стоит купить, и ей никогда не надоедало таскать тяжести: если в десять утра ей встречался человек, продававший петрушку, она скупала ее всю, и если в полдень того же дня она натыкалась на шоколадные пирожные, она покупала штук десять-двадцать и ходила с ними целый день. Легким движением руки она забрасывала в свою сумочку пять двухлитровых банок сливового сока и вдобавок около тридцати луковиц и несла все это к общему столу. Все остальные пытались делать то же самое, но наши закупки, как правило, не имели таких гигантских масштабов. Некоторые из Лизиних покупок – в частности, шоколадные пирожные – закончили свою жизнь в холодильнике на веранде, постепенно превращаясь в нечто вполне отвратительное, мы были голодны, но не настолько, чтобы это есть. Но в большинстве случаев Лизина предприимчивость приводила к тому, что в Москве мы питались лучше, чем можно было бы ожидать.

На даче нас было десять человек: Лиза, Лизин друг Сергей Воронцов – музыкант, ставший художником, Мари Маншартц, старая подруга художников, которая снимала весь проект на видео, шесть

художников из «Бомба колори» и я. Художники из «Бомба колори» – занятные персонажи. Они дружили многие годы, можно сказать еще со школьной скамьи, и почти все это время жили вместе, коммуной, наслаждаясь жизнью вечных студентов. Кому-то из них – под тридцать, кому-то – чуть больше тридцати, и они настоящие идеалисты, готовые спорить по любым интеллектуальным вопросам с такой страстью и с таким погружением в предмет, которых, на взгляд большинства людей, эти вопросы вовсе не требуют. Они с подкупающим простодушием предлагают свои решения, иногда убедительные, а иногда – не вполне продуманные. Они не замечают собственной ограниченности, потому что очень поддерживают друг друга, и это питает оптимизм, который заставляет их не бросать искусство. Серьезность, с которой они относятся к себе, может очень нравиться, но иногда кажется, что она не имеет под собой иной почвы, кроме следования собственным желаниям. Если говорить о них как о художниках, то у них есть любопытные идеи, которые они вполне удачно воплощают, в их работах недостает отстраненности, в каком-то очень сущностном смысле они не способны посмотреть на себя со стороны, именно поэтому их советские собратья в итоге пришли к выводу, что работы немцев скучны и неинтересны. Между тем немцы остроумны, и это идет на пользу их работам. Они часто говорят, что для них нет жизни вне искусства, но, пожалуй, главным для них является видение себя в искусстве, искусство для них – это скорее средство проявить себя и развлечься. Есть одна вещь, которую они в себе недооценивают: это их полная открытость. Они могут превратить все, что угодно, в перформанс или инсталляцию, они способны впитывать самые разные идеи, принимать от мира все, что он готов им предложить, и быть счастливыми. Они стали художниками просто потому, что это очень приятно: им нравились краски, зеркала, удивительное разнообразие зеленой земли. Если когда-нибудь им удастся передать в своих работах вот это ощущение, а Андреа Зундер-Плассман, Дези Баумайстер и Вернер Цайн порой почти близки к этому, тогда они смогут достигнуть той серьезности, к которой они так страстно стремятся. Мои исследования в области советского искусства свели меня с очень многими людьми, как советскими, так и не советскими, но среди них мало таких, чью дружбу я ценю высоко, как дружбу этих художников.

«Ну что же, – сказал Вернер Цайн, когда я появился на даче в тот первый вечер, – как приятно, что в Советском Союзе нашелся кто-то, кто если уж и не советский человек, то, во всяком случае, и не немец». И тут я выслушал всю историю: как немцы приехали в Москву, переполненные идеями и энергией, и как они обнаружили, что в Москве никого нет. Лиза была уверена, что все будет хорошо, другие были менее оптимистичны. «Дайте им время», – потребовала Лиза. Остальные не согласились: «Мы уже дали им столько времени, внимания, гостеприимства и денег, ну и где же они?» А «они» были в Будапеште или во Франции или сидели в глубокой депрессии по своим московским квартирам. Даже если бы советские художники не страдали синдромом Рип ван Винкля, ситуация все равно осталась бы напряженной. Представьте, что вы отправились в кругосветное путешествие и на первой же станции некто проявил по отношению к вам чрезвычайное радушие, так что вы пригласили его запросто приезжать в гости в любое время. Как только спустя год вы вернулись, на этой же самой неделе любезный хозяин объявился у вас, претендуя на ответное гостеприимство, которое было ему обещано. Пусть на Западе и найдутся такие, кто из чувства долга станут водить гостя по местным достопримечательностям, вряд ли это доставляет кому-нибудь большое удовольствие, особенно если гость настолько плохо ориентируется на чужой территории, что не способен даже самостоятельно что-нибудь купить в магазине.

Эту проблему необходимо было решить. Вторая часть «Искусства» получила финансирование, проект был готов, так что превалировало ощущение, что шоу должно продолжаться. На следующий день после приезда на дачу я отправился в Москву, где не был с прошлого года. Чтобы попасть в город, нужно было доехать на автобусе до Перхушкова, там пересесть на электричку и добраться до Белорусского вокзала, пересесть на метро и ехать куда надо. Все это занимало часа полтора при условии, что вы не опоздали на пересадку, электричку не отменили и вы не перепутали остановку. Все вместе мы отправились на Фрунзенскую, чтобы посмотреть помещение, в котором должна была проходить выставка. Предполагалось, что к приезду немецких участников ремонт там будет закончен, но я уверен, что даже сейчас, когда эта книга вот-вот выйдет в свет, ремонтные работы еще очень далеки от завершения. Это был огромный зал, часть какого-то большого

выставочного комплекса, находившегося прямо рядом с рекой. Постоянно приходилось вести длительные дебаты с дежурной – женщиной, которая открывала здание по утрам, сидела там весь день и следила, чтобы мы не нанесли никакого ущерба государственной собственности, а по вечерам закрывала все на ключ. Если художники в порыве вдохновения просили ее оставить их там поработать одних, она всегда категорически отказывала. Немцы решили, что будут за ней ухаживать, не столько потому, что им так уж нужно было оставаться там после закрытия, сколько потому, что ее суровость действовала им на нервы. Весьма показательно – и это многое говорит о советских трудящихся, – что эта женщина совершенно не могла понять, что все эти букеты цветов предназначались лично ей. Она постоянно ставила их на столик в зале, предполагая, что они нужны для инсталляции или, может быть, для привлечения внимания посетителей, несмотря на все просьбы немцев оставить их у себя. Когда до нее дошло, что немцы просто хотели подружиться, она отреагировала с таким удовольствием, смешанным с недоверием, как будто была лохматой и грязной бродячей собакой, которую решила взять в дом некая отзывчивая семья.

Те из художников – участников выставки, кто находился в Москве, – Дима Пригов, Сергей Волков, Ира Нахова и Никита Алексеев, который впервые после отъезда в Париж приехал в Советский Союз, – пришли в тот день в выставочный зал, чтобы встретиться и поговорить. Это было 16 июня, открытие планировалось 20-го, так что времени оставалось очень мало. Лиза составила список обид, усадила всех и сделала попытку обсудить их: стала перечислять все жалобы, все поводы для недовольства, которые у нее накопились, демонстрируя неумолимую дотошную справедливость. Сцена вышла не очень красивая. Немецкие художники постоянно прерывали Лизу, чтобы добавить еще собственные претензии или же выразить несогласие с чем-либо из сказанного ею. Каждому хотелось, чтобы последнее слово осталось за ним. Немцы раздраженно напомнили о том, что основной целью проекта был общение и взаимопонимание, говорили, что работать одним в Москве для них все равно что одним работать в Берлине. Никита, в темных очках, следил за этой сценой с иронической улыбкой взрослого, наблюдающего за тем, как ссорятся чьи-то чужие дети. Пригов не соглашался с критикой. «Ну, хорошо, мы сейчас пойдем домой, сделаем какие-нибудь работы и выставим их», –

сказал он. Но немцы были недовольны и стояли на своем. «Мы должны работать вместе, – повторяли они. – Замысел подразумевал совместную работу. Мы не хотим, чтобы вы просто пришли и развесили какие-нибудь работы». Пригов ответил, несколько язвительно, что он не принимал участия в совместной работе в Берлине и что в Москве у него другие планы. «Хватит говорить о прошлом», – сказал он. Волков искренне пытался сгладить ситуацию, он уже сделал кое-что для выставки, и, когда Лиза стала перечислять свои обиды, чувствовалось, что ему это неприятно, он выглядел несколько растерянным. Волков, Сергей Воронцов, Иосиф Бакштейн и Ира Нахова всегда дружески относились к немцам, но Ира, находившаяся в депрессии и к тому же простуженная, уехала на дачу, которая была совсем не близко от Николиной Горы, и приехала только на два дня, чтобы сделать свою – довольно интересную – инсталляцию, а потом снова исчезла.

В общем, ничего так и не устроилось, но пристыженные художники вынуждены были начать общаться с немцами. Когда с Запада стали подтягиваться остальные, атмосфера немного прояснилась.

Неловкость всей этой ситуации придавало то, что теперь русским немцы нравились гораздо меньше, чем русские немцам. И хотя русские никогда особенно не распространялись на эту тему, все же они никоим образом не скрывали своего отношения. Более того, они считали, что как художники они гораздо сильнее немцев, и вели себя как настоящие знаменитости. Они покровительственно и высокомерно относились к немцам, которые, совершенно очевидно, знаменитостями не были. Оттого, что никто в СССР не интересовался их успехами на Западе, им особенно важно было как-то подпитывать свою гордость. Если уж они так и не стали членами Союза художников и не получали пайки, если они, несмотря на свои гонорары, не могли получить нормального жилья, им нужно было найти способ доказать себе и своей стране, что они совершили нечто выдающееся. Если бы даже им предложили выставляться в каком-нибудь официальном месте, они бы не согласились, потому что это означало бы сдать Союзу, но они не хотели участвовать и в выставке, организованной, подобно второй части «ИсКунства», сугубо по-советски, с привкусом той неуклюжей самодеятельности, которая некогда была их фирменным знаком, а сейчас смотрелась как дешевая подделка. Перспектива совместной

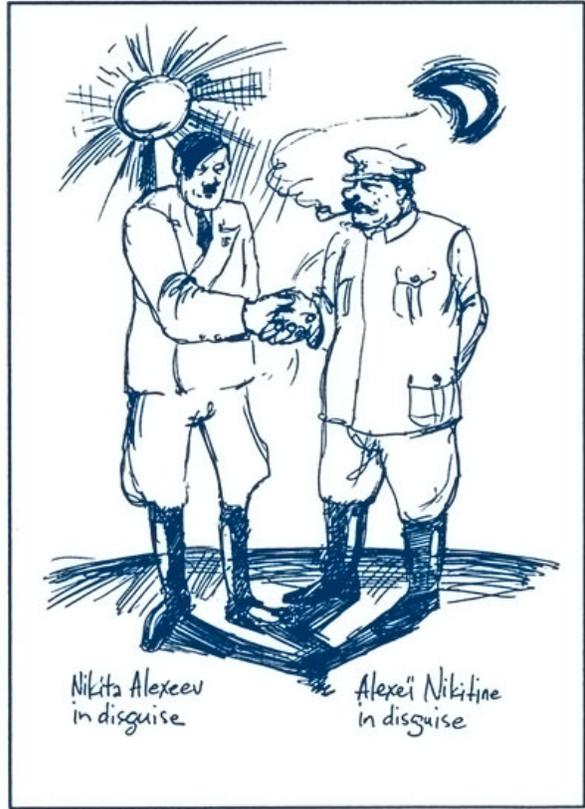
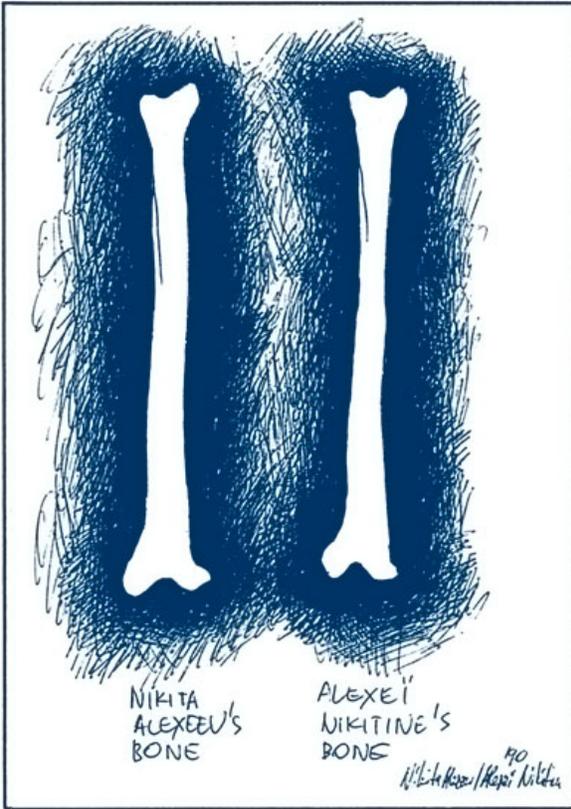
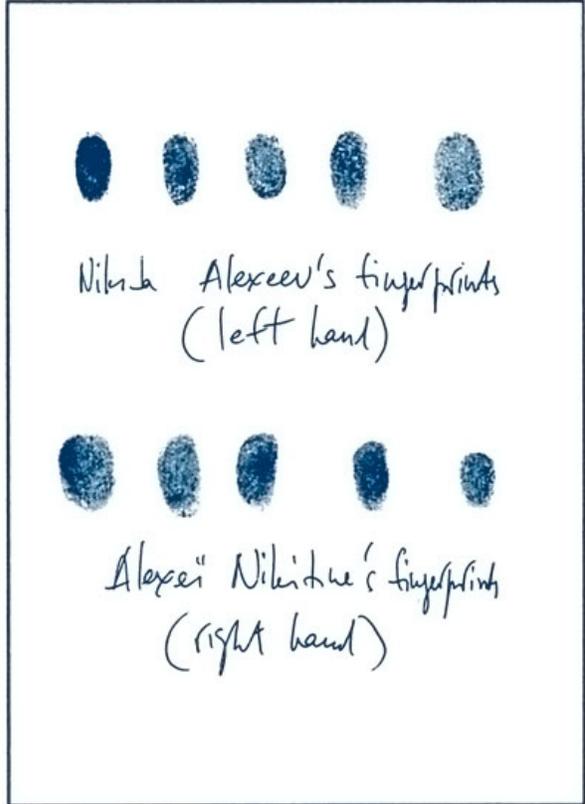
выставки с немецкими художниками, которых они невысоко ценили, в неотреставрированном выставочном зале и не слишком выигрышном месте совсем не радовала их. Кто придет на такую выставку? Люди с Запада, которые с таким же успехом могут увидеть все это и у себя, друзья, и так хорошо знакомые с их творчеством, да всякие молодые подхалимы, которые называют себя художниками, а сами только хотят знать, что происходит на Западе, и еще того гляди уведут какого-нибудь арт-дилера, из тех, кто должен был приехать на открытие. Нет, это была ужасная затея.

Но на самом деле все обстояло не так уж плохо. Разве трудно сделать несколько легких, может быть, смешных работ, чтобы успокоить этих немцев? Мало-помалу русские начали оттаивать. Сергей Волков с самого начала вел себя как джентльмен, он чувствовал неловкость перед немцами и готов был загладить ее. Он сделал огромную картину «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», на которой было сто ушей, расположившихся аккуратными рядами. Никола Овчинников, вернувшись из Парижа, приехал на дачу вместе с женой поужинать с немцами. Он сделал забавную, несколько китчевую, слегка небрежную инсталляцию. Свен Гундлах прибыл из Будапешта, триумфально размахивая своим каталогом, он высказывался по поводу всей этой советско-немецкой ситуации очень скептически, но каждый день приходил на Фрунзенскую и болтал с остальными художниками, пока те работали.

Он говорил, что обдумывает свой проект; в день открытия он отправился на Арбат, где работают уличные художники, и купил у местных коробейников небольших картинок маслом, изображавших цветы на столе или зеленеющие поля, повесил их в ряд и снабдил надписью «Двадцать копеек». Вокруг его инсталляции пришлось установить красные бархатные ограждения, потому что советские посетители так и норовили украсть какую-нибудь из этих картинок; на работы других художников, конечно же, никто и не думал покушаться. Многие отмечали, сколько иронии в этой ситуации.

Вадим Захаров вернулся из Будапешта уже после открытия, но он прислал работу с очень подробными инструкциями относительно того, как и где именно она должна быть выставлена. Сергей Воронцов, который на немецкой части «Искусства» выставил ничем не примечательную работу, на этот раз представил несколько очень

хороших инсталляций, которые создал, в основном, совместно со своим другом Сергеем Шмаковым.



Никита, в парижских туфлях из зеленой замши, часто появлялся где-то во второй половине дня, сидел и многозначительно улыбался. Он говорил, что Никита Алексеев умер, а на свет появился его альтер эго, Алексей Никитин. «Ты, конечно, представляешь, что после Москвы я очутился в совершенно иных условиях, и мне пришлось объяснять самому себе, почему я здесь, что я здесь делаю и что я делал там, – поэтому я как бы разделился на две части, на двух человек». Во время всего пребывания в Москве он оставался Алексеем Никитиным, в котором порой проступал Никита Алексеев. Потом, в Париже, он говорил, что были недели, когда Никита Алексеев воскресал в нем, «наподобие возвращения Шерлока Холмса». Его инсталляция называлась «Рыба, кошка, кошка, рыба» и состояла из предметов, которые он привез из Парижа и которые в тот год совершенно невозможно было достать в Москве: там было немного стирального порошка, немного мелких французских монет, клетчатая скатерть, немного сахара и бутылка алкоголя. «Ужасное произведение», – сказал он мне позже.

Инсталляция Пригова мало чем отличалась от прошлогодних и весьма напоминала ту, что он представил на выставке «Москва – третий Рим», он вывесил ее и отправился с поэтическими чтениями куда-то в Сибирь. Ануфриева по каким-то личным причинам исключили из проекта, и он почти не показывался. А Костя вернулся из Будапешта уже после открытия, без работы и без всяких извинений, но с множеством пьяных историй.

Наконец все было готово. Хорошей выставка не стала. В большинстве своем работы советских художников были глуповатыми, плохо сделанными или небрежными, но, по крайней мере, выставка состоялась. Открытие являло собой интересный контраст по сравнению с берлинским. Присутствовали несколько дипломатов, художники и некоторые их друзья. Там были Костя и его жена Лариса, которую я видел впервые с прошлого лета. В своем первом материале о советском искусстве я написал, что Костя и Лариса – крошечные и какие-то кривые, это описание, хотя оно и не полное, все же нельзя назвать не соответствующим действительности^[27].



Никита Алексеев в Париже, 1987

Сейчас, увидев меня, они ринулись ко мне, взяли за руки и стали водить вокруг меня хоровод, напевая: «Крошечные и кривые! Мы крошечные и кривые!» Была музыка, было несколько букетов, Лиза произнесла небольшую речь. Японских закусок не было. Все были оживлены и очень взволнованы, зал сотрясаясь от приветствий. Александр Косолапов, впервые приехавший в СССР после десятилетнего отсутствия, пришел на выставку со своей дочерью, которую не видел со времени отъезда. Впервые приехал на родину и Борис Гройс, уехавший в 1981 году. Там была Джейми Гембрелл, и Маргарита Тупицына, и немецкий арт-дилер Томас Крингс-Эрнст, который с важным видом сновал среди художников, предлагая некоторым из них подписать с ним контракт. Меня, как и всех остальных иностранцев, осаждали персонажи, говорившие: «Привет! Пойдем, я познакомлю тебя со своей школьной подругой, она специалист по русской антикварной мебели.

Ты можешь говорить с ней по-французски». Это продолжалось бесконечно, хотя там были люди, которых я не видел несколько месяцев и с которыми мне очень хотелось поболтать. Общение становилось все более активным. Потом в дальнем конце помещения несколько примолкли, потому что вошел Павел Хорошилов, тот самый человек из Министерства культуры, который два года назад сказал Лизе, что ее проект никогда не состоится. «Лиза, – произнес он с теплой улыбкой, – какая замечательная выставка! Прими мои поздравления! Как ты сумела все это замечательно устроить!»

За открытием последовал первый в сезоне праздник с шашлыком, и это было лучше всего. Спустя некоторое время я с воплем выбежал из помещения при одном слове «шашлык», но вначале был от него в восторге. Лиза наняла некоего Акопа – лаборанта или техника из Суриковского института, знаменитого своим искусством делать шашлыки. Акоп не присутствовал на открытии, потому что был занят подготовкой костра на Николиной Горе. Он добыл огромное количество баранины, которую разрезал на кусочки и замариновал. Не забывайте, что мяса мы не видели целую неделю, считалось, что его в Москве нет. Когда костер был готов, Акоп нанизал мясо на шампуры и пожарил его на открытом огне. В тот вечер на дачу съехались все, приехала даже Вика Кабакова, хотя Илья все еще был на Западе: художники авангарда не собирались вместе в таком количестве с тех пор, как открылись границы. Было очень много советского шампанского, было тепло и светло: была почти середина лета, а в этих широтах летом темнеет очень поздно. Некоторые пошли на речку купаться, остальные расселись вокруг дома. Георгий Кизевальтер всех фотографировал, может быть, на память, а может быть, чтобы документировать событие. Потом мы запели, а начав, никак не могли остановиться и пропели несколько часов подряд, это было попури из советских армейских песен, немецких религиозных гимнов и американских детских песенок. У Сергея Воронцова был миниатюрный синтезатор, у Вернера Цайна – тоже, причем самой продвинутой модели, и они подыгрывали нам и задавали ритм.

Во всем этом было что-то нереальное. Такого количества еды мы не видели уже много дней, а Акоп все жарил, и жарил, и жарил мясо. Мы все давно объелись, мы ведь уже привыкли к недоеданию, вдруг, внезапно, – столько мяса, что можно есть, пока не лопнешь. Все вокруг

рассказывали какие-то истории, все пересказывали друг другу свои приключения. Те из русских, кто никогда не был на Западе, время от времени спрашивали:

«А у вас тоже так празднуют?» И мы отвечали, что и так тоже. Там были знакомые лица и лица, мне неизвестные, многие из которых скоро станут знакомыми. Там был новый авангард, молодые художники, которые подружились со старыми авангардистами. Потом, когда большинство гостей разъехалось, остальные рухнули – кто на диван, кто на пол, кто в чужую постель. Спали все долго. Под утро мы слышали какие-то странные постукивания из-под пола и вышли посмотреть, в чем дело. Оказалось, что Костя ухитрился пролезть под дом и играл в полтергейст.

Мне нравилось на даче, но я понимал, что, оставаясь там, я становлюсь как бы частью немецкой команды, поэтому, когда на следующее утро Лариса сказала мне: «Может быть, ты поживешь у нас в Москве, как настоящий советский человек?», я решил согласиться. Вот так я попал в Фурманный, в мастерскую Кости с Ларисой, и, хотя время от времени я ночевал на даче или приезжал туда на выходные, до конца лета моим основным местом пребывания был Фурманный. Я стал свидетелем расцвета Фурманного, и этого я не смогу забыть до конца своих дней. Как будто я находился в самом центре мира, а мастерская Кости с Ларисой была центральной точкой этого центра. Зимой 1988/1989 годов западные туристы, жаждавшие купить в Москве произведения искусства, знали только одно слово: «Фурманный». С этим словом на устах они шли от метро «Красные Ворота» к дому в Фурманном переулке, между тем как люди, прославившие Фурманный, были к тому времени за гра ницей. Здание шло под капремонт, но кооператив, которому оно принадлежало, решил продать его военным, жильцов расселили, и, пока стороны договаривались об условиях сделки, здание пустовало. Даже Общество слепых перевели куда-то в другое место. Молодые малоизвестные художники быстро оценили выгоду этой ситуации и заняли пустующие комнаты. Их план сработал: сбитые с толку туристы в большинстве случаев были рады, что здесь есть хоть какие-то художники, и, уходя с картиной под мышкой, так и не могли припомнить, с кем, собственно, они хотели встретиться. Их успехи вызвали интерес других молодых художников, и к началу лета

1989 года в Фурманном работало более ста художников, так что он стал настоящим центром московской художественной жизни. Ушлые иностранцы шли сюда, чтобы познакомиться с советским искусством во всем его разнообразии. Когда семеро художников, изначальных обитателей Фурманного, вернулись из своих заграничных вояжей, они потребовали, чтобы им предоставили большие мастерские в центральной части здания, и заняли высокие места в иерархии Фурманного.

В Фурманный переехали близкие друзья тех первых семи художников и те, с кем они вместе выставлялись на Западе, – просто чтобы поддержать компанию: так там очутились Никола Овчинников, Сергей Волков и «Медгерменевтика». Перебрались туда и те, кто не был близкими друзьями семи первопроходцев, но знали их, и художники, у которых просто не было приличной мастерской, многие из них уже сделали себе имена (среди прочих можно назвать Жору Литичевского, Николая Филатова, Сергея Шутова и «Перцев»). Появились некоторые молодые художники, мечтавшие учиться у мастеров. Но большинство переехали в Фурманный, чтобы заарканить каких-нибудь арт-дилеров или галерейщиков. В результате здесь возникла некая саморегулирующаяся структура, нечто вроде совета кооператива: к весне 1989 года просто прийти и занять мастерскую было невозможно, если у тебя не было каких-нибудь знакомых среди обитателей Фурманного и если твою кандидатуру не одобряли все.



Николай Филатов, 1987



Георгий Литичевский на Чистопрудном бульваре, 1987

Здание на Фурманном было сквотом, незаконно занятым помещением. Но хотя власти и присматривали за тем, что там происходит, в правилах московской жизни произошли значительные послабления, так что никаких санкций к художникам не применяли. Тем не менее там наличествовали все минусы жизни в сквоте. Там не было телефона, потом Никола Овчинников умудрился как-то сделать отводку из другого дома и провести телефонную линию в свою мастерскую, этот телефон проработал около двух недель, а потом оттуда неслошь только какое-то невнятное бормотание. Хотя воду и электричество полностью не отключили, все же их давали нерегулярно, на лестнице и лестничных клетках света не было. Мусор не вывозился, мусорные ящики отсутствовали, поэтому горы мусора постепенно росли и к июлю, в самую жару, выросли до невообразимых размеров – на каждом этаже скопились зловонные горы отходов, привлекавшие всех тех паразитов, которые обычно ассоциируются с разложением и гниением. Когда шел сильный дождь, первый этаж заливало, и там

постоянно плавали какие-то полуразложившиеся отходы. Готовили в большинстве мастерских на сгоревших плитках где-нибудь в уголке, там не было холодильников, пили, в основном, из треснувших чашек или из грязных стаканов, в которых раньше мыли кисти. Часто в залитом бетоном дворе можно было встретить людей в военной форме, которые без всякой видимой цели подолгу там стояли. Газ был только в одной квартире, там его просто забыли отключить, поэтому горячая вода была только там, и частенько утром, закутавшись в Ларисин купальный халат, я брел через переполненный солдатами двор в соседний подъезд и взбирался на пятый этаж по темной лестнице, чтобы принять душ. Постоянно шли разговоры о том, что дом вот-вот снесут, – к октябрю, говорили одни, не позднее ноября, утверждали другие. В то время как одни пытались отстоять задние и официально оформить его как художественные мастерские, другие наслаждались жизнью в преддверии неминуемой катастрофы, они предпочитали говорить о себе как о жертвах продолжающихся гонений. Модно было высказываться в том смысле, что это место уже сделало свое дело, что его разрушение пойдет всем только на пользу и послужит дальнейшему развитию советского искусства. Между тем Лариса настаивала на том, чтобы аренда за помещение, пусть и символическая, была выплачена, для того чтобы здание простояло хотя бы лето, и она вынудила всех заплатить. Она была единственным человеком из старых обитателей Фурманного, кто обошел все мастерские и общался со всеми новичками.

Иностранцы приходили в огромных количествах. «Большое облегчение испытываешь от того, – заявил как-то Свен Гундлах, – что тех, кто не знает, зачем они, собственно, сюда пришли, перехватывают обитатели нижних этажей, если бы пришлось встречаться со всеми, кто сюда приходит, мы бы очень быстро выдохлись. Нужно быть сумасшедшим или совсем отчаянным, чтобы завести мастерскую на первом этаже». Некоторые из молодых художников взяли на себя функцию гидов и водили иностранцев по Фурманному, пересказывая историю этого места с мелодраматическими интонациями и с пафосом, более уместным при входе в какое-нибудь святилище, чем в чью-то мастерскую. Критики, дилеры и галерейщики пили бесконечные чаи из треснувших чашек и делали обширные записи в своих тетрадочках, часто можно было увидеть, как они нервно озираются и

перешептываются среди солдат во дворе. У художников с устоявшейся репутацией были и устоявшиеся связи, а вот молодые после ухода посетителей частенько радостно вопили и приплясывали от радости, размахивая приглашением на фестиваль где-нибудь неподалеку от Глазго, или рядом с Варшавой, или чуть севернее Хельсинки, – наконец-то можно будет выехать из СССР! Художники старшего поколения считали, что все это ужасно и как-то тягостно. «Все, что интересует этих людей, – это деньги, которые можно выжать из искусства, – сказал Свен Гундлах. – Они спозаранку отправляются по магазинам и скупают краски, холсты, подрамники, и когда я спрашиваю у них: "Не могли бы вы продать мне такую-то краску, потому что в магазине ничего нет?" – они отвечают: "Пожалуйста, в обмен на приглашение от одного из твоих дилеров"».



SVN/90

Свен Гундлах. Копейки

Такой оголтелый коммерческий расчет был следствием горбачевских реформ: все решили, что в перестройку можно быстро разбогатеть. Группа «Чемпионы мира», которую незадолго до этого покинул Костя Звездочетов, продолжала свою работу, главными «Чемпионами» были теперь Борис Матросов, Гия Абрамишвили и Костя Латышев. Группа стала чем-то вроде клуба пижонов, собравшихся вместе с целью возвеличивания себя. Их работы были вялыми, искусственными, связанные с ними дискуссии тоже отличались ужасной пустотой.

Быть принятым в «Чемпионы», а их становилось все больше и больше, было чем-то вроде дружбы с самыми крутыми парнями в школе, в этом не было вообще никакой эстетической составляющей.

Но сами «Чемпионы» претендовали на некий уровень художественной критики. Что касается «Рыбной мафии», группы художников, во главе которой был Валерий Ершов и которая получила такое название, потому что все ее члены имели фамилии, связанные с названиями разных рыб, то они просто направо и налево распродавали свои работы, и больше их ничто не заботило. Они вычислили, что на самом деле нужно Западу, и делали картины подходящего для офиса или для гостиной размера, используя цвета, хорошо вписывающиеся в современные интерьеры. Эти люди, как и их произведения, были невыносимо скучными, но они весьма обогатились. Трудно было найти представительство какой-либо западной фирмы, где не висели бы их работы. Причем покупали их не только иностранцы. Многие советские граждане, получившие разрешение на выезд, приходили в Фурманский, ведь они не могли вывезти из СССР ничего за исключением произведений современного искусства, поэтому они и покупали их на все свои сбережения в надежде выгодно продать потом где-нибудь в Вене или Тель-Авиве. Но поскольку они не знали ни художественного мира, ни законов бизнеса, вряд ли кто-то из них смог получить прибыль от своих вложений, скорее всего, эти картины красовались потом в их собственных квартирах.

Несмотря на это, Фурманский все равно был центром мира. Как-то Юрий Лейдерман сказал: «Фурманский – это как пельмени, там в такой мягкой оболочке напихано много всякой всячины, все мелко нарублено и перемешано, но в целом очень вкусно». В каждом дне было столько

драмы, столько напряжения и страсти, что для какого-нибудь сериала их хватило бы на целый год.



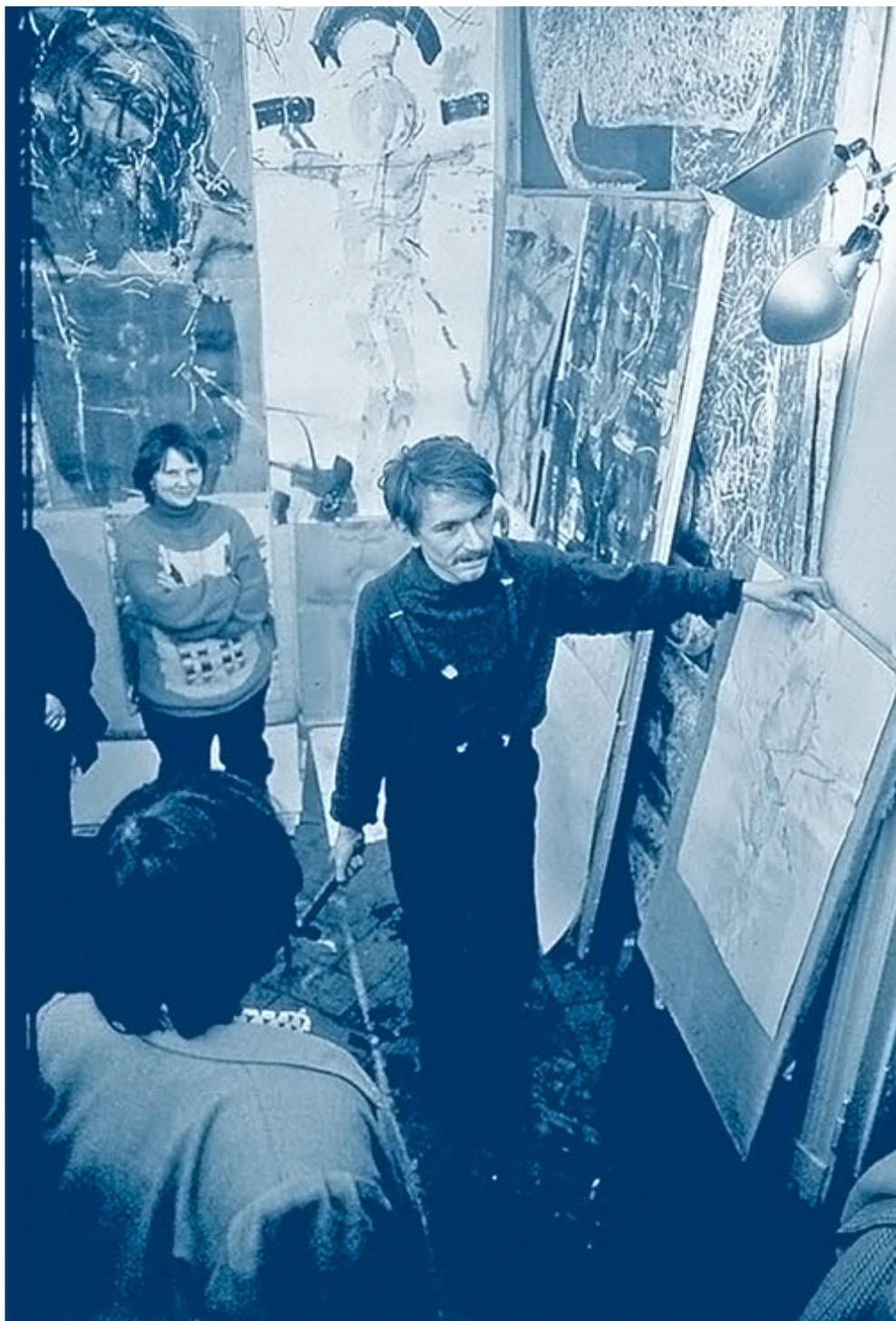
Свен и Эмма Гундлах во дворе дома в Фурманном переулке, 1986

В то лето там каждый день устраивались какие-то праздники, мне запомнился день рождения Коли Филатова, когда мы танцевали всю ночь и часть следующего дня. Многие художники, побывавшие на Западе, приходили в джинсах и стоптанных туфлях, на других были стильные западные наряды, которые они оттеняли какими-нибудь интересными деталями из старых советских вещей, те, кто никуда не ездил, носили занятые у друзей майки или наряды собственного производства. Привезенная с Запада мода на черное стала повальной. Все постоянно пили, и хотя алкоголь в то лето достать было почти невозможно, художники, упорно не желавшие выставлять напоказ свалившееся на них богатство, щедро тратили заработанную тяжким трудом валюту на ужасный коньяк, который закупался в невиданных количествах. В Фурманном по-прежнему поддерживался очень высокий

уровень интеллектуальных дискуссий, но во всем этом царила какая-то ностальгическая грусть, которая развилась у них на Западе, какая-то неизбывная тоска по родине, которая никак не утихала, несмотря на то что они опять были дома. В это время Ольга Свиблова снимала о Фурманном документальный фильм, она побывала в каждой мастерской, на каждом мероприятии, все время у нее были какие-то сложные проблемы с камерой или с помощниками, ее расспросы, те интервью, которые она записывала, ее громоздкая аппаратура – все это заставляло ощущать себя частью живой истории.

Мастерская Кости и Ларисы была ядром Фурманного. К ним приходило столько народу – поболтать, позаимствовать кисточку, выпить, спросить совета, что-то рассказать, подцепить клиента, – что пришлось разрабатывать свою азбуку Морзе: договариваться с ближайшими друзьями, как нужно стучать, чтобы тебя впустили. Много раз бывало, что кто-то начинал стучать в дверь и Лариса, застыв на месте, поворачивалась ко мне и шептала: «Тише! Не двигаться!» И мы, замерев на месте, как в пантомиме, дожидались, пока стук не прекращался и неожиданный посетитель не начинал спускаться вниз по лестнице. У меня были свои ключи, но, как бы поздно я ни возвращался домой, в мастерской было полно народу. Лариса готовила и кормила всех, кто бы ни пришел. Иногда за ужином оказывалось человек шесть, но чаще десять-двенадцать, а иногда и сорок. Определенного времени для еды не существовало, просто в какой-то момент Лариса вдруг начинала раздавать всем тарелки с едой, она кормила всех, во сколько бы они ни пришли, до тех пор, пока все не насытятся, до самого позднего вечера. Готовила она в уголке, на электроплитке с одной конфоркой, еду накладывала в тарелки или в крышки от кастрюль, иногда – на бумагу. Часто это было очень вкусно. Когда я спрашивал ее, как она достала все необходимые ингредиенты, она обычно пожимала плечами и говорила: «Нашла». Еды всегда было больше чем достаточно. Целый день она ходила по магазинам, искала продукты или болтала с друзьями, по вечерам готовила, потом подавала на стол, за которым была половина всех художников Москвы, потом убирала со стола и мыла посуду. Уже под утро, когда все уходили, она начинала работать. Когда рассветало, она, проработав еще пару часов, внезапно заявляла: «Кажется, я немножечко устала» и наконец ложилась. Костя тоже никогда не спал, он постоянно что-то говорил, перескакивая с

предмета на предмет, курил, пил, жаловался на здоровье, выглядывал в окно и смотрел на улицу. Вечерами мы говорили обо всем на свете, например, Костя внезапно спрашивал меня: «Ну и почему же ты решил стать писателем?», или: «А что значит быть честным?», или: «А почему на Западе так любят Горбачева?»



Константин и Лариса Звездочетовы в мастерской в Фурманном переулке

Приходили друзья, и мы говорили о гласности и перестройке. О немецких художниках и об «Искусстве». О том, являются ли деньги

источником всех благ или корнем всякого зла. О республиках СССР и о том, чем они отличаются друг от друга.

Мы говорили, откуда родом разные художники, и вспоминали всякие истории из детства. Любимой темой было кто хороший художник, а кто плохой. «Конечно, ни у кого сейчас нет интересных работ, – сказал как-то Костя. Это было рано утром, еще до восхода солнца. – Включая и меня самого».

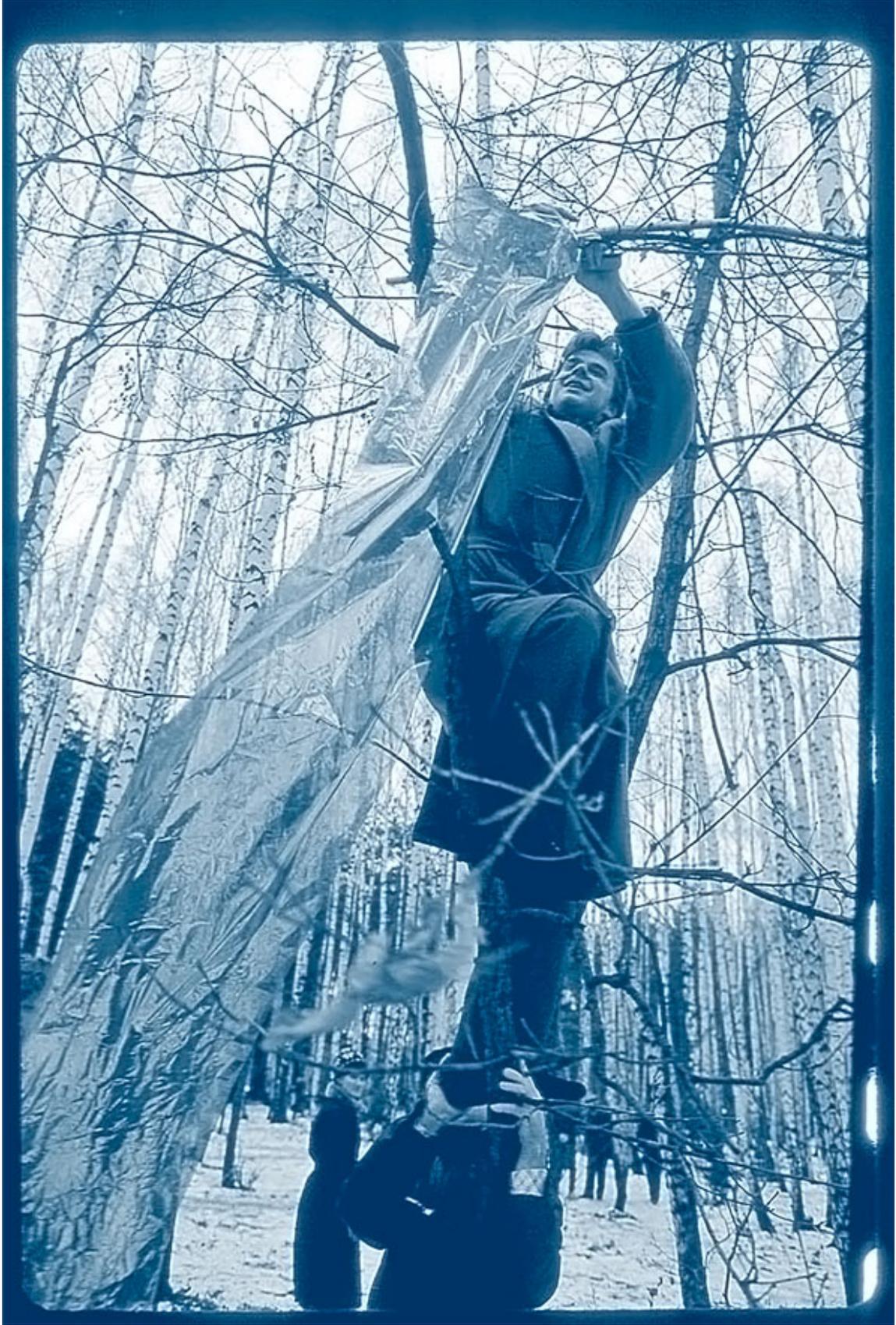
Та страстная дружба, которая объединяла художников поколения «Мухоморов», как-то ослабла. К Косте с Ларисой часто заходил Никола Овчинников, регулярно бывали Юрий Альберт и Андрей Филиппов. Но Сергей Мироненко почти все лето отсутствовал, а Володя Мироненко познакомился с девушкой из Бельгии по имени Раиса – она как-то не приглянулась художникам, а они ей – и не расставался с ней ни днем ни ночью. У Свена Гундлаха была депрессия, он сидел дома и смотрел по видео порнофильмы. Вадим Захаров решил возместить своим детям то время, которое он провел в разъездах вдали от них, и уехал с семьей на дачу. Сергей Волков много и дисциплинированно работал, но забегал ненадолго, когда позволяло время. Время от времени заходил Никита Алексеев, беседа с ним, как правило, затягивалась на всю ночь. Костя и Лариса по-прежнему были ближе всех к старым друзьям, но и они все больше времени проводили с молодыми художниками – своими соседями, может быть, не такими тонкими, но гораздо более энергичными и всегда готовыми помочь, с ними Лариса коротала время, пока Костя был на Западе.

В мастерской под Костей с Ларисой работали Павел Фоменко и Игорь Каминник, они делали совместные произведения под именем Фомский. Игорь (по прозвищу Камин) был родом из Одессы, у них с Ларисой было много общего, Костя всегда обвинял их в том, «что они провоцируют скандалы, как и все эти несчастные одесситы». Среди этих средней руки молодых художников был и Антон Ольшванг, у которого в мастерской была горячая вода. Молодые делали произведения из всего, что попадалось под руку, но среди того, что они делали, не было ничего особенно выдающегося: у Ольшванга было много странных форм из алюминия и папье-маше, а у Фомского портретов Брежнева, переодетого в женское платье. За этими вещами ничего не стояло, они не были порождением глубинного опыта жизни в условиях подавления всякой свободы.

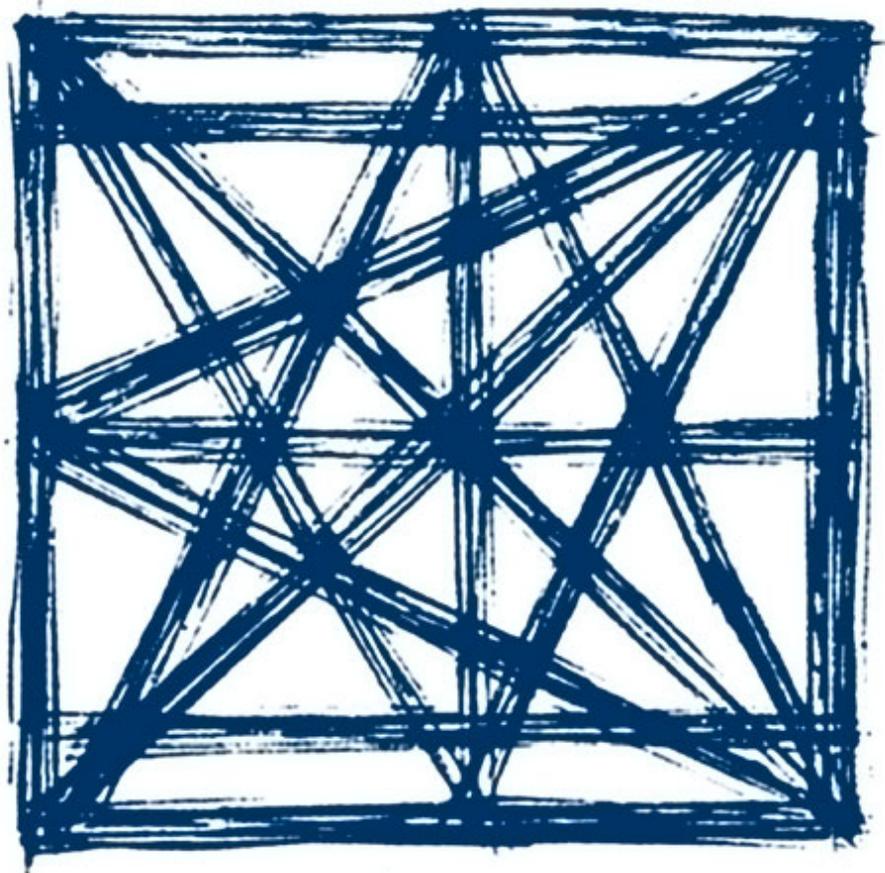
К тому времени, как их авторы решили стать художниками, это занятие стало почтенным и уважаемым, просто способом хорошо жить. Павел Фоменко сказал мне: «Что я хочу от своего искусства? Немного денег, немного славы и немного – сделать что-то хорошее».

Были еще несколько молодых художников – представителей нового поколения, которые не жили в Фурманном. Самыми известными среди них были Толик Журавлев и Маша Серебрякова. Толика даже взяли на «10+10», и он побывал в Нью-Йорке и Форт-Уорте. Поскольку он побывал на Западе в тот первый год, когда все только начинали выезжать, у него было большое преимущество перед своими сверстниками. Его работы были литературны (якобы в русле кабаковской традиции), он использовал буквы и цифры почти как абстрактные фигуры.

В Машиных работах было много обесценившихся знаков повседневной жизни, например, иллюстрации из советских поваренных книг с изображениями блюд, требующих продуктов и утвари, недоступных советскому человеку. Лариса говорила: «Сейчас много разных школ. Много, и все-таки они все одинаковые. Если раньше было время Возрождения, то сейчас наступила эпоха маньеризма. Я думаю, наше движение не такое мощное, как Ренессанс, поэтому и наш маньеризм не такой хороший как тот, но не такой уж плохой».



Анатолий Журавлев на выставке «Битца за искусство» (Битцевский парк, 1986)



АЛФАВИТ

Анатолий Журавлев, *Алфавит*. (Примечание Эндрю Соломона: «Картина изготовлена путем наложения всех букв русского алфавита».)

Найти свою линию, избегая банальностей нового маньеризма и преодолевая нервную истощенность старшего поколения, было непросто, и лучше всего это удалось художникам из Одессы.

В то лето в Фурманном появились «Перцы» – Олег Петренко и Людмила Скрипкина. Вокруг них постоянно кипели какие-то театральные страсти, они вечно ссорились со всеми вокруг, например, вдруг заявляли, что дружат только с такими-то художниками, а со всеми остальными вообще не разговаривают. В середине того лета выяснилось, что Роналд Фельдман берет их к себе в галерею, и их самолюбие разросло до невероятных размеров. Работы «Перцев»

были в традиции Монастырского, там было много таблиц и графиков, часто эти таблицы были нарисованы поверх самых обычных предметов, что придавало им несколько сюрреалистический вид. Банка с консервированным горошком, который вечно едят в Москве, была до половины разрисована какими-то математическими и химическими таблицами, но смысл их был неясен, потому что в разных местах они были деформированы, плохо видны или наслаивались друг на друга. Работы «Медгерменевтики» были менее продуманны, чем работы «Перцев», но глубже и забавней. Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн и Юрий Лейдерман по-прежнему генерировали тексты для просвещения друг друга, записывали на магнитофон интервью и оттачивали свое ораторское мастерство. Произошло некоторое смещение ролей: если раньше, казалось, все зависят от Ануфриева, от его энергии, то теперь нужны были общие усилия остальных, чтобы зарядить Сергея энергией. Пепперштейн превратил себя в некую новую версию Андрея Монастырского и стал серьезным, экстравагантным, легко владеющим помпезной риторикой гения. Работы их были настолько переполнены ссылками на самих себя, что описывать их бесполезно, но художники-авангардисты обычно говорили людям с Запада, что это очень интересно, а потом с ухмылкой наблюдали, как те отчаянно пытаются догадаться, что все это значит.

Самым большим художественным открытием оказалась Лариса. Еще год назад она была просто «Костина жена», которая время от времени мастерила какие-то фигурки из глины, но пока мужчины были на Западе, она начала работать более серьезно и стала, говоря ее собственными словами, «очень прекрасной художницей», не хуже любого другого. Ее крупные работы как бы подражали китчевым деталям коммунистической пропаганды: для одной большой серии она скопировала на плюшевые ковры с пасущимися оленями, которые ее мама купила в Одессе, идеализированные силуэты атлетов, какие обычно изображают на советских спортивных наградах. Остроумие ее работ, их изобретательность и замечательный юмор уравновешивались ее огромной серьезностью. Никто в Москве в то лето не работал так настойчиво и так продуктивно, как Лариса Звездочетова, единственная из всех художников своего круга, которой еще только предстояло увидеть Запад.

Советский китч – это трагический вариант китча западного, потому что он не просто отражает некий незапланированный социальный феномен, но, скорее, является составляющей намеренного процесса оболванивания. Это не только пощечина вкусу, это еще и нелепый вариант пропаганды, в котором абсурдность высказывания вполне соответствует абсурдности формы, в которую это высказывание облечено. На Западе китч всегда апеллирует к снобизму, который признает его эстетическую неполноценность. Он подтверждает наш статус людей со вкусом, которые ни за что, ни на секунду не посчитают красивым предмет, специально изготовленный для того, чтобы его красотой наслаждались люди, которые, конечно же, ничего в красоте не понимают. Невежество тех, кто искренне считает все это красивым, заставляет нас чувствовать себя выше их, в этом причина наших насмешек над китчем. Но в Советском Союзе, где большая часть китча производится правительством в оценке китча присутствует другой вид снобизма: те, кого он забавляет, не могут всерьез воспринимать лежащую в основе этого китча идею об успешном построении коммунизма. Он напоминает о том, что вся эта система нелепа не только в абстрактном смысле, но и в мельчайших конкретных формах. Перед лицом советского китча мы не можем забыть о том, что сам по себе коммунизм – безвкусица, что, несмотря на все идеалистические толкования, он в конечном счете апеллирует к самым низменным инстинктам советского народа, что он всегда обращался именно к этому. Безвкусица как таковая – это наименьшее из зол сталинской эпохи, но это символ самого глубинного предательства идеалов коммунизма.



Ильинский 1990.

Лариса в своих работах исследует все эти истины. В произведениях, где советский политический китч сопоставляется с обычным визуальным китчем, которого полно и на Западе, – как в работа с фигурами атлетов и балерин с государственных наград на фоне бархатных ковриков с оленями – она говорит о естественной близости двух видов снобизма. В результате возникает понимание того, что искусство и политика неизбежно тесно переплетаются. Она напоминает нам о том, что ничто не может быть создано вне связи с обстоятельствами существования своего создателя, что вкусы художника – это всегда лоскутное одеяло из принятия или отторжения вкусов общества. В таком кон тексте эстетические познания – это и дар, и основа для будущего разочарования, поскольку восприятие человеком символа и восприятие того, что стоит за этим символом, не всегда совпадают. В советской культуре часто невозможно понять, где знак правды, а где – знак вымысла, поэтому единственный надежный путь – это относиться ко всем без различия символам как к вымыслу, жить в пространстве между неудавшейся красотой и неудавшимся смыслом. Пасущиеся на травке олени становятся такими же опасными, как идеализированные спортсмены.

Некоторые на Западе, глядя на работы Ларисы, считают, что многое в них она воспроизводит в окарикатуренном виде, однако достаточно провести несколько дней в Москве, чтобы понять: она выбирает для себя самые скромные и умеренные образцы и воссоздает их в своих работах, не нарушая законов, по которым они были созданы. В отличие от художников соц-арта, она никогда не выбирает в качестве своих моделей наиболее очевидные формы государственного социалистического реализма, чтобы, скопировав их, продемонстрировать всю их абсурдность. Нет, она работает со значками, вышивками и сувенирами, с самыми простыми и мелкими образцами китча. Это работы, которые не вписались бы в великий план монументальной пропаганды, но которые в совокупности составляют некое вездесущее явление – его можно было бы назвать «миниатюрной пропагандой». Большая часть из этих вещей настолько гротескна, что не дает возможности окарикатурить их. Талант Ларисы состоит в том, что она не пытается подчеркнуть нелепость этих предметов, но просто

переносит их в иной контекст, предлагает неожиданные сопоставления. Она всегда настаивает на том, что ее работы соответствуют стандартам красоты, заданным предметами, которые она имитирует. Она настаивает на самых высоких стандартах качества: краски, которыми она пользуется, всегда яркие и сочные, поле, в котором она рисует, всегда четко очерчено. В своих вышивках-фальшивках она добивается того, что стежки выглядят настолько естественно, что даже на близком от холста расстоянии можно ошибиться и принять это за настоящую вышивку.

Факт остается фактом: работы, которые она делает, обладают какой-то странной красотой.

При первом приближении они кажутся забавными, в них много шуток, но потом рядом с ними задерживаешься, потому что есть в них некое качество, которое отчасти сродни сказке. Как и большинство китча, они напоминают нам о наших детских вкусах. Все эти фальшивые эмали и вышивки зачаровывают своим техническим совершенством, соблазнительно-яркими цветами. Каждый раз, когда я видел ее работу «Автопортрет в виде Нефертити», я не мог удержаться от смеха, она продемонстрировала в ней абсолютное чувство юмора.

Ее работы напоминают нам, что мы не всегда в состоянии действовать в соответствии со своими высокими убеждениями, что порой все равно не можешь отвести взгляд от чего-то совершенно смехотворного. Они снова и снова напоминают нам: понимание того, что некий объект есть абсурд и нелепость, не лишает нас удовольствия, которое мы можем от него получить. Поклонники ее творчества (и я в их числе) вынуждены признавать, что могли бы подпасть и под обаяние коммунистической риторики, обладающей какой-то странной привлекательностью, какой-то соблазнительной простотой, не делающейся менее соблазнительной оттого, что мы знаем, что все это полный абсурд. Смеясь над собой, мы подолгу стоим перед ее работами, и те слабости, в которых мы признаемся себе, когда, наконец, заставляем себя оторваться от них и пойти дальше, – вот то, чему посвящены ее работы. Потому что за их игривой поверхностью скрывается глубокое проникновение в суть общества, в котором она жила всю свою жизнь, в сущность тех людей, которые стали вновь изучать это общество. Рассказывая нам все о себе и своем мире, она рассказывает нам все и о нашем мире, и о нас самих.

Первая большая персональная выставка Ларисы состоялась не на Западе, а в Москве, в июле 1989 года в «Первой галерее». «Первая галерея» была еще одним удивительным порождением этого года. Она была заявлена как галерея западного типа, которая будет продавать за твердую валюту работы советских и западных художников любому, кто пожелает их приобрести, и, в принципе, так оно и было. Как все это работало на самом деле, можно только догадываться. Галерею организовали Айдан Салахова, дочь главы Союза художников Таира Салахова, и ее друзья – Александр Якут и Евгений Митта. Айдан – красивая и загадочная молодая женщина, с большими кошачьими глазами и очень коротко стриженными черными волосами, уверенная в себе, что помогает ей справляться с самыми сложными ситуациями. Она решила, что и в работе, и в жизни ей будет достаточно одного имени, и фамилией своей она не пользуется, частично оттого, что посчитала, что просто имя, как у Хальстона^[28], звучит более стильно, а частично – и об этом «факте» довольно часто упоминают – потому, что она порвала все связи с отцом и ненавидит его.

На чьей Айдан стороне, понять невозможно. Она ведет переговоры, что-то устраивает, и в конце концов оказывается, что все получается именно так, как она хотела. Ей всего двадцать с небольшим, и она – лучшее из того, что может предложить перестройка: деловая женщина, художник, светская львица, полная честолюбивых замыслов, которые она, вне всякого сомнения, сумеет осуществить.

Ее галерея для Москвы настоящее чудо. Она выглядит как «Блумингдейл»^[29] в миниатюре. Тот же уровень: забавный шик, со знанием дела употребляемое богатство, несколько шаблонная утонченность большого города. Не будем забывать, что в Москве все старинные здания, кроме находящихся в Кремле, разваливаются, а все новые построены из некачественных дешевых материалов. Даже то, что было построено как некое уникальное сооружение, начиная с гостиницы «Международная», где проходил аукцион «Сотбис», до новых творений архитектурных мастерских смотрится отвратительно, к тому же во всех этих новых зданиях очень плохое освещение. Но в «Первой галерее» – мраморные полы, позолоченные подножия ступеней и бар, где стоят стульчики светлого дерева, с гнутыми ножками и розовой обивкой и подают кофе в чашках от «Вильрой и Бох». Там замечательное освещение, и, войдя в галерею, можно

устроиться в больших уютных креслах, обдумывая, что купить, полистать свежие западные журналы, которые небрежно лежат тут же столике. Вообще-то владельцем «Первой галереи» является некий кооператив, которому принадлежит и соседствующий с галереей ресторан. Для них галерея – это статусная вещь, к тому же она позволяет привлечь в ресторан посетителей, но почему они все же решили заняться этим и как смогли позволить себе всю эту роскошь – там все сделано из импортных материалов, – остается неясным. Очевидно, что вклад Айдан во все это предприятие – это скорее ее вкус, а не деньги: ресторан отделан так же дорого, как и галерея, и выглядит как декорация к любительской постановке «Саломеи»^[30].

Может быть, туристы тем летом и делали покупки в «Первой галерее», но более практичные завели другую моду – посещать художников в мастерских, смотреть, как они живут, и покупать что-нибудь на память. А настоящие доки знали, что проще купить в западных галереях работы, созданные художниками на Западе. «Первая галерея» предлагала и услуги по вывозу работ, но по совершенно невероятной цене, к тому же эти службы работали не очень надежно. Цены казались очень высокими, картина, которую еще весной Лариса продала бы за несколько сотен долларов, спустя несколько месяцев оценивалась у Айдан в двадцать тысяч. Это сослужило Ларисе хорошую службу: хотя с этой выставки продано было мало, в декабре в Берлине ее работы продавались по высоким ценам, потому что прецедент уже был. Но самым удивительным было то, что, хотя в галерее и выставлялись Булатов, Кабаков, Чуйков, Васильев, Нахова и братья Мироненко, там же была выставлена картина Роберта Раушенберга, которую он подарил Айдан, и прошла выставка Хельмута Ньютона – на его работы были назначены все те же высокие цены. Кто в Москве станет покупать за валюту фотографии Ньютона? Что они там делали? То, что некоторые его фотографии имели несколько порнографический оттенок, привлекло огромные толпы народа, люди выстраивались в длинные очереди, кольцом огибавшие квартал, чтобы попасть в галерею. Была ли эта выставка рекламным ходом, общественным мероприятием или частью какого-то сложного делового соглашения? Может быть, то, что в галерее выставлялся Ньютон, позволило иностранным покупателям почувствовать себя более уверенно и не сомневаться в том, что покупать там работы стоит?

«Первая галерея» сделала одно действительно важное дело – она предоставила советским художникам место в Москве, где можно было выставляться. Хотя в принципе кооператив хотел бы иметь дело с местными покупателями, с гражданами Советского Союза, в СССР нет людей, у которых столько валюты, чтобы тратить ее на работы советских художников, те же немногие, кто может позволить себе покупать фотографии Хельмута Ньютона, скорее поедут в Калифорнию и купят его работы там. Но «Первая галерея» была открыта для всех, поэтому, как раньше люди приходили домой к Никите Алексееву или в «Детский сад», сейчас все шли в «Первую галерею», чтобы посмотреть, что делают мастера советского искусства. Западные дилеры отнеслись к Айдан очень серьезно, часто заглядывали в галерею, записывали фамилии выставлявшихся там художников, а потом подкарауливали их в Фурманном. Айдан умела держать руку на пульсе – между выставками признанных мастеров авангарда или Хельмута Ньютона она сделала выставку, где были представлены Толик Журавлев, Фомский, Антон Ольшванг и другие новые художники из Фурманного, которые заслуживали внимания. В основном художники-авангардисты встречались тем летом во дворе в Фурманном или у Кости с Ларисой, но если делать было нечего, шли в «Первую галерею», сидели в баре, пили сок (который был дешевле, чем кофе) и обсуждали достоинства и недостатки выставленных там работ. В галерее был кондиционер, там было уютно, и для молодых художников, еще не поездивших по свету, это было почти то же самое, что побывать на Западе – и без всякого билета на самолет. Художники, которые не жили в Фурманном, могли встретиться тут с живыми легендами, если у них, конечно, хватало духу переступить через мраморный с позолотой порог. Айдан, которая стала чем-то вроде знаменитости, спокойно, как королева, наблюдала за происходящим, иногда выплывала навстречу, чтобы поговорить о новой выставке или о каком-нибудь интересном для всех событии. Приходили люди, которые не знали ни Айдан, ни художников, они просто хотели поговорить. Айдан показывала свои работы, работы своих партнеров по бизнесу, остальные художники предпочитали тактично не замечать, что эти работы очень плоские, хотя переизбыток вагин и менструальной крови в «феминистских» работах Айдан производил впечатление на некоторых советских граждан, приходивших в галерею. Галерея стала тем, чем не стала вторая часть «ИсКунства»: она представляла собой

пространство, в котором большинство советских людей не имело возможности побывать и которое большинство художников рассматривало как свой второй дом, там предлагались работы за большие деньги, и это свидетельствовало о заграничном успехе. Хотя большинство художников посмеивались над всем этим шиком, им там нравилось: некоторые из них приобрели привычку, сидя где-нибудь в уголке в баре, с нарочитой небрежностью громко обсуждать переговоры, которые они ведут с какими-нибудь важными иностранцами. К Айдан относились с недоверием, но всем нравились ее манера держаться, ее способность добиваться успеха, и все с ней дружили – ну хотя бы отчасти.



Айдан Салахова, *Без названия*

Пока «Первая галерея» набирала обороты, по Москве, как грибы, разрослись ужасные заведения, тоже называвшие себя галереями. Самыми шумными из них были галереи «Марс», «Арт Модерн» и «Салон» в гостинице «Националь». Ни одно из этих заведений не было оформлено с таким вкусом и не представляло работ того же калибра, что «Первая галерея». В них полно было неопишуемого постсюрреалистского китча. Эти работы стоили весьма дорого, их покупали те, для кого даже «Рыбная мафия» казалась чем-то чересчур сложным, многие из клиентов этих галерей были из Восточной Европы. Одновременно со второй частью «Искусства» проходила еще одна

некоммерческая выставка, организованная Таней Салзирн, молодой протеже Виктора Мизиано, – это была выставка «Чемпионов мира». Они в очередной раз выказали всю свою посредственность, но это была оценка некоторых членов художественного сообщества, в прессе же эта выставка освящалась очень подробно, ей было посвящено огромное количество репортажей местных и западных телекомпаний. Как-то один из болгарских журналистов подошел ко мне и спросил: «Вот вы приехали с Запада. Объясните, почему это хорошее искусство?» Еще он вызвался познакомить меня с болгарским искусством, когда я приеду в Болгарию. «Может быть, оно не такое хорошее, как это, – мы маленькая страна, – но вам все равно будет очень интересно».

Несколько выставок устроил Иосиф Бакштейн, чьи позиции события предыдущего года, с одной стороны, несколько подорвали, а с другой – помогли ему переосмыслить свою деятельность в более рациональном ключе. Эти выставки были менее пафосными, чем у Айдан, но они были лучше. По сути дела лучшие работы того лета были показаны именно на выставках Бакштейна. Название первой из них – «Дорогое искусство» – предполагало двоякое прочтение как по-русски, так и по-английски, ведь в обоих языках слово «дорогое» означает и «любимое» и «дорогостоящее». Выставка проходила в мае, в ней участвовали многие получившие большую известность на Западе художники, работы были сделаны из самых простых и дешевых материалов, но так, чтобы привлечь внимание западного зрителя. Посетители с ехидством отмечали дороговизну этих вещей. К тому времени, когда вторая часть «Искусства», наконец-то открылась, Иосиф организовал на Автозаводской выставку «Перспективы концептуализма». Как и на «Дорогом искусстве», там были показаны работы, которые Иосиф отобрал во время походов по мастерским или заказал специально. В «Перспективах концептуализма» принимали участие Костя и Лариса Звездочетовы, Сергей Волков, Георгий Кизевальтер, Игорь Макаревич, Елена Елагина, «Перцы», Маша Константинова и Коля Козлов. Козлов и Константинова, как и «Перцы», многие годы были членами движения авангардистов, но почему-то в первые дни гласности о них как будто подзабыли; выставки Иосифа представили этих художников западному зрителю, так что их имена были внесены в списки тех, кого приглашали на самые престижные выставки на Западе.

Постепенно получилось так, что все важные персоны художественного мира направлялись к Иосифу. Его не интересовали люди, которым нужны были на память картинки из Фурманного, но он всегда был готов помочь в организации выставки или обсудить проблемы авангарда с крупными западными арт-дилерами. Он всегда был в курсе, кто и где в данный момент находится, и всегда мог подсказать, в какое время кому лучше звонить. Он знал, каких художников лучше выставлять вместе и какие работы хорошо дополняют друг друга. Он объяснял художникам, какие галереи хорошие, а какие нет, а дилерам – какие художники хорошие, а какие нет. Он вел переговоры о вывозе своих выставок на Запад и о продаже вещей, которые было сделано по его заказу. Художники знали, что работы, которые выставляет Иосиф, весьма вероятно, увидят люди, мнение которых много значит в художественном мире, он мог пропихнуть кого-нибудь или, наоборот, сообщить в конфиденциальном разговоре, что для кого-то лучшее время уже позади. Он не злоупотреблял своими возможностями, по большей части он высказывал общее мнение, а не выдумывал своего. Но он обладал властью.

Его положение было не очень удобным, потому что многие иностранцы больше хотели от него практических советов, а не критических замечаний, а он решительно не желал, чтобы его использовали в качестве справочного пособия. Хотя Иосиф обладал организаторскими способностями, он был ленив и летом 1989 года, как и все остальные, в основном проводил время в дружеских посиделках с чаепитиями и воспоминаниями. Он мог быть весьма резким с теми, кто пытался предъявлять к нему какие-либо требования, даже если изначально они с энтузиазмом обсуждали совместные планы. Договорившись с кем-то об организации какого-либо мероприятия, он мог ни с того ни с сего плюнуть на свои обязательства, а потом в последнюю минуту объявиться и все выполнить – с недовольным видом. Когда он увидел, какими богатыми стали его друзья, он стал просить все больше и больше денег за свои услуги, и за те знания, которыми раньше он охотно делился по-дружески, теперь нужно было платить деньги. Художники постоянно отпускали какие-нибудь обидные замечания по поводу денег, которые он получал. «Почему ему надо платить? Он что, создал какое-то произведение?» – спрашивали

они, хотя Иосиф зарабатывал гораздо меньше, чем они, а работал, пожалуй, побольше.

И вот в обстановке этих перепалок и ссор появляется Лена Курляндцева. Иосиф вызывал недовольство, потому что его считали ленивым и жадным. Лена такой не была. Она была умной, доброй, теплой и очень работающей, всеми силами помогала любому, кто просил о помощи, – за деньги или просто так. Вместе со своим мужем она все время кого-то с кем-то знакомила, что-то организовывала, возила иностранцев на нужные встречи, помогала им покупать картины. Она была очень внимательна и много помогала немцам из «ИсКунства», тогда как все остальные в Москве старались побыстрее от них отделаться. Но, как и Виктор Мизиано, она слишком поздно и не оттуда попала в среду художественного авангарда. Подобно Мизиано, она работала в каких-то полуофициальных структурах и с авангардом познакомилась не тогда, когда это было опасно, а когда это стало модно.

Раздражение, которое все выказывали по отношению к Иосифу, Лене и Мизиано («Они похожи на образованных дилеров, а не на критиков, кураторов или историков искусства», – объяснил мне как-то один из художников старшего поколения), выплескивалось в виде наглой снисходительности и неприятия людей, которые хотели бы тоже вступить в игру. Айдан, конечно, была игроком, но она никогда этого и не скрывала. Иосиф и Мизиано старались сохранить незапятнанной дружбу с художниками, одновременно пытаясь втереться в доверие к нужным людям. Так или иначе, выставки, сделанные Иосифом, были оценены высоко. Кроме того, он был когда-то женат на Ире Наховой, которая раньше была замужем за Монастырским, и к тому же многие годы занимался авангардом. Отношение к Мизиано было много хуже, хотя все соглашались, что «Москва – третий Рим» была одной из лучших выставок года. Он написал несколько статей для каталогов разных больших выставок, которые вызвали в художественной среде множество нареканий. Например, в каталоге к выставке «10+10» он попытался провести параллель между художниками, сопоставить которых, по мнению самих художников, было немислимо.

Но это вряд ли было справедливо, в то время почти все играли в какие-то игры. То, что художники-авангардисты подвергались гонениям, не давало им монополии на извлечение прибыли из выгодных ситуаций, которые возникали вокруг.

Костя говорил, что хочет прекратить переговоры с Западом, потому что во всем этом много суматохи и беспокойства, но продолжал встречаться с иностранцами, улыбаться и шутить. Свен Гундлах и братья Мироненко вели какие-то дела с разными мафиози и директорами кооперативов по поводу квартир, продуктов из-под полы и скидок на авиабилеты. Кто из этих людей был до конца честен, свободен от корыстных расчетов? Сергей Волков, который сначала вызвал много косых взглядов, заработав сразу – и как-то слишком легко – много денег, и который, кажется, быстро понял, что с этими деньгами делать, был в числе тех немногих, кто умудрился сохранить достоинство и честность. «В нем хорошо то, что, даже, когда он делает деньги, он всегда готов говорить об искусстве, а другие, у которых денег меньше, только о них и говорят, – сказал мне Никита Алексеев. – Волков не подражает западным художникам, но он и не пытается держать дистанцию по отношению к ним, он многому учится на Западе, но в то же время сохраняет свою индивидуальность. Ему не нужно сохранять свою экзотичность, свой местный колорит, как многим другим. Он может меняться, и он меняется. И он никогда не вмешивается в чужую жизнь и чужие решения». Андрей Монастырский был единственным из всех, кто наотрез отказался ехать на Запад.

Но было ли это проявлением силы или страха? Костя однажды сказал мне: «Я хочу делать трагические работы, но чтобы делать трагические работы, в конечном счете я должен быть счастлив. Работы Монастырского становятся более сложными и, в некотором смысле, более комичными, потому что, становясь отшельником, он превращает свою жизнь в трагедию. Жизнь и работа обязательно находятся в отношениях инверсии друг к другу». Ира Нахова сказала: «Я не думаю, что он боится».

Он очень уверенный в себе и очень умный человек, один из самых умных из всех, кого я знаю, и он очень хорошо знает, что и когда нужно делать. У него много терпения, и, когда он сочтет, что подходящий момент наступил, он начнет везде ездить. У него единственного такое самообладание».

И в самом деле, в 1990 году Монастырский женился на немке – Сабине Хенсен, которая была одним из составителей «Культурпаласта», и теперь живет то в Москве, то за границей.

В тот год в стране ситуация с деньгами была сложная, и это сказывалось на всем. На черном рынке – а меняли деньги только там – доллар покупали за пятнадцать-двадцать рублей, а по официальному курсу рубль стоил полтора доллара. Откуда-то появились предметы роскоши, которые во времена «Сотбиса» невозможно было достать, но по совершенно несуразным ценам. Килограмм абрикосов можно было купить за шестьдесят рублей, что для людей с деньгами было не так уж много (около четырех долларов), но если учесть, что врач в Советском Союзе получал меньше двухсот рублей в месяц, становилось ясно, какой огромной была эта цена. Искусство окончательно превратилось в товар, критик из Америки Джейми Гембрелл писала: «Советское правительство на официальном уровне причислило искусство к товарам, предлагаемым для бартерной торговли, и теперь оно вместе с икрой и водкой возглавляет списки наиболее желанных товаров советского экспорта. Один огромный азиатский концерн недавно подписал договор на поставку в СССР зимней одежды, и вместо валюты его представителям было предложено выбирать товары; как говорят, "искусство" (без детализации) фигурировало в этом списке наряду с гвоздями». Конечно, в этой ситуации таксисты, которые годом раньше заявляли, что могут поменять вам деньги и познакомить с сестрой/подругой/двоюродной сестрой, как раз созревшей для замужества, теперь предлагали познакомить с сестрой/подругой/двоюродной сестрой, которая является художником и недорого продаст работы.

Художники-авангардисты в основном не связывались с вывозом работ, правила которого постоянно усложнялись, и это был еще один повод для того, чтобы бездельничать в то лето. Дело было даже не в непомерно высоком налоге на вывоз, а в чудовищно усложненной процедуре оформления и оплаты налога. Было очевидно, что СССР остро нуждается в твердой валюте, но если вы решались купить там произведение искусства, то, даже покупая по официальным каналам и желая потратить много долларов, которые, в соответствии с законом, пойдут в государственную казну, вы должны были потратить несколько недель на заполнение разных бумаг, ожидание в очередях и получение разрешений. Когда же вы наконец получали разрешение на вывоз, на границе вас могли завернуть, потому что кто-то забыл поставить в каком-то месте нужный штамп. Поэтому иностранцы предпочитали

покупать произведения советских художников на Западе, тратя на них валюту, о которой советское правительство ничего не знало, а советские художники соответственно предпочитали работать на Западе. В то лето очереди во все официальные инстанции достигли каких-то небывалых размеров. Когда я пошел в ОВИР, чтобы поставить на визу печать, что мне разрешается поехать в Ленинград, я прождал в очереди в первый день пять часов, а на следующий – четыре, и все это время там стояла ужасная давка. Пробриться вперед, к началу очереди можно было, только пустив в ход локти, но, когда, наконец, мне удалось продраться к окошку, отдавая свой паспорт, я внутренне содрогался, боясь, что никогда не увижу его вновь. Неудивительно, что русские старались всего этого избегать, и только Лариса и некоторые молодые художники горели желанием работать и при таких обстоятельствах.

К середине лета атмосфера безумия несколько рассеялась, и, хотя никто не создавал вещей на продажу, художники потихоньку начали работать для себя, почти как в прежние годы. Свен выбрался, наконец, из норы, в которой просидел большую часть лета, и устроил уже ставшую традиционной третью поездку на теплоходе по каналу Москва-Волга в ту же самую зону отдыха, куда мы плавали год назад, и пригласил всех немцев – участников «ИсКунства». На этот раз теплоход казался пустым: если раньше собирались сотни людей, то сейчас было человек тридцать, не больше. На сей раз господствовала сентиментальность и ощущение некоего ритуала. В середине июля немецкие и русские участники «ИсКунства» представили в Фурманном однодневные инсталляции. В них не было той претензии на серьезность, которой отличались работы, сделанные для выставки на Фрунзенской, и они имели гораздо больше успеха. Восстановление дружбы между русскими и немцами проявилось и в работах, в том, как русские и немцы шутили обыгрывали в них главные друг для друга темы. Эти работы были сделаны художниками друг для друга, публику на эту выставку не приглашали.

В конце июля Андрей Монастырский организовал в Москве акцию и пригласил для участия в ней много гостей, в том числе таких старых друзей, вернувшихся из изгнания, как Никита Алексеев и Маргарита и Виктор Тупицыны. В определенный час, вскоре после заката, мы встретились у входа в метро и стояли там, сбившись в кучки, в ожидании начала. Через несколько минут Иосиф подошел к первому

человеку и сказал, указывая на Монастырского, стоявшего в некотором отдалении: «Следуйте за ним, сохраняя ту же дистанцию, что и сейчас». Потом подошел к следующему человеку и, указывая на предыдущего, повторил те же слова, потом к следующему и так далее, так что в конце концов мы выстроились в длинную цепочку, где расстояние между людьми было метров двенадцать. Таким манером мы прошли по какой-то длинной и оживленной улице, вызвав много любопытных и недоумевающих взглядов, поднялись на перрон заброшенной пригородной станции, прошли его и двинулись по тропинке через лесок, начинавшийся за тупиком, куда упирались пути. Через некоторое время нам велели остановиться, и мы остановились, опять разбившись на небольшие группы и вглядываясь в темные деревья. Иосиф Бакштейн посмотрел куда-то в бинокль, а потом попросил, когда мы увидим впереди вспышки красного света, двигаться на них.

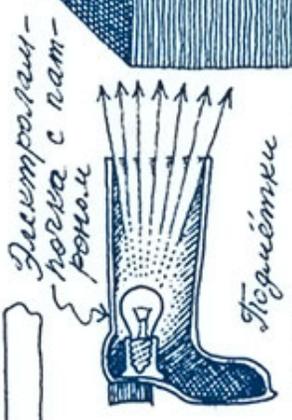
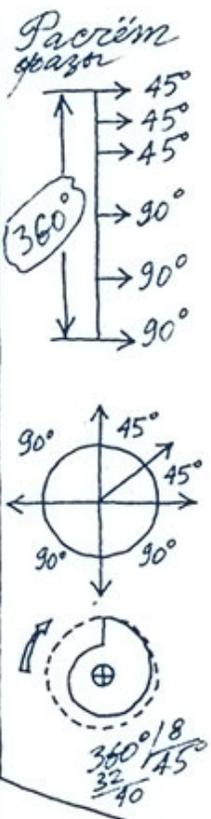
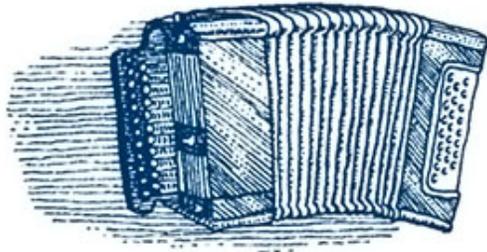
Мы стали вглядываться вдаль и в конце концов заметили свет. Мы пошли по тропинке и дошли до места, где через дорогу была натянута струна. На этой струне висел красный фонарь. К нижней части фонаря был приделан небольшой круг, по которому хаотически двигались, налетая друг на друга, две маленькие машинки. Вся конструкция была покрыта пластиком. Какое-то время мы стояли и смотрели на нее, потом пошли дальше, оставив всю эту инсталляцию в лесу до тех пор, пока кто-нибудь не разберет ее для своих нужд.

Эта акция называлась «Никите Алексееву»^[31], но Никита перепутал станцию метро и все пропустил.

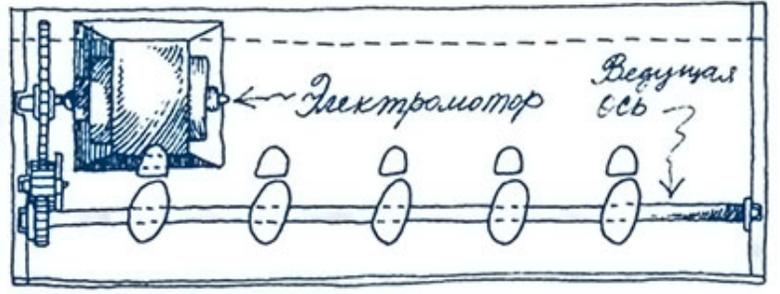
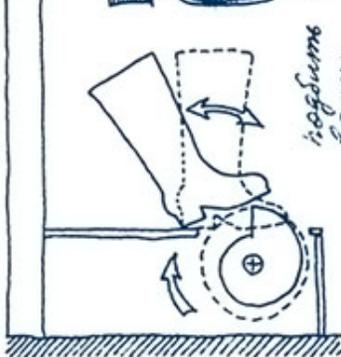
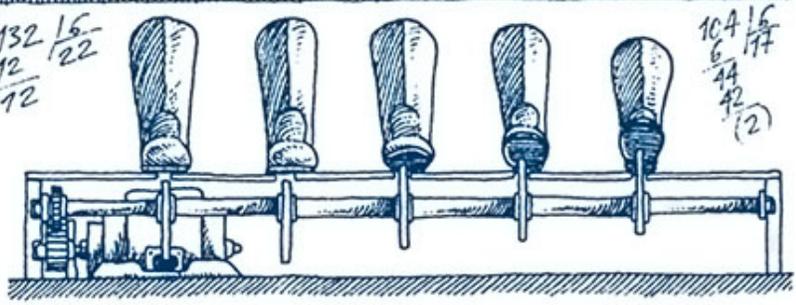
В августе несколько художников, в том числе Никола Овчинников, Андрей Филиппов, Лариса Звездочетова, Юрий Альберт, Коля Козлов и Сергей Мироненко отправились за город, куда-то в район Нового Иерусалима, и устроили однодневную выставку на природе, наподобие «Бульдозерной» или «ARTARTa в натуре». На этот раз не было угроз со стороны властей, почти не было посторонней публики, художники просто показывали друг другу свои работы, как это бывало в Фурманном. Работы были умными, ностальгическими и совершенно непродаемыми. Сергей Мироненко целый день вкапывал в землю транспарант, который он так и не закончил, там должно было быть написано: «Никакие реформы не спасут большевиков от суда истории». Это был не только перформанс, это был еще и большой объем

земляных работ. Андрей Филиппов приделал к концу удочки крест и забросил его в воду, на рукоятке удочки он расположил церковную утварь и назвал свой объект «Ловля душ». Коля Козлов построил короткую дорогу между двумя небольшими кучками земли и выкопал в них нечто вроде входа, колонна игрушечных танков устремлялась от одного холма, на котором была надпись «Москва», к другому, с надписью «Берлин». Коля Козлов, «вырожденец и алкоголик», – сын генерала Советской армии, и в его работах почти всегда присутствуют игрушечные танки, ружья и другие предметы военной тематики.

09.05.1945



132 ¹⁶/₂₂
12 ¹⁶/₂₂
72



Проект машины «09.05.1945»

В своих разногласиях с Бакштейном, Мизиано и Леной Курляндцевой художники отвергали практически всех в Советском Союзе, кого можно было с полным на то основанием назвать художественными критиками. Теоретические работы Монастырского и Кабакова превозносились до небес, в то время как это не была критика; к работам философа и критика Михаила Рыклина относились всего лишь терпимо; уважали то, что писалось Виталием Пацюковым, Евгением Барабановым, Леонидом Бажановым и Дмитрием Сарабьяновым, хотя они были связаны с движением авангардистов весьма относительно. Собственно критический взгляд отсутствовал. Маргарита и Виктор Тупицыны много времени уделяли вопросам организации русского издания «Флэш арт», которое содержало бы переведенные статьи регулярных авторов журнала о том, что происходит в западном искусстве, и статьи советских авторов о советском искусстве. Было много споров по поводу того, кто о чем должен писать, но то, что русское издание осенью все же вышло и имело грандиозный успех, его гляцевые страницы и сложный критический вокабуляр – все вместе произвело чарующее впечатление на многих в Советском Союзе. Советский журнал «Декоративное искусство» тоже решил воспользоваться атмосферой либерализма и рассказал на своих страницах об истории авангарда, предлагая обсудить его место в искусстве. Многие из того, что было в то время опубликовано, носило отпечаток нового и весьма странного советского критического стиля, для которого было характерно превращать художников в каких-то вымышленных персонажей и разбирать их творчество в соответствии с некими собственными предположениями. Этим писаниям редко удавалось хоть что-нибудь прояснить, что же касается серьезной критики, художники по-прежнему зависели от того, что будет написано на Западе.

Гласность позволила выйти наружу тому, что прежде в Советском Союзе скрывалось, и дала доступ в страну тому, что прежде в нее не допускалось. Представители художественного авангарда смогли съездить на Запад, а в Советском Союзе впервые были выставлены современные западные художники, так что знакомство с радикальным искусством Европы и Америки перестало быть привилегией тех, кого

некогда изгнали из собственной страны. Союз художников устроил большие выставки Гюнтера Юккера, Роберта Раушенберга, Эндрю Уайета и Фрэнсиса Бэкона, а летом 1989 года собирался пригласить Джеффа Кунса и Гилберта и Джорджа. Конечно, такой выбор можно в лучшем случае назвать эклектичным, даже нелепым, но эти выставки давали советским людям возможность увидеть работы, которые иначе были бы для них недоступны. Выставка «10+10», которая должна была ездить по городам СССР, тоже могла познакомить советских зрителей с американским искусством. Доналд Каспит заявил о том, что на официальном уровне будут проводиться переговоры об организации больших выставок американских художников в Москве.

Но каков был тот мир, с которым столкнулись западные художники и критики, когда приехали в Советский Союз? Хотя некоторые и побывали в мастерских в Фурманном и имели кто ясное, кто смутное представление о том, что там происходит, большинство приехало в СССР по официальным поводам, поэтому все эти люди восприняли информацию о культурной жизни страны в ее официальной версии. Если раньше это подразумевало бы, что иностранцам покажут совсем других художников, то сейчас, летом 1990 года, все делалось гораздо тоньше. Однажды Свен рассказал мне такой анекдот. Приезжает как-то в Москву наивный молодой провинциал в потрепанной одежде. У первого же встретившегося ему москвича он спрашивает: «Извините, пожалуйста, вы не подскажете, где тут Принцип?» Москвич только сверкнул глазами, ничего не ответил и ушел. Приезжий весь день бродит по городу и спрашивает: «Извините, вы не знаете, где Принцип?» Но все бормочут в ответ что-то невразумительное, или переходят на другую сторону улицы, или просто не обращают на него внимания. Наконец, уже под вечер, он в очередной раз спросил у кого-то: «Может быть, вы можете мне сказать, где Принцип?» И этот человек озадаченно поинтересовался: «Что вы имеете в виду? Что вы такое ищете тут целый день?» И приезжий ответил: «Мне говорили, что в Принципе есть свежее мясо, которое может купить любой гражданин Советского Союза, и что в Принципе можно купить недорого фрукты и овощи, что в Принципе рубль стоит столько же, сколько и доллар. И больше того, я слышал, что в Принципе есть справедливость для всех граждан СССР, что в Принципе жизнь гораздо лучше, чем раньше в

СССР. Поэтому я и ищу этот самый Принцип – должно быть, это замечательное место».

Гости, приезжавшие в Советский Союз по официальной линии, видели этот самый «принцип», и им не удавалось заметить, насколько он далек от реальной жизни. Официальным гостям в любой стране ее всегда показывают с самой выгодной стороны, но на Западе выгодный свет не отбрасывает столько тени, чтобы в ней могла спрятаться повседневная жизнь страны. В Москве можно жить совсем по-разному, но иностранные посетители не замечали, что живут «в принципе», потому что так было легче, потому что западные средства массовой информации слишком быстро отказались от образа СССР как некоей ужасной страны, населенной врагами и шпионами, и заменили ее картинкой СССР, где счастливо расцветают новые свободы. Люди с Запада приезжали сюда, чтобы почувствовать вкус этих свобод, но их глубокое самодовольство не позволяло им заметить, что страна, в которую они приехали, очень отличается от той, что они себе воображали.

Те, кто устраивал официальные и полуофициальные выставки, как правило, приглашали на открытие группы заинтересованных лиц с Запада. Такие мероприятия, организованные почти столь же торжественно, что и «Сотбис», проходили в таком же полузакрытом искусственном мирке. Британские выставки Фрэнсиса Бэкона и Гилберта и Джорджа помогал организовывать некий довольно напыщенный молодой человек, настолько занятый своим имиджем главного связного между Лондоном и Москвой, что и не замечал ничего вокруг. «Ситуация? Какая ситуация?» – спрашивал он, когда кто-нибудь пытался поговорить с ним о трудностях, с которыми приходится сталкиваться художникам в Москве. Как-то на приеме в честь одного из выставившихся в СССР художников к нему подошло некое важное советское официальное лицо и спросило, как ему понравились перемены, произошедшие в СССР. В ответ молодой человек улыбнулся и сказал таким тоном, как будто кто-то похвалил его галстук: «Гласность – это просто прелесть, правда? Кажется, всем она так нравится».

И в углу грянула цыганская музыка.

Нет, государство больше не пыталось скрыть убожество, в котором живут художники-авангардисты, скрыть, что материалы для работы по-

прежнему недоступны для них, так как они не члены Союза, утаить, что они потеряли веру в советский образ жизни, но и не обрели веру в западный, что за год путешествий по разным странам они утратили свой способ самовыражения и что эти поездки имели не только положительные, но и вполне разрушительные последствия. Никто не пускался в длинные рассуждения по поводу того, устояла ли их внутренняя цельность перед лицом ряда компромиссов, страдали ли они от последствий этих компромиссов, никого не интересовало, имел ли связанный с Фурманым массовый психоз не только положительные, но и отрицательные стороны. Это был вопрос неподобающего сопоставления разных социальных категорий, которое люди из мира советского официоза не пытались откорректировать. Представители международного художественного мира на Западе принадлежат к верхнему слою среднего класса. Борющиеся за выживание западные художники не разъезжают по Парижам, Кёльнам, Нью-Йоркам, Лондонам и Миланам до тех пор, пока не добиваются благосклонного внимания этих столиц мирового искусства. Даже художники, противостоящие такой ситуации, в конце концов принимают ее со знаком «плюс» или «минус». А приняв, они вступают в отношения с миром богатых коллекционеров, серьезных дилеров с их вызывающим зависть образом жизни, небогатых, но очень умных критиков – с миром приемов, коктейлей, вернисажей и разговоров о высоком. Некоторые из людей, устраивающих все эти приемы, очень милые, другие – самовлюбленные и ужасно неприятные. Для того чтобы попасть в этот мир, нужно быть в правильной компании, нужно обладать уверенностью в себе и умением видеть цель.

Хотя советским художникам-авангардистам удалось войти в этот мир с легкостью людей, для которых все это вполне естественно, все равно этот мир очень сильно отличается от чего бы то ни было в СССР. Советские художники это понимали и никогда об этом не забывали. Но приезжавшие в СССР иностранцы, которые сами были частью западного арт-мира, об этом не знали. Люди, которые должны были бы обладать достаточной проницательностью, ошибочно принимали отношения между официозом и художниками за такие понятные для Запада отношения между богатыми и бедными. Они считали, что ездить по Москве на огромных ЗИЛах и есть в дорогих валютных ресторанах – это то же самое, что ездить на лимузинах и есть в дорогих

ресторанах в Нью-Йорке. Западная система не идеальна, в ней много коррумпированности и несправедливости, каждую неделю в газетах появляются новости о каких-нибудь очередных позорных историях, но западная система родилась и выкристаллизовалась не из безумия Ленина или жестокости Сталина, не из самовлюбленной напыщенности Хрущева или Брежнева. Горбачев – замечательный человек, но его стремление к всеобщему благу должно еще пробиться через бесконечную цепочку подчиненных, большинство из которых – а у кого еще есть навыки такой деятельности? – пришли в политику, как и он сам, в брежневские времена. Люди, занимающие административные должности в Союзе художников и в Министерстве культуры, в большинстве своем не являются какими-то inferнальными злодеями, это просто люди, которые сознательно принимали участие в работе системы, отличавшейся беззастенчивой и жестокой несправедливостью. Люди, живущие в СССР жизнью бедняков, – это далеко не всегда те, у кого не хватает образования, целеустремленности или кому мешают жизненные обстоятельства, часто это люди, которые не хотят или не могут работать на систему подавления, поэтому она и исключила их из своей системы распределения жизненных благ.

Конечно, это несправедливо, что в Америке у богатых есть дома с кондиционерами, а бедные вынуждены умирать от жары. Это ужасно, что у некоторых американцев есть личные водители и горничные, а у других нет даже дома. Но, хотя на Западе богатые тоже угнетают бедных, прежде всего своей социальной безответственностью, это угнетение не является частью тщательно разработанной системы самовосхваления любой ценой, которая существовала в СССР многие годы. Быть гостем на официальном приеме в Москве означало участвовать в советской системе, и только собственная слепота не позволяла таким гостям понять это.

В июле 1989 года мне пришлось провести некоторое время с одним американским художником-перформансистом, о котором я когда-то писал для одного английского издания и тогда же познакомился со всем его окружением. Как-то утром я шел по проспекту Маркса, небритый и в плохом настроении, как вдруг раздался приятный голос: «Какая приятная неожиданность!» Я обернулся и увидел одну особу, с которой познакомился в Америке, элегантную и бойкую, она улыбалась мне дружеской улыбкой. «Заходи, заходи», – сказала она, и я очутился в

номере люкс гостиницы «Националь», где обнаружил толпу людей, с которыми познакомился, когда писал свою статью. Тут был сам художник, его семья, его друзья, его ассистенты, его рекламщики, какие-то еще незначительные фигуры – няни, пилоты частного самолета, на котором он прилетел, целая команда переводчиков и прислуга с непроницаемыми лицами. Они привезли с собой микроволновую печь, продукты, которых хватило бы для того, чтобы открыть небольшой супермаркет, американскую туалетную бумагу и носовые платки, французскую минеральную воду и множество других вещей. Все были в такой одежде, что прошлогодние наряды на «Сотбисе» рядом с ними показались бы просто безвкусицей. В номере присутствовал рояль, более тысячи роз было расставлено везде, где только возможно.

Первый перформанс был в пользу Фонда культуры Раисы Горбачевой, после которого состоялся прием с участием Горбачевых, по всему периметру зала стояли люди из КГБ и что-то шептали себе в манжеты. Второе представление было «для народа»: перед аудиторией, состоявшей из иностранцев и полудипломатических персон, с вкраплениями каких-то агрессивных пожилых дам.

По окончании перформанса художник произнес короткую речь, очень прочувствованную, очень четкую по мысли, очень подходящую к случаю и очень теплую, а потом передал организаторам чек на доход от перформанса. После этого нас повезли в гостиницу, на этот раз – с самыми невероятными предосторожностями. Там, в люксе, мы ели икру и шоколад, пили местное шампанское. Все говорили о том, какая это, по всей видимости, хорошая страна. На улице рядом с гостиницей собралась толпа, раздавались приветственные возгласы, периодически кто-нибудь выходил на балкон и бросал розы в столпившихся поклонников. Все пили, нюхали цветы и соглашались друг с другом, что Горбачевы такие славные. Много говорили о предстоящих выступлениях в Ленинграде и Киеве, о том, что нужно как-то скрасить жизнь этого замечательного народа.

Но я мог бы рассказать об этом дне и совсем иное. Я знал, что в машину, в которую я сажусь, никогда не попадет ни один из моих друзей, даже если у них будут и деньги, и успех, и признание за границей. Я знал, что иду в гостиницу, в которую им никогда не будет позволено войти. После окончания перформанса к нам приставили

сопровождающих из военных, которые взяли нас в каре и провели сквозь толпу людей, которым не досталось билетов, потому что их не было в нужных списках, и которые почти плакали от обиды, что с ними так обошлись. Может быть, рок-звезды и привыкли вышагивать под охраной при таких обстоятельствах, но рок-звезды любят говорить, что они добились всего сами. В Москве комфорт и слава всегда связаны с властью, а власть слишком часто – со злоупотреблением ею. В тот вечер в Москве мы представляли собой то, чем ни один советский человек стать не мог, если только не ценой уступки какому-то огромному злу. Но люди с Запада, вместе с которыми мне пришлось пройти сквозь этот строй, были неспособны это понять. Такая слепота ужасна, но встречается она очень часто.

Пожалуй, в то лето стало совершенно ясно, что у Запада нет инструментов, чтобы оценить лучшее в тех, кто на самом деле был лучшим в СССР, потому что в яростном стремлении замечать только положительные стороны мы стали слишком легко извинять все самое плохое, делая вид, что его больше не существует, что это явления далекого прошлого, нечто столь же давно умершее, как и сам Сталин. Если сила русских проявляется больше всего в ностальгии, то гости с Запада – официальные и неофициальные, по линии культуры или политики, – казалось, решили, что лучше всего будет уничтожить саму память. Неправильно держать Горбачева на расстоянии вытянутой руки, мы должны сделать гораздо больше, чем мы делаем, чтобы поддержать его курс, мы должны помнить о том, насколько в СССР все может быть ужасно, что в состоянии отчаяния даже самые мудрые борцы за свободу могут пожертвовать честью, чтобы не потерять контроля над ситуацией. Легкомыслие людей, которые отправляются на Восток, только чтобы подтвердить мнения, почерпнутые из ежедневных газет, не просто огорчает, оно становится опасным. Если взглянуть в работы художников московского авангарда, можно понять, что это предупреждение, что это постоянно передаваемое и весьма прозрачно закодированное сообщение: «Помните, остерегайтесь». Летом 1989 года члены старого кружка художников-авангардистов вдруг обнаружили, что их окружают легковверные иностранцы и честолюбивые молодые художники. Но сами они продолжали передавать все тот же SOS миру, который настроен был совсем на другую волну. Помните и остерегайтесь. Помните и остерегайтесь.

Были ли они в состоянии шутить? Люди до смешного легко теряют осторожность и память. И если они не хотели забывать, они могли, по крайней мере, смеяться. Художники были сильными людьми, и, конечно, они смеялись, потому что их память и их чувство опасности говорили об одном и том же. Но – поскольку они были советскими людьми – они никогда не переставали надеяться.

Ленинград летом 1989 года показался мне каким-то бесцветным, гораздо бледнее Москвы. Московские художники вернулись домой, чтобы восстановить собственное «я» и укрепить коллективное. Их ленинградские коллеги вернулись, потому что у них закончились визы. Основным способом, при помощи которого они демонстрировали свой статус тем, кто никогда не выезжал из Ленинграда, были постоянные жалобы на все мыслимые мелочи ленинградской жизни. Если московские художники приехали домой, переполненные историями, которыми им хотелось поделиться с друзьями, ленинградцы, вернувшись, вели себя так, как будто их пребывание за границей превратило их в представителей какой-то высшей расы, для которой обыденная жизнь – синоним смертной тоски. Они хандрили, дулись на всех, редко появлялись на людях. Заходили ненадолго друг к другу в мастерские, курили гашиш и обсуждали разные случаи, которые происходили с ними на Западе, смакуя каждый эпизод как часть священного текста, подтверждающего их превосходство.

Африка завел большую мастерскую и нанял целую команду ассистентов, все они были совершенно очарованы им, он же смотрел на них как на наемную рабочую силу. Обычно ему приходила в голову какая-нибудь идея, он высказывал ее своим ассистентам, и они начинали над ней работать. Платил он им очень маленькие суммы.

Он ничего не делал, только размышлял, словно какой-нибудь помещик девятнадцатого века. Время от времени он появлялся в мастерской с новым списком требований, которые его подмастерья должны были исполнить. Вместе с Тимуром они часто вспоминали счастливые дни на Западе, при этом он как-то отдалился от многих своих старых друзей, тех ленинградских художников, которые никуда не выезжали, как будто они ничем больше не могли быть ему интересны и разговоры с ними были пустой потерей времени. Между тем Тимур, как правило донельзя обкуренный, все больше замыкался в

собственном мире, в окружении красивых молоденьких мальчиков. Иногда, когда на него находило вдохновение, он вдруг в один присест делал штук двадцать работ для показа на Западе, а потом, сияя от удовольствия, снова погружался в созданный им для себя комфортный мир, поглощая экзотические фрукты и овощи, которые выискивали для него на рынках его поклонники.



Георгий Гурьянов страстно желал снова попасть в Париж, где провел две удивительные недели. Он становился все более и более знаменитым, потому что был барабанщиком группы «Кино», которую больше никто не запрещал. Георгия узнавали на просторах от Тбилиси до Монголии, но на Западе его группа не была известна, и он сам соглашался с тем, что в западном контексте все это будет смотреться совершенно неинтересно.

Ну и что теперь? Делать карьеру художника, создавать прекрасные работы, культивировать собственную удивительную красоту, иногда ездить в Париж или Нью-Йорк, пытаться выйти на международную арену, что может получиться, а может и нет? Или остаться человеком, которого узнают, с кем здороваются на улице, в собственной стране стать идиолом для подростков? Вопрос о том, чтобы бросить музыку не стоял, как не было сомнений в том, что художник может получить известность дома, лишь прославившись сначала за границей. Совмещать эти два вида деятельности становилось все труднее. Только после трагической гибели в автокатастрофе лидера «Кино» Виктора Цоя был наконец сделан окончательный выбор.

Я приехал в Ленинград всего на несколько дней, уже к концу моего пребывания в Советском Союзе. Обрато я вернулся ночным поездом вместе с Георгием, Африка и еще несколько друзей приехали другим, мы все вместе были на открытии Ларисиной выставки в «Первой галерее», а потом в Фурманном, когда русские и немецкие художники из «ИсKunства» делали свои мини-инсталляции.

На открытии в «Первой галерее» было множество иностранцев, которые приехали в СССР по официальным приглашениям, они пытались понять, что все это значит, составляли списки следующих выставок, заготовливали анекдоты, которые потом будут рассказывать, о том, как на самом деле живут художники в СССР. Выставка инсталляций в Фурманном была похожа на собрание «Клуба авангардистов», единственными иностранцами там были немцы и я. В Фурманном ленинградские художники смотрелись как нечто совершенно чужеродное, их одежда, их прически, их манера вести себя, их разговоры – все это было из другого мира. Но в «Первой галерее» эти различия сглаживались, и там легко было принять одного

художника за другого – москвича за ленинградца, представителя старшего поколения за молодого.

На таком мероприятии все они могли быть разными проявлениями одной и той же персоны. И это было то, что следовало запомнить – и чего опасаться.

Туда и сюда

Не думаю, что смогу забыть 7 ноября 1989 года. В Советском Союзе это праздничный день, и в этот день я был в Москве, работал над одной статьей об архитектуре. Я был рад, что на время моей поездки выпал праздник годовщины Революции, я рассчитывал, что вместе с друзьями мы поприсутствуем на торжественном параде и других праздничных мероприятиях, и предвкушал, как мы посмеемся над всей этой официозной помпезностью, над всеми этими транспарантами с Лениным высотой с десятиэтажный дом, над иллюминацией – такие огоньки в Нью-Йорке появляются перед Рождеством, а здесь серпами и молотами из мигающих лампочек был украшен каждый фонарный столб. Я думал, что подобные мероприятия – это то, без чего все те люди в СССР, которых я знал, просто не могли жить, источник их жизненной силы.

Дня за два до этого Костя Звездочетов сообщил мне, что в день государственного праздника состоится большая демонстрация за демократию. Он сказал, что это будет важное событие и что я, как иностранец, обязан быть там. «Тебе будет полезно, – сказал он, – побороться за демократию». Мы договорились о том, чтобы вместе пойти туда, Костя утверждал, что по-прежнему очень увлекается демонстрациями и что после своего пребывания на Западе стал чемпионом по демонстрациям. Я уже не считал себя обязанным соблюдать в Москве какую-то особую осторожность, и меня теперь не особенно волновало, что мне могут аннулировать визу: маловероятно, казалось мне, что советская бюрократия обрушит свою слабеющую мощь именно на меня. Я знал, что на такой же демонстрации за демократию, которая прошла две недели назад, милиция применила силу. Костя там был, он сам рассказывал мне об этом. Я воображал, что мне удастся избежать насилия, и думал обо всем этом мероприятии как о некоем художественном опыте, который послужит хорошим основанием для иронического отношения к параду.

На самом деле не произошло вообще ничего. Когда Костя выяснил, что демонстрация назначена на восемь часов утра, его энтузиазм куда-то испарился. «Знаешь, оказывается, нужно быть на Пушкинской площади на рассвете», – сказал он. Должен сознаться, что перспектива

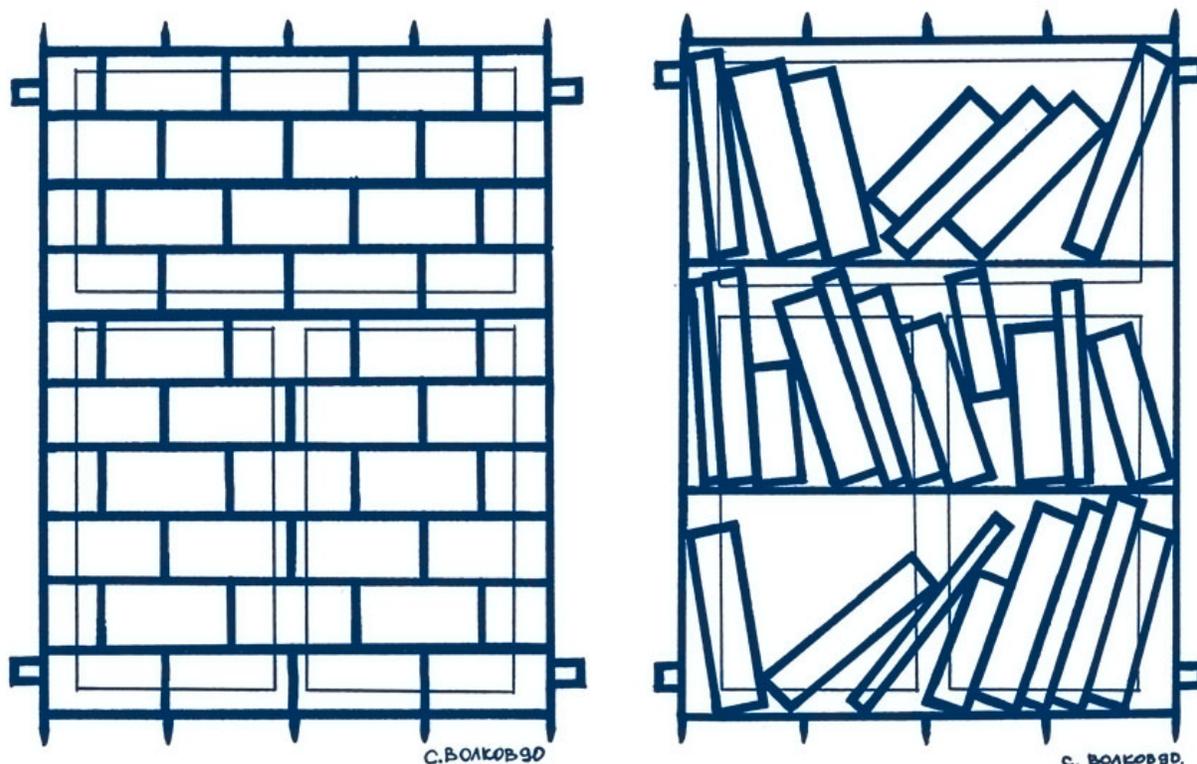
столь раннего подъема меня тоже не особенно радовала. Наверняка, если бы я очень настаивал, Костя взял бы себя в руки, но всеобщая апатия уже стала захватывать и меня. Я тоже был пресыщен парадоксами окружающей действительности, художественного осмысления страданий. И в конце концов может быть, и не стоило рисковать своей визой?

Утром 7 ноября мне позвонил Сергей Волков и сказал: «Я не был у себя на даче с лета.

Хочу сегодня поехать туда. Может быть, ты тоже поедешь со мной в Переделкино?» И вот в день государственного праздника я очутился на Киевском вокзале, вдали от парадов и демонстраций. Мне это было знакомо: уезжать на время праздников из большого города очень принято на Западе. Когда мы с Сергеем встретились, я стал расспрашивать его об официальных празднествах, но он сказал только, что в брежневские времена туда еще стоило ходить, чтобы потом посмеяться, и он никогда их не пропускал. «Но сейчас, – сказал он, – они стали какими-то бесцветными. Что значит быть наполовину помпезным? Сегодняшние празднества – это как небольшая пирушка во время похорон, может быть, поминки по коммунизму».

Электричка до Переделкина проделала обычный путь через Москву, бесконечные индустриальные зоны и пустыри, а потом через березовые и сосновые леса. Мы прибыли на станцию где-то после полудня. Дача Сергея была в поселке, а поселок напоминал что-то из детства: стоящие близко друг к другу покосившиеся домики, покрашенные в яркие цвета, с деревянными заборчиками между ними, с растущими тут и там березами. Здесь было не так фешенебельно, как на Николиной Горе, – хотя слово «фешенебельный» не совсем подходит для описания дачи, на которой мы провели лето, – но было как-то милее. Мы прошли по узкой тропинке вдоль железнодорожных путей, потом пришли к даче. С соседнего участка на нас залаяла собака и загремела цепью. Мы вошли: там была маленькая веранда, потом кухня, а за ней комната с кроватью, с каким-то холмистым пейзажем на стене, несколько полок. Над кроватью висела икона в серебряном окладе. Со стен сыпалась штукатурка, в комнате было прохладно, но в ней было что-то располагающее, домашнее. В другом конце комнаты стоял CD-плеер, а в углу – коробка с дисками. «В Москве это с большей вероятностью украдут», – сказал Сергей. Он куда-то вышел, а вернулся

с пирожками с вареньем, которые испекла соседка: «Она всегда печет что-нибудь для меня, когда я приезжаю». В магазине около станции мы пытались купить хлеб, но произошла довольно обычная для тогдашней Москвы история: хлеб привезли, наверное, месяц назад, он совсем зачерствел, поэтому его на ночь замочили в воде, а потом высушили на солнце. Ничего не подозревающему покупателю он мог бы показаться свежим, а на самом деле был гнилым – черствым и размякшим одновременно. Так что домашние пирожки пришлось очень кстати.



Сергей Волков, *Порядок и хаос*

Сергей поставил диск Марии Каллас, и, пока мы пили чай и ели пирожки и грецкие орехи, оставшиеся от предыдущей поездки, над нами парил ее голос. «Мне нравится этот пейзаж. Здесь он смотрится гораздо лучше, чем мои вещи», – сказал Сергей в перерыве между ариями. На закрытой веранде хранились его работы – старые и новые, которые он сделал здесь, в тишине и спокойствии. Позднее мы долго гуляли по извилистым тропкам, среди берез, которые росли вдоль железной дороги. Потом Сергей показал на город вдаль, появившийся уже после начала перестройки, необъяснимое скопление башен,

которое вклинивалось в зеленый пейзаж. «Здесь была очень красивая деревня, – сказал он. – Они снесли ее и построили эти дома, сорок штук, совершенно одинаковых, точно таких же, как в Москве, их невозможно отличить друг от друга, невозможно понять, в каком ты живешь, если не считать». Мы говорили о празднике и о патриотизме. «Конечно, я очень люблю эту страну, – сказал Сергей, – но не вижу большого смысла в том, чтобы быть здесь или жить здесь». Подобно человеку, который давно уже вышел из подросткового возраста, давно отказался от своей семьи и родителей, снова обрел их и вдруг обнаружил, что то счастье, которое он ощущает среди них, относится к прошлому, что оно за пределами жизненной реальности, Волков впал в задумчивость.

Мы стали говорить о Западе, о том, какие выставки были успешными, а какие нет, о том, какие люди оказались настоящими друзьями, а кому не стоит доверять. Мы гуляли долго, солнце стало садиться, поднялся ветер. Когда мы шли от дома, на нас дуло с одной стороны, на обратном пути – с другой. Мы прошли по тоннелю под путями. Над Лизой Шмитц вечно подшучивали, потому что все, попадавшееся ей на пути, она стремилась превратить в арт-объект. Из привлечшей ее внимание вывески, пластмассовой игрушки или необычной формы камня она предлагала сделать инсталляцию. «Мы могли бы сделать из этого перформанс», – объявляла она после долгих блужданий по переходам метро, после обеда в ресторане или изнурительной поездки в автобусе. И мы с Сергеем брели под порывами ветра, месили грязь, посмей-вались над Лизой и обсуждали, можно ли считать нашу прогулку перформансом. Сергей снимал дачу в Переделкине каждый год с тех пор, как приехал в Москву, но в этом году хозяин, который жил в соседнем доме, решил, что теперь дача нужна ему самому. «Может быть, в следующий раз я приеду, только чтобы забрать вещи. Может быть, я последний раз живу в Переделкине».

Итак, мы вернулись на дачу, выпили еще по чашке чая с грецкими орехами, заперли дверь и пошли мимо лаявшей на длинной цепи собаки к воротам, а потом по узкой тропинке к станции. «Может быть, проще взять такси до Москвы», – сказал Сергей, но поскольку никаких такси поблизости не было, мы поднялись на платформу и стали ждать электрички. Через некоторое время послышался весьма характерный

для Советского Союза звук поезда. Поезда, который следует без остановки мимо платформы, где ты ждешь, который не замедлит хода, но промчится мимо на головокружительной скорости, так что тебя может отбросить поднятым им ветром. Поезд приблизился, с ужасным скрежетом поравнялся с платформой, в нем было, кажется, восемь вагонов, вернее, не вагонов, а платформ, на которых стояли танки. Это были танки, принимавшие участие в военном параде, по традиции проводившемся 7 ноября, они прошли по Красной площади, а сейчас их везли к месту их обычной дислокации.

Надо сказать, что стоять на платформе и наблюдать, как мимо со свистом проносится поток танков, – зрелище не из приятных. Когда они, совершенно одинаковые, пролетают мимо на огромной скорости и все это происходит поздней осенью на закате пасмурного дня, кажется, что ты смотришь кино, в котором постоянно повторяется один и тот же кадр. Как будто это один и тот же неподвижный танк. Это изображение, огромное и расплывчатое, стоит перед тобой больше минуты – потому что, чтобы восемь вагонов могли проехать мимо платформы Переделкино, нужно время, – и за это время этот танк начинает подавлять все вокруг, превращается в какой-то вселенский танк. Этот танк напоминал о том, что эта страна, где, казалось, расцветает дружба и любовь, была той самой страной, которую западная пропаганда с незапамятных времен звала врагом, страной, которая снова и снова посылала свои танки туда, где поднимала голову свобода. Этот символический танк был олицетворением советской мощи. Такие же танки положили конец Пражской весне, принесли горе народам Афганистана. Это тот самый танк, который фигурирует в американской поп-культуре, в «Рэмбо», этот танк является как бы суммой всего, чего мы опасаемся в незнакомом мире, находящемся за пределами нашего опыта. Этот танк был символом тех первых детских страхов, когда боишься чего-то, что находится вне твоего понимания.

Вечером Костя с Ларисой пришли в гости к Сергею в его московскую квартиру. Лариса только что вернулась из Одессы, куда ездила проведать свою бабушку, которая была серьезно больна.

Костя занимался изданием журнала и был переполнен связанными с этим планами. Помню только, что мы говорили об общих друзьях, что ели мясо, рис, салат, пили хорошую «Риоху», которую мы с Сергеем раздобыли в «Национале», и посмеивались над Ларисой с ее одесским

патриотизмом. Когда мы перешли к десерту, послышались звуки фейерверка. Сергей раздвинул занавески, и наш разговор продолжился при всполохах розового, зеленого, красного света. Мы вспоминали старую Москву, испытывая ностальгию по первым дням нашей дружбы, хотя мы были знакомы всего полтора года, – ту Москву, в которой было больше страха, в которой Запад был неизвестной и непознаваемой территорией. Потом они стали вспоминать Москву, какой она была еще раньше, Москву, которой я не знал и в которой они познакомились друг с другом. Сергей поставил кассету «Среднерусской возвышенности» и включил первую песню, которую я когда-то услышал: «Галя, гуляй, Галя, гуляй, Галя, гуляй, меня забывай. Соки, пиво, воды, табак, пельмени. Дай мне зарыться лицом в твои колени».

В следующие месяцы на Западе – в Париже, Кельне, Берлине, Амстердаме, Лондоне, Австралии, Нью-Йорке – с выставками побывали, кажется, все советские авангардные художники. В декабре Маргарита Тупицына устроила «Зеленую выставку» в галерее «Экзит Арт» в Нью-Йорке, в феврале состоялась выставка в Центре современного искусства Луиджи Печчи в городке Прато возле Флоренции, в апреле открылась третья часть «ИсКунства» в Стокгольме.

В мае была Венецианская биеннале, а в июне – огромная выставка в Такоме, приуроченная к Играм доброй воли, среди ее кураторов тоже была Маргарита Тупицына. Как проходили эти встречи? Что мы чувствовали? Сейчас трудно вспомнить, с чего все начиналось, но уже ко времени выставки в Прато между нами установилась почти родственные отношения друзей, которые находятся в постоянных разъездах. Повсюду я встречал художников из СССР, западных критиков, которые пишут о советском искусстве, арт-дилеров, которые покупают и продают это искусство. Словно члены какого-нибудь кружка кройки и шитья, мы регулярно встречались, с энтузиазмом приветствовали друг друга и обсуждали грядущие события. «Ты приедешь в Вашингтон на вернисаж Кабакова?» – спрашивал один. «Я чувствую, что за последние пять месяцев насквозь пропитался Кабаковым, – отвечал другой. – Но вот в Стокгольме я определенно хочу побывать.

А ты приедешь?» – «Ну конечно».

Да и сами советские художники уже не выглядели на Западе чужеродными, они больше не нуждались в культурном переводе. Когда я приехал в Прато, Сергей Волков рассказал мне, как добраться автобусом до Флоренции, где покупают билеты на автобус, где надо есть и что будет происходить в ближайшие несколько дней. «Та женщина, о которой ты говорил, что она куратор, она на самом деле секретарша», – объяснил мне Костя. Копыстьянские поведали, что нашли новую квартиру в Нью-Йорке, и пригласили меня на обед, когда я в следующий раз буду там проездом. Вадим Захаров подружился с одним итальянским рабочим из музея, который не говорил ни по-русски, ни по-английски, и пытался объяснить ему смысл своей работы жестами, при этом оба хохотали.

Открытие выставки в Прато, быть может лучшей групповой выставки той зимы, пришлось на субботу. Куратором выставки была Клаудия Йоллес. Выставка оказалась немного бестолковой, но там были показаны очень хорошие работы очень хороших художников. Каждому был предоставлен целый зал: там были Булатов, Волков, Захаров, Кабаков, Игорь и Света Копыстьянские, «Медгерменевтика», «Перцы» и Костя Звездочетов. Инсталляция Волкова – открытые металлические полки, где стояли самых разных размеров банки для консервирования, в них в консервирующем растворе плавали предметы уходящего советского общества: бюсты Ленина, матрешки, полусгоревшие церковные свечи, – эта работа отдавала горькую дань памяти миру, который все они оставили за плечами, миру, который исчезал на глазах. Возможно, это была лучшая из новых работ, многие привезли в Прато старые вещи. Булатов выставил в Прато работы, сделанные еще в Москве, Копыстьянские – работы из Нью-Йорка. Инсталляция Кабакова, сделанная в том же ключе, что и его предыдущие работы, многим молодым художникам не понравилась, они заявили, что это «музейное искусство», повторение «успешного официального художника Кабакова», но это было сказано под влиянием эмоций. За три дня до открытия выставки Горбачев заявил о возможности введения многопартийной системы, и Кабаков решил перекрасить унылые серые стены своего зала в более светлый цвет. Это было напоминанием, что перестройка не зашла в тупик, и жестом, неожиданно театральным для человека, никогда не говорившего на языке злободневного комментария.

В процессе переосмысления, который шел той весной, молодые художники часто, не задумываясь, выносили приговор старшему поколению. Единодушно признавалось, что Булатов так и не смог принять перестройку. Кабакова обвиняли в том, что он потворствует вкусам Запада и занимается самоповторением. Выслушивая эти упреки, Кабаков, как всегда, сохранял непроницаемое лицо, обычную для себя мину человека, перегруженного всеобщим вниманием и неспособного ответить на все упреки. Есть одна старая история про Шагала, популярная среди художников, ее мне рассказал Никола Овчинников. В 1918 году Казимир Малевич как член Художественной коллегии Наркомпроса поручил своим подчиненным на местах к первой годовщине революции украсить все значимые общественные пространства своих городов. Марк Шагал был великим художником, и он был комиссаром по делам искусств Витебской губернии. Ему прислали рулоны ткани, литры краски и велели украсить город. Он нарисовал огромные картины и развесил их, как ему и было велено, на здании городского собрания, на рыночной площади и где-то еще. Что же он нарисовал? Нарисовал ли он славные свершения коммунизма или что-нибудь конструктивистское? Нет. Он нарисовал летающих коров и старых евреев со скрипочками и детей, которые летят рядом с луной. Малевич усмотрел в этом издевательство и добился его ареста, но Анатолий Луначарский, возглавлявший в то время Наркомпрос, освободил его, мудро заявив: «А что еще он мог сделать?» Наиболее радикальные из молодых художников той зимой заявляли, что Кабаков, Булатов и Чуйков предали общее дело, но более зрелые художники относились к этому снисходительно. А Кабаков, как будто назло всем, создавал работы, становившиеся все более сложными, предлагавшие все более умный и тонкий комментарий по поводу его собственного положения на Западе и ситуации, в которой оказались там другие советские художники.

Первыми, кого я увидел на открытии в Прато, были Вика Кабакова, Наташа Булатова и Надя Бурова (жена Димы Пригова), болтавшие друг с другом. На Вике была кожаная юбка и очень красивая блузка из пурпурного шелка, на Наташе – черное бархатное платье с кружевным воротником из последней коллекции Лоры Эшли, Надя была в твидовом костюме и в черных лодочках с большими бантами. Они выглядели утонченными дамами, казалось, они рады, что встретились

здесь, на этой вечеринке, они излучали спокойствие и безмятежность, как, наверное, в былые дни, когда они встречались у себя на кухне. Вика, прилетевшая прямо из Москвы, сообщила мне: «Два дня назад в Москве была большая демонстрация, там было пять тысяч человек, против "Памяти"^[32], против коммунистов, против угнетения. Они не позволят, чтобы это продолжалось, это поворотный пункт, это конец нашей свободы». Наташа сказала: «Две недели назад была огромная демонстрация, пять тысяч человек вышло протестовать против всего того зла, которое существовало в стране в течение многих лет. Это поворотный пункт, это начало демократии для нашего народа». А Надя заметила:

«Знаешь, две недели назад в Москве прошла большая демонстрация, пять тысяч человек вышли протестовать против всего, чего угодно, там у них все перепуталось, и на публике все спорили точно так же, как всегда спорили на кухне. В нашей стране ничего не меняется. Демократия здесь – это всего лишь идея, и мы от нее не ближе и не дальше, чем всегда».

Тремя неделями раньше я был в Берлине, мы сидели где-то с Ларисой Звездочетовой, когда пришла новость о вводе войск в Азербайджан. «Ой-ой-ой! – вскрикнула Лариса. – Это очень плохая новость». Я попытался высказать какие-то соображения как в пользу, так и против введения войск, но она только качала головой. «Им придется призвать солдат, и моего мужа опять отправят в армию!» – восклицала она. И я вновь осознал, насколько хрупкой была эта новая жизнь, в которую с таким уверенным достоинством вошли эти люди. Самой интересной игрой, в которую играли буквально все, был старый спор о том, есть ли будущее у демократии или она проиграет, но это обсуждалось как вопрос чисто риторический. Все запреты и тайны исчезли, но по-прежнему безмятежно работать при таких обстоятельствах было все равно что заниматься неофициальным искусством при Брежневе. Сергей Волков сказал: «До сих пор, даже если нам не нравилось будущее, мы знали, на что оно будет похоже. Мы могли делать работы, обращенные в будущее, потому что знали, что ничто никогда не изменится, что жизнь, в сущности, всегда останется такой же. Но сейчас мы знаем, что будущее – это открытая территория, на которой может случиться все что угодно. Для нас это многое осложняет».

В работе, сделанной на выставке в Прато, Костя Звездочетов использовал армейскую палатку. Вспоминая свое армейское прошлое, когда ему пришлось делать плакаты и выпускать газету, он написал на входе в нее:

Четыре года назад меня отвезли очень далеко на Восток (я никогда не был восточнее). Меня окружали чужие люди, большинство из них говорило на непонятном языке. Мне было там очень неуютно и холодно. Я скучал по Москве, по тесному кругу друзей, но именно эти друзья и довели меня до этого отдаленного места.

Меня вызвали в комнату и сказали: «Впереди – великий день. Эту комнату надо украсить. Пиши, рисуй, клей фотографии».

Я делал это день и ночь. Я почти не выходил. Меня хорошо кормили. Все вокруг занималось тяжелым физическим трудом, и я боялся, что, если не справлюсь, меня тоже заставят заниматься тем же.

Но когда великий день настал, оказалось, то, чем я занимался, никому не было нужно, что единственной причиной, по которой все это делалось, было выполнить ритуал.

Сейчас меня отвезли на Запад (я никогда не был западнее), и опять это из-за моих друзей. Мне дали комнату, в которой я должен что-то сделать. Я начал писать, рисовать, клеить фотографии. Я делаю это днем и ночью. Я никуда не выхожу. Меня хорошо кормят. Опять я боюсь не справиться. Я опять исполняю ритуал, хотя и не знаю почему.

Самое главное, никто не просит меня делать тяжелую физическую работу.

Снова была целая череда приемов. Вечером после открытия дан был огромный обед на вилле пятнадцатого века, стены которой были расписаны цветами, виноградными гроздьями и улыбающимися ангелочками. Еда была «как будто для свиней», как заявила на следующий день хозяйке Людмила Скрипкина из «Перцев» (она впервые была на Западе), но само место было потрясающее. На следующий день мы были приглашены на виллу к коллекционеру советского и иного искусства Джулиано Гори, для того, чтобы посмотреть его знаменитую коллекцию. Шел проливной дождь, дорога

была очень тяжелая. Через тридцать минут промокшие и пропахшие псиной машины Гори подъехали к огромным воротам виллы, которые открыл старый слуга, потом мы поехали по извивающейся дороге вверх, к палаццо, прилепившемуся к вершине холма. Внутри нам показали восхитительные работы Пикассо, Брака, Леже и Шагала, которые были развешаны по стенам огромных комнат с очень высокими потолками. Мы все замерзли и немного промокли, а дом этот, хотя и весьма величественный, был каким-то ужасно негостеприимным, серым и каменно холодным. Мы пошли наверх, и, проходя через помещения, где, должно быть, когда-то находились комнаты прислуги, увидели, что все это пространство теперь заполнено инсталляциями самых известных современных художников. Потом синьор Гори пригласил нас в свой знаменитый парк скульптур. Мы посмотрели на дождь, посмотрели друг на друга и вышли наружу, надеясь, что это будет короткая прогулка мимо нескольких самых важных работ. Мы не знали, насколько семья Гори гордится своей коллекцией. Больше двух часов нас водили по полям и горам, чтобы мы могли увидеть поразительные и замечательные работы, которые, несомненно, в солнечный день доставили бы нам массу удовольствия. На Наде Буровой были элегантные туфли из дорогой кожи, у Бориса Гройса начинался грипп. Мы утопали в грязи. Дорога, по которой мы шли, настолько напоминала лабиринт, что никто из нас не смог бы самостоятельно добраться до дома. На многочисленные просьбы вернуться синьор Гори неизменно отвечал с терпеливой улыбкой: «Еще всего одна работа».

К концу прогулки мы подошли к искусственному озеру. Синьор Гори включил фонтаны, но дождь был таким сильным, что никто не мог понять, работают они или нет. Никогда в жизни я не был настолько промокшим и настолько несчастным. Тем временем синьор Гори снял чехол с большой весельной лодки. Судя по всему, еще одно «потрясающее произведение» находилось на острове посреди озера. Эрик Булатов сел на весла, мы все держали над головами зонты, но ветер был таким сильным, что зонты могли пригодиться скорее как паруса, чем как защита от дождя. Как-никак это был февраль. Наконец мы доплыли до острова и обнаружили, что инсталляция представляет собой стену из плексигласа, которая не давала возможности высадиться на острове. На стене было написано какое-то изречение из Ницше. Мы

умудрились не уронить свое достоинство и на обратном пути, хотя все промокли и вымазались в грязи. И пусть на следующий день все чихали и кашляли, никто особенно не сожалел об этом приключении, потому что к этому времени мы все стали хорошо понимать, из чего складываются воспоминания. Если период либерализма скоро закончится и художников призовут на военную службу сражаться за Родину где-нибудь в Узбекистане, по крайней мере, у них в памяти останутся такие моменты. Если же их ждут слава и успех, это останется комическим воспоминанием.

За этой выставкой – одна за другой – последовало еще множество. Про выставку первых художников из Фурманного в Австралии Сергей Волков, Свен Гундлах и братья Мироненко сказали, что «это было наше лучшее путешествие». Персональные выставки Вадима Захарова и Виктора Скерсиса в Кельне, Ларисы Звездочетовой в Берлине, Николы Овчинникова в Париже, других художников в Италии, Германии и Нью-Йорке проходили с разной степенью успеха. Выставки Кабакова открывались, казалось, каждую неделю, инсталляции буквально наступали друг другу на пятки. Дима Пригов выступил на джазовом фестивале в Брайтоне. А в апреле в Стокгольме открылась третья часть «ИсКунства», которая называлась «ИсKonstvo» (по-шведски искусство «konst»), в ней участвовала, помимо немецких и советских, еще и группа шведских художников.

Выставка в Стокгольме оказалась просто мучением: она была чудовищно плохо организована.

У советских художников возникли большие трудности с визами, поэтому, если Сергей Волков, Сергей Воронцов и Ира Нахова приехали в Стокгольм почти одновременно с немцами, то Вадим Захаров, Костя и Лариса Звездочетовы были там только за несколько дней до открытия. Культурхусет (Дом культуры), где должна была проходить выставка, – вместительное здание недалеко от центра Стокгольма, которое получает от города довольно большие деньги. Им управляет группа самых вежливых женщин, с какими мне только доводилось встречаться, их воспитание, к сожалению, не подготовило их к общению с эгоистичными и напористыми русскими и немцами. Этим дамам сильно мешала неспособность понять, чего, собственно, хотят от них все эти люди (одна из них пожаловалась: «Я думала, это будет

совместная работа, что вы все любите друг друга»), а также их полная, совершенно удивительная некомпетентность.

С самыми лучшими намерениями они выбрали из шведских художников тех, кого, в лучшем случае, можно назвать неоднозначными, они спланировали все самым неудобным и самым нецелесообразным способом, они выдали художникам слишком мало денег на материалы, но без звука оплачивали их огромные счета за телефонные переговоры. Самый простой вопрос заставлял их врасплох. Они не знали, где покупают краски, и не знали, как это узнать. Они не знали, как проехать по городу на автобусе, и где можно дешево поесть, и можно ли разместить большие инсталляции на самом верхнем этаже, там, где помещалось кафе.

Всех поселили в пансионе, принадлежавшем пухлой блондинке лет пятидесяти с хвостиком, само ее имя стало для художников сигналом опасности. Она вела себя как неприятная, строгая и властная мамаша, жадная, лживая и мстительная. Она попыталась набить в каждую комнату как можно больше народу, по утрам мы уходили, а вернувшись вечером, обнаруживали в своих комнатах, на месте, где раньше стоял комод или тумбочка с телевизором, новые кровати, которые она туда впихнула; частенько мы сталкивались с тем, что наших чемоданов нет на месте, что их раскрывали и в них рылись, что наши продукты конфискованы. Стены заведения украшали плакаты с улыбающимися моделями и сияющие пластмассовые панно с лебедями, в одной из комнат кто-то написал во всю стену: «Беспорядок». Это был самый настоящий хаос.

Художники спорили, и спорили, и спорили, и спорили. Много насмешек вылилось на шведов, которые, казалось, не имели четкого представления о том, что такое совместная работа или почему такой совместной работой нужно заниматься; на самом деле между советскими и немецкими художниками к этому времени установились такие тесные отношения, что какой-то третьей стороне встроиться в них и стать равноценным партнером было практически невозможно. «В нашей группе, – объяснила Лиза Шмитц озадаченным шведам, – мы можем даже оскорблять друг друга с любовью».

Но любовь эта была весьма неоднородной. Советские художники много хвастались. «Неужели они не понимают, что единственное, почему они выставляются на биеннале и во всех этих дорогих галереях

– это не потому, что они лучшие в мире художники, а потому, что они советские, а сейчас все советское в моде?» – вопрошал один из немцев. Конечно, они это знали. Это-то их больше всего и пугало. С другой стороны, в СССР было много художников, но не все поднимались до таких высот. Насколько хорошими художниками они были? Они не хотели даже думать об этом, их хвастовство было лишь способом излить свой страх и свой эгоизм.

Немцы, которые приехали в Стокгольм раньше советских художников, зарезервировали большинство самых выгодных участков выставочного пространства для себя, и это, по понятным причинам, вызвало раздражение советских художников, они обвинили немцев в захвате территории – «точно как в последнюю войну». Работы немцев были продолжением их предыдущих работ, то есть были, на взгляд русских, забавными, но бессмысленными, советские же художники представили очень неровные работы. Лучшую инсталляцию сделал Никита Алексеев, она включала в себя сотни рисунков самых разных вещей: травинки, лампочки, полумесяца, проститутки с румынским флагом. Под каждым рисунком было написано: «Бог может быть таким, № 306», или «Бог может быть таким, № 12», или «Бог может быть таким, № 122». В Швеции существует государственная монополия на алкогольные напитки, поэтому они стоят невероятно дорого. Каждому художнику были выделены деньги на покупку всего нужного для инсталляции, но Никите, чья работа состояла в основном из карандашных рисунков, деньги как будто были не нужны. Тогда он сказал директору Культурхусета, что для того, чтобы полностью воплотить замысел, ему нужно три бутылки виски, желательно «Джонни Уокер» с красной этикеткой. Было много обсуждений, нельзя ли обойтись пустыми бутылками из-под виски, наполненными чаем, но Никита торжественно объявил, что это совершенно не годится, потому что нарушит целостность его инсталляции. Когда наконец он добился своего, мы выпили виски, он наполнил бутылки чаем и замотал крышечки ярко-зеленым скотчем, а потом мы все вместе несколько часов обсуждали сложнейшую художественную задачу – как вписать эти бутылки в его инсталляцию.

Когда мы разговаривали о его работе, он заявил, что он пессимист, спасающийся верой. Его работы борются и против хорошего, и против плохого, но он не стремится к нейтральности, с достоинством одного из

всадников Апокалипсиса он движется навстречу уравниванию всего, что, в конечном счете, означает прославление всего. Нет, он не ницшеанец, он не способен представить себе нечто по ту сторону добра и зла, если только речь не идет о простых истинах, которые обретают голос в словах и образах. Никита четко сформулировал для себя причины неприязни к сталинской привычке все делить на черное и белое (те, кто не с революцией, против революции, те, кто не с партией, против партии, те, кто не с нами, против нас), он надеется, что, пытаясь дать более абстрактное определение истины, можно дать ей голос и что этим он отчасти обретает искупление. Так что, когда он предстанет перед божеством, он сможет сказать: «Да, я убил моего брата и вступал в недолжные отношения со своей сестрой, но не без причины. Да, я не был хорошим художником, но я показал причины этого. За это и за мою честность, я прошу милосердия».

Костя и Лариса сделали острые и довольно смешные инсталляции. Костина называлась «Азербайджанцы, миленькие» и была сделана из грубо сколоченных огромными гвоздями досок и какой-то рваной одежды. Ларисина называлась «Борщ и космос», она состояла из конструкции наподобие алтаря сельской церкви, на котором стояла типичная советская одноконфорочная плитка, на плитке кипела кастрюля с красной краской и чесноком, издававшим такой мощный запах, что я не забуду его до конца моих дней. Ира Нахова представила тонкую и остроумную инсталляцию, в которой использовала раскладушки, они стояли в темной комнате, и на каждой была нарисована какая-нибудь классическая фигура, а в горшке под одной из раскладушек были фрагменты классических скульптур. В инсталляции Сергея Волкова на двух стенах были нарисованы матрешки, как-то косо и асимметрично по отношению друг к другу, но он стал работать шведскими красками, которые сохнут очень долго, и, когда стало ясно, что краска к нужному времени не высохнет, ему пришлось все переделывать, при этом не получилось накладывать краски пастозными мазками, как он это делает обычно. В результате получилось что-то невпечатляющее, это была единственная выставка, на которой я видел работу Волкова, несовершенную в техническом отношении, и он очень огорчился из-за этого несовершенства. Сергей Воронцов сделал маньеристские иконы. Свен Гундлах и Никола Овчинников отнеслись к этой выставке несерьезно и сделали небрежные и равнодушные работы.

Вадим Захаров показал нечто из разряда того, что он называет «маргинальные размышления» по поводу своей системы. Волков и Захаров – это те художники, о которых всегда говорят, что они смогли создавать работы на понятном для западной публики языке. Работы Волкова вообще рассчитаны на широкую аудиторию; что касается Захарова, то его произведения остались такими же закрытыми, герметичными, как и прежде, но он искренне желает, чтобы Запад смог пробиться сквозь эту герметичность. Его работы сделаны с позиции художника, с маниакальным упорством постоянно изменяющего и уточняющего некую визуальную систему, в которой действующие лица/идеи находятся в определенных, строго заданных отношениях, при этом территории совпадения и несовпадения смыслов постоянно меняются, образуя некие смысловые узоры. Для создания этой системы ему потребовались годы, он разрабатывал ее, используя фрагменты старых работ в качестве фундамента для новых произведений, таким образом, то, что было структурно необходимым, но маргинальным в одной работе, становилось центральным в другой, а из этого центра рождались новые опорные системы. Так из картины с изображением слона и одноглазого человека могла родиться картина, центром которой был слоновий хобот или потерянный глаз человека, а эти работы могли, в свою очередь, породить работы, в которых эти формы могли стать более абстрактными, потеряв связь с естественными объектами. Ко времени «Сотбиса» Захаров уже разработал свою систему, с тех пор его работа состояла в собирании ее маргиналий, структурировании их в концентрические круги вокруг логического центра, подобно комментаторам Талмуда, которые накручивают круги комментариев вокруг одной строчки текста. Эти маргиналии возрождали к жизни проекты прошлого и, оставаясь за пределами самой системы, придавали ей некую новую связность.

В Стокгольме художники некоторое время просто наслаждались общением друг с другом, строили шуточные планы, как «ИсКунство» будет бесконечно продолжаться, как оно будет проводиться каждый раз в какой-нибудь новой стране, а потом, примерно во времена пятидесятой выставки «ИсКунства», они станут лидерами мирового движения за взаимопонимание между художниками. Ира Нахова сказала, что для блага «ИсКунства» им всем придется пережениться друг с другом, плодиться и размножаться, нарожать детей «ИсКунства»,

которые будут расти внутри круга художников и воплощать в жизнь их мечты. Никола Овчинников предложил лозунг для этого проекта: «Занимайтесь любовью, а не искусством».

Но, несмотря на всю эту веселую бесшабашность, русские художники были до крайности измотаны. Ни от чего в жизни так не устаешь, как от осознания того, что ты на самом деле не живешь нигде. Ничто не бывает столь обременительным, как вечный интернационализм, когда все на свете места кажутся интересными, но ни одно из них – уютным или удобным, как постоянное путешествие, когда, находясь в каком-то месте, ты занят в основном тем, чтобы организовать свое пребывание в другом. Никола только что вернулся после шестимесячного пребывания в Париже и договаривался о следующем – на будущий год. Когда я спросил его: «А ты вообще живешь в Москве или в Париже?» – он скорбно ответил: «Если бы я знал!» И эта двойственность проявлялась и в его работах: Никола, который всегда работал с русской (не советской!) сентиментальностью, с донельзя раздутым и обесценившимся символизмом всех этих березок и зимних пейзажей, отчасти потерял свою иронию и начал всерьез относиться к тем символам, которые раньше высмеивал, в его работах появился какой-то тонкий лиризм. Хотя о том, что он сделал в Стокгольме, сказать в целом нечего, в его парижском каталоге я увидел картину, где была изображена крестьянка девятнадцатого века, которая всматривается в свое бесконечно повторяющееся и уменьшающееся изображение, некий советский эквивалент «Мира Кристины»^[33], в котором Кристина видит, как она исчезает за горизонтом.

Никита Алексеев сказал: «Не думаю, что возможность привезти с собой в СССР деньги с Запада и каждый день хорошо есть оправдывает или успокаивает это напряжение от сознания своей бесприютности. Думаю, что московским художникам придется выбирать, потому что, мне кажется, долго жить так, как живут они сейчас, невозможно. Видишь, сколько сил отнимает у них такая жизнь?» Когда я спросил у Свена Гундлаха, может ли он представить себе, что будет жить на Западе постоянно, он сказал: «Для меня это невозможно. Здесь я никогда не заработаю столько денег, чтобы нормально жить. Но на то, что я получаю во время моих поездок, я смогу жить в Советском Союзе очень хорошо. Там опасно, жизнь такая странная, но когда я привожу туда десять тысяч марок, я могу жить как царь». Но это тоже не было

правдой. Деньги, которые Свен зарабатывает на Западе, позволяют ему жить намного лучше соседей, по московским меркам, очень-очень благополучно. Но он хорошо живет только по сравнению с другими. На Западе с таким доходом он мог бы хорошо питаться, иметь приличную одежду и хорошую квартиру, но, по западным стандартам, его доход был бы ближе к нижней границе среднестатистического, и, хотя объективно жил бы он лучше, чем в Москве, у него не было бы возможности гордиться собой так, как там. Откуда взялся этот дух соревновательности, это приобретательство, этот вещизм? Как получилось, что он так укоренился в человеке, который отбросил все нормы советского общества, чтобы не предать своих убеждений?

Работы Свена постепенно становились все менее и менее интересными. Он не художник в том смысле, что художник является создателем каких-то осязаемых, осязаемых вещей. Он замечательный журналист, организатор, комментатор, в некотором смысле – вдохновенный импресарио, которого перестройка подтолкнула к созданию художественных произведений. Конечно, у него хватало ума и честности признать, что он не в состоянии создавать самодостаточные произведения. В те четыре года до начала перестройки, пока он работал вместе с «Мухоморами», и позднее Свен генерировал собственные идеи и работал в сотрудничестве с другими – с людьми, которые помогали ему сделать его идеи понятнее, а он, в свою очередь, помогал в этом же им. Идеи у него бывали блестящие, по-настоящему гениальные, но он знал, что у него не хватает умения их реализовать, да он и не пытался. На Западе не платят за то, что ты вдохновляешь окружающих, за способность придать актуальность тому, что делают другие. Тебе платят за вещи, которые ты делаешь. Что оставалось Свену при наступлении перестройки? Только оставить свои идеи при себе или попытаться реализовать их каким-то комическим, неподобающим образом – неряшливо и спустя рукава. И хотя и Свен, и Сергей Волков были оба людьми цельными, с мощным интеллектом, Волков на Западе выступил триумфально, Свен же мог только беспомощно барахтаться. Однажды в Стокгольме, наблюдая, как Волков счищает с холста невысохшую краску и начинает все переделывать более плоской кисточкой, Свен сказал: «Тебе нужно продать свою пастозную технику. Надо выставить ее на аукцион, и, несомненно, найдется человек десять молодых художников, которые

захотят ее купить. Это одно из величайших достижений Нового Советского Искусства». А что бы выставил на аукцион Свен? Однажды он сказал: «Я устал от такой жизни. Мне нужно что-то изменить. Мне кажется, я хотел бы быть сельской девушкой лет шестнадцати» – «А что бы ты делал, если бы был шестнадцатилетней девушкой?» И Свен ответил: «Я бы побыл ею года два, а потом написал об этом книгу».

Художники чувствовали себя измотанными, они часто не являлись на выставки, много спали. Они больше не пытались проявлять грубость и неуживчивость для защиты от внешних обстоятельств, просто они были донельзя измотаны, устали от того, что нельзя ни на что положиться. Месяц назад Фонд культуры Раисы Горбачевой объявил о том, что совместно с Министерством культуры создаст в Москве Музей современного искусства. Для музея было выбрано место – дворец на окраине Москвы, который был начат в восемнадцатом веке, но так и не был достроен. «Я думаю, – сказал мне Никола Овчинников, – что, если за двести лет этот дворец так и не достроили, его вряд ли достроят за этот год, или за следующий, или еще через год, долгострой – давняя московская традиция. Что касается людей, занимающихся этим, – это забавный народ, новые бюрократы, которые получили официальные должности с началом гласности и перестройки, они такие же официальные, как и я. У них много идей, но никогда ничего не делается просто потому, что кто-то говорит, что это нужно сделать». Тут вмешался Никита: «Дело в том, что теперь в Москве столько разных мафий, столько людей, которые трубят о себе, что они художники, – люди из Союза художников, люди, которые никогда не были в Союзе художников, люди из центра, люди из маленьких городков. Если выставить по одной картине от каждого, то получится мешанина, но никто не знает, как осуществлять отбор, ни у кого нет ни малейшего представления, что значит процесс отбора. Это безнадежная затея».

Но если все было так безнадежно, что же художники делали в Стокгольме? И почему они создавали вещи для «HcKunstea», для Прато, для всех других выставок? Конечно, можно было говорить о взятых на себя обязательствах, которые необходимо исполнить, но было в этом и нечто более существенное. Та осторожность, с которой эти люди высказывали свои пессимистические прогнозы, и тот оптимизм, который проявлялся в их деятельности, до некоторой степени свидетельствовали о том, насколько они нуждаются в надежде. Они

всегда только и делали, что надеялись, и смеялись над нелепостью собственных надежд. Они всегда надеялись – и продолжали надеяться на то, что, если они честно будут делать свое дело, не предадут свою веру, несмотря на весь их пессимизм, в конце концов их вера будет оправдана.

А что же происходило в Ленинграде в этот период перемещений туда-сюда? «Москва – это город на холмах, поэтому московские художники организованы в виде пирамиды, – сказал Андрей Хлобыстин. – Кабаков и Булатов – на самом верху, а молодые художники могут войти в эту структуру и занять только самые низкие уровни; если же ты попытаешься быть художником вне этой пирамиды, то ты ничто. Но Ленинград – это низинный город, с огромным количеством воды, и все тут живут на одном уровне». Так что каждый месяц в Ленинграде появлялось несколько новых художников, некоторые из них были очень талантливы, некоторые – просто преисполнены энтузиазма.

Если с расширением жизненных горизонтов способ видения, свойственный московским художникам, был поставлен под вопрос, то для ленинградских художников это означало только расширение границ их видения. Два типа искусства становились все ближе и ближе друг к другу, до тех пор пока не стали почти неотличимы. «Люди смотрят на мои работы и думают, что я – московский художник, – сказал мне Африка со смехом. – Я думаю, мы – московские художники и я – разрабатываем единую традицию». В конце 1989 года Африка начал работать с Сергеем Ануфриевым. Они были очарованы друг другом: Африка для Ануфриева был символом блистательного успеха, достигнутого без всяких усилий, а Ануфриев для Африки – воплощением эксклюзивной московской интеллектуальной традиции, человеком, которого, кажется, действительно ничто в жизни не волновало, кроме собственного довольства. Его обаяние и его эгоизм завораживали Африку, а Ануфриева завораживала способность Африки добиваться для себя всего, чего хотел. Они посвящали друг другу работы, рисовали портреты друг друга, делали совместные работы. Мастерская Африки было огромной – почти как у Ван Дейка, в ней было множество ассистентов, которые воплощали в жизнь их с Ануфриевым идеи.

Тимур Новиков работал спокойно и изучал отношение Запада к своей гомосексуальности, его интерес к выставкам ослаб. Он распространял среди ленинградских художников вести о грядущей свободе гомосексуалистов и помог многим друзьям из Ленинграда выбраться на Запад. В Ленинграде возникла организация борьбы за права гомосексуалистов, он и еще некоторые художники были с нею как-то отдаленно связаны, эта организация боролась против закона, запрещавшего гомосексуализм, и, хотя формально закон отменен не был, этой группе разрешили официально зарегистрироваться. Осенью 1990 года представители группы стояли у входа в Кремль, где происходила конференция КПСС, и раздавали презервативы (которые в Москве всегда были в большом дефиците) членам партии, выходящим из Кремля. Первые делегаты скромно брали по одному или два, но потом приличия были отброшены и все стали набивать карманы ценным товаром. Когда активистов движения за свободу гомосексуалистов спросили, почему они раздают презервативы этим мужчинам, они ответили, что хотят предотвратить размножение членов партии.

Впрочем, Тимур, как и московские художники, был измотан. В желающих заполнить нишу, пока он восстанавливается, недостатка не было. Ирена Куксенайте, красивая жена Африки, тоже занялась искусством, она приняла участие в нескольких выставках феминисток и лесбиянок, сфотографировалась для американского издания «Вог». Ее примеру последовали другие женщины, одна за другой проходили выставки смелых, дерзких работ, сделанных красивыми гордыми женщинами, феминистками и лесбиянками, освобождающимися от советского стереотипа бесформенной женщины-работяги с замотанной платком головой. На ленинградской сцене происходили и другие перестановки, например, Андрей Хлобыстин, которого еще несколько лет назад все считали скучноватым и слишком заумным, вдруг стал главным ленинградским критиком. Его статьи и художественные произведения были чрезвычайно тепло приняты на Западе, и многие художники, к своему большому удивлению, обнаружили, что стали от него зависеть.



Ирена Куксенайте. *Без названия*

Как это ни странно, кульминацией художественной жизни 1990 года стала выставка в Ленинграде, в Русском музее, в которой участвовали советские и западные художники. Однако Понтюс Хюльтен, куратор выставки, во время поездки по СССР, видимо, не заехал в Москву, поэтому Советский Союз представляли только «Новые художники». Рядом с работами Йозефа Бойса, Даниэля Бюрена, Ханса Хааке и Марселя Бротарса висел коллаж Тимура Новикова, на котором он изобразил силуэт нью-йоркского горизонта, сделанный из всех приглашений в гей-клубы, которые он получил в Америке. Эту работу

купил Русский музей. Так что через год нейтралитета официальные структуры перешли прямо от десятилетий неприязни к реальной поддержке: в то время когда ни один советский музей не купил ни одной работы у представителей советского андеграунда, эта работа – декадентская, как сталинские кошмары, – была включена в самую драгоценную из советских музейных коллекций.

Художники из Ленинграда проводили большую часть года в Нью-Йорке, в доме Пола Джадельсона, который превратился в какой-то бесконечный салон, все художники и критики, которые по какой-либо причине оказывались в городе, непременно заходили на чашку чая или бокал вина – и поболтать. В доме Пола жилось неплохо – там на крыше была терраса, на которой хозяева и гости могли принимать солнечные ванны, обсуждая, на какую выставку пойти, а какую можно пропустить. Африка купил одно из последних писем Чайковского, и, посмотрев очередную выставку его работ или работ других ленинградских художников, можно было взглянуть на эту драгоценность – настоящее письмо Чайковского, кусочек русской истории в советских руках. Никого не беспокоило, что Пол как дилер не отличается утонченным вкусом. «То, о чем все говорят по приезде домой, – это кто продал работы, за сколько, где и кто их купил и почему, – сказал Африка. – Поэтому Пол меня вполне устраивает. Достаточно того, что он продает все картины, которые я туда привожу, хорошим коллекционерам. Мне неважно, висят ли они в комнате на третьем этаже или в галерее на первом».

Ленинградских художников все больше и больше захватывала идея их свободы, и квартира Пола стала символом этой свободы. «Я хорошо понимаю Сергея Волкова, и очень важно, что есть такие люди, как он, – сказал мне как-то Африка. – Может быть, в мире десять тысяч человек имеют замечательные коллекции, и, может быть, он будет представлен в них всех. Но я хочу лишь весело проводить время с друзьями здесь, в Нью-Йорке, или в Ленинграде с Ануфриевым. Жизнь коротка, и нужно ею наслаждаться. Важно не быть всю жизнь рабом». Впрочем, Африка никогда и не был рабом, у него всегда особая интерпретация, особый угол зрения. «Когда я в этот раз прилетел в Нью-Йорк, меня остановили на таможне и долго мурыжили за то, что я вез килограммы произведений искусства. В Америке я – советский агент, в Советском Союзе – американский агент, в Финляндии – британский агент, а в

Британии – финский агент. Для меня жить здесь – очень легко, я полностью понимаю эту систему, но когда я здесь, у меня нет никаких чувств. В Советском Союзе чувствуешь так много, но понимаешь, что ты мало на что можешь повлиять, так что твои чувства там совсем не нужны. На Западе ты понимаешь все вокруг себя, и ты можешь повлиять на что-то, если нужно, но впервые у меня нет никаких чувств по поводу того, что я понимаю. Для меня это немного грустно, но я начинаю к этому привыкать».

К этому времени стало ясно, что многие художники не в состоянии «привыкнуть к этому». Стало необходимо определить отношения между художником и произведением искусства в контексте культурной нейтральности, в которой теперь жили все. Больше никому не было дела до того, что было высказано, а что было тайной. Самые актуальные верования стали спорными вопросами. На каком уровне произведение искусства может служить высокой моральной цели в мире самодовольного капитализма? Мы знаем, что искусство может быть гневным или насквозь пропитанным политикой, но как вложить туда истину? То, что было ужасным в жизни советских художников, больше не было настолько ужасным, чтобы претендовать на какую-то глубину. Никита Алексеев сказал: «Проблема с нашей историей в том, что мы готовили себя не к тому, чтобы стать великими художниками, а к тому, чтобы стать ангелами. Мы находились за пределами обычной идиомы искусства.

К несчастью, жизнь пошла таким образом, что все мы стали художниками. Некоторые стали, как Кабаков, известными международными художниками. Некоторые, как я, – неизвестными парижскими художниками. Некоторые, как Свен, стали путешествующими художниками. Но всем нам приходится сталкиваться с вопросами, которые являются чуждыми для нас. Раньше это была история религии. Теперь это история искусства. Вот почему во всем такая неразбериха». Когда я впервые встретил Вадима Захарова, за неделю до аукциона «Сотбис», он процитировал Достоевского: «Красота спасет мир». Я смотрел на его серые полотна, где были нарисованы какие-то части слонов и одноглазых людей, и думал – какая красота? И только позже, много позже, я понял, что он говорил о парарелигиозной функции своего искусства, в котором красота – это то,

что находится ближе всего к правде, правда, это то, что мы познаем через красоту. Понимаемая таким образом красота не имеет ничего общего с внешней привлекательностью.

Всего через две недели после Стокгольма открывалась Венецианская биеннале. Биеннале – это блестящее светское событие, в некотором роде совершенное, лучшее из того, что может предложить мир международного искусства. Прекрасные приемы, прекрасное искусство, даже оркестр в кафе «Флориан» прекрасен. Венеция весной – это песня, льющаяся прямо из сердца, там так много искусства, что увидеть все невозможно, нечего даже и пытаться. Свадьбы, похороны и Венецианская биеннале обычно сводят вместе целые толпы людей, которых разделяют география и требования повседневной жизни, людей, которые не могут не считаться с торжественностью момента, но тем не менее испытывают сильную радость от самой встречи, переживая ее с такой полнотой, которую сложный ритуал, в коем они принимают участие, только усиливает.

Советские художники в Венеции оказались в странном положении: если это и был их выход на международный уровень, то одновременно это было ностальгическое путешествие в их прошлое. Если они потратили годы, опровергая обвинения в том, что стали новыми официальными художниками, теперь они вынуждены были признать, что так оно и есть, хорошо это или плохо. С ними обращались так же, как раньше обращались с официальными художниками, и это проявлялось во многом: их работы были доставлены в Венецию за государственный счет, за государственный счет устраивались приемы в их честь, за каждым их шагом следили и регулировали их деятельность. Это было великолепное и странное время для художников, выставившихся в советском павильоне, но это было странное время и для остальных русских, приехавших в Венецию и не выставившихся в советском павильоне. Структура биеннале такова, что у каждой страны-участницы есть свой павильон, здание в районе Джардини, в павильоне выставляются работы, отобранные соответствующими представителями страны. В большом, находящемся по соседству здании располагается раздел «Аперто» (от итальянского «открытый»), в котором представлены работы художников из разных стран, отобранные несколькими независимыми кураторами, не имеющими никакого отношения к властным структурам тех стран, которые представляют

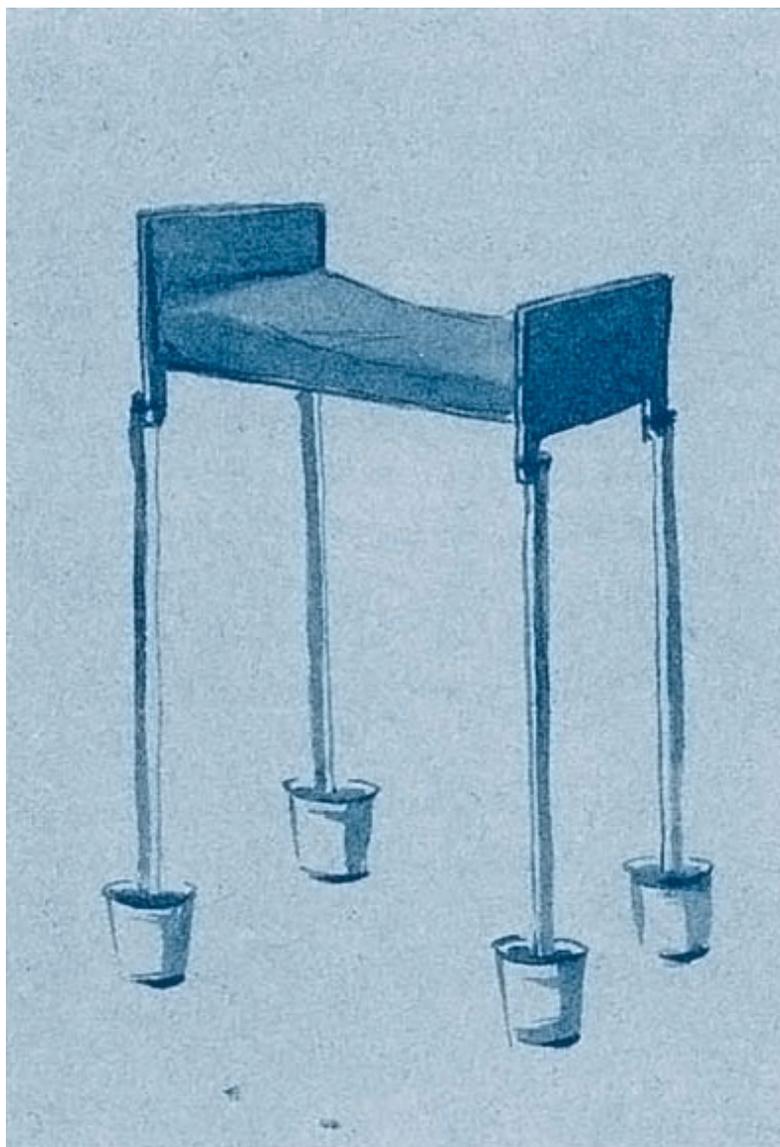
художники. Работы, представленные в «Аперто», обычно созданы молодыми, менее известными и более радикальными художниками, в павильонах же обычно выставляют художников, чьи достижения хорошо известны в странах, откуда они родом.



Вадим Захаров на выставке в КЛАВе, 1987

В «Аперто» выставлялись Костя и Лариса Звездочетовы и Никола Овчинников. Еще в Венецию приехали Николай Козлов, Толя Журавлев, Маша Серебрякова, Ольга Ройтер (жена Андрея), Таня Салзирн, Алексей Шульгин и несколько молодых художников, которые захотели окунуться в гущу событий, многих из них привезли с собой дилеры, которые все равно ехали в Венецию и решили, что художникам тоже стоит на это посмотреть. Там были Борис и Наташа Гройс и еще десятки людей, более или менее связанных с советским искусством: такие артдилеры, как Роналд Фельдман и Томас Крингс-Эрнст, сотрудники Центра современного искусства в Прато и Культурхусета, западные художники, которые были на выставке «10+10». В советском

павильоне были выставлены работы Айдан и Евгения Митты и Александра Якута, двух ее партнеров по «Первой галерее», Сергея Волкова и двоих из «Чемпионов» – Андрея Яхнина и Гии Абрамишвили.



Мария Серебрякова, *Без названия*

История с советским павильоном вообще очень запутанная. Первой проблемой было выбрать подходящую фигуру для отбора художников на биеннале. Комиссаром павильона (комиссар в Венеции – это человек, который принимает решения и фактически является куратором выставки) был некий типичный самодовольный бюрократ,

занимавший эту должность многие годы, ему очень нравилось жить в Венеции и совершенно не хотелось, чтобы в его жизни что-то менялось. Приглашение отобрать художников, как обычно, было отправлено в Министерство культуры и в Союз художников.

Что случилось на этом этапе, так и осталось неясным, видимо, кто-то понял, что СССР выставит себя на посмешище, если опять пошлет кого-то из функционеров Союза художников, которых традиционно посылали провести хорошую недельку в Венеции, и решили, что нужно послать неофициальных художников.

Это само по себе было важным шагом. С тех пор как аукционному дому «Сотбис» и организаторам выставки «10+10» пришлось выдержать битву за то, чтобы показать работы неофициальных художников, многое улучшилось: вывозить работы и выезжать художникам стало немного проще, у неофициальных художников появилась возможность иметь свои выставочные площадки в Москве. Но Союз художников по-прежнему стойко держался официальной линии и для исполнения официальных функций выбирал людей исключительно из самых нестигаемых противников компромиссов. Практически невозможно было представить, что эти люди вот так запросто отдадут биеннале, самый лакомый кусочек, кому-то постороннему.

В то же время поступить иначе тоже было невозможно. Председателю Союза Таиру Салахову пришлось противостоять волне национализма, который распространялся в среде официальных художников – они заявляли, что они русские и не желают, чтобы ими руководили азербайджанцы, даже если те прожили всю жизнь в Москве и говорят на безукоризненном русском языке. Салахов оказался в сложной ситуации, он понимал, что не может сам выбирать художников для советского павильона, потому что это вызовет гнев членов Союза, если он возьмет не их, и снисходительные насмешки неофициальных художников, которые относились к нему с нескрываемым пренебрежением. Но кому предложить выбрать художников? Британских художников отбирал Британский совет, американских – Национальный фонд искусств. Во всех странах это было решение, которое принималось некими официальными организациями, подобными той, во главе которой стоял он сам.

В конце концов куратором выставки стала Айдан, дочь Салахова. Она продолжала утверждать, что не имеет никакого отношения к отцу, что порвала с ним все связи. Может быть, это было всего-навсего деловым решением, просто-напросто было объявлено, что художников для биеннале будет выбирать Айдан. Это известие распространилось летом, и все лето Айдан выбирала кого-нибудь, потом передумывала и выбирала кого-нибудь другого, потом опять передумывала, так что в течение лета то одному, то другому художнику давали понять, что он будет участвовать в биеннале. Десятки художников целую неделю пребывали в уверенности, что их работы поедут в Венецию, а потом Айдан снова меняла решение. Тогда казалось, что она просто капризничает, но сейчас, оглядываясь назад, начинаешь думать, а до какой степени она сама контролировала ситуацию, играла ли она людьми или играли с ней самой? Возможно, было и то и другое, но невозможно выяснить, в какой пропорции.

Как бы там ни было, в конце лета Айдан заявила, что после долгих раздумий решила выставить в советском павильоне свои собственные работы. Никто не знал, что и сказать: у Айдан очень хорошо все получалось с галереей, но хорошей художницей ее назвать было нельзя (хотя ее работы за последующие месяцы стали значительно лучше), при такой постановке вопроса вся эта история выглядела весьма нелепо. Потом она сказала, что возьмет в павильон двух своих партнеров по бизнесу – Евгения Митту и Александра Якута и еще – словно для того, чтобы подсластить пилюлю, – Сергея Волкова. В Москве много смеялись по этому поводу. «Знаешь, с кем теперь Волков выставляется? – спрашивал у меня то один, то другой художник. – Я думаю, только у нас возможно такое, чтобы куратор выставлял собственные работы».

1991



Евгений Митта, 1991

То, что Айдан не полностью владеет ситуацией, очень скоро стало очевидно для всех. Было принято решение (правда, непонятно кем) воспроизвести на биеннале тему одной из первых выставок в ее галерее: «Раушенберг – нам, мы – Раушенбергу». Роберт Раушенберг в рамках своего проекта, по которому его работы должны были побывать во всех уголках земного шара, приехал в Москву и сделал там работу, которую Айдан выставила в своей галерее вместе с «ответными» работами советских художников. В Москве эта выставка имела

огромный успех, люди давились в очередях, чтобы увидеть работу Раушенберга, которую отчасти объясняли работы советских художников, развешанные вокруг нее. Это все работало наподобие «Искусства» в миниатюре.

Но если для Москвы идея была хороша, то для Венеции просто нелепа. Раушенберг действительно создал работу, которую выставили в советском павильоне. Впервые в национальном павильоне выставлялась работа художника из совсем другой страны. Вокруг Раушенберга висели работы, большинство из которых не имело к его произведению никакого отношения. Айдан не разрешили воспроизвести в павильоне выставку из ее галереи, более того, она не могла выбирать и новые работы. Министерство культуры, почувствовав, что перестает владеть ситуацией, запаниковало и за несколько месяцев до открытия заявило, что в павильоне могут быть выставлены только те работы, которые сейчас находятся на территории СССР. Для Сергея Волкова, который собирался делать инсталляцию прямо на месте и специально для этого места, это было очень плохо: в Москве остались не самые лучшие его работы. Это относилось и к другим художникам, так что выдвинутое условие гарантировало, что выставка выдающейся не станет. Далее министерство заявило, что само займется перевозкой работ в обе стороны и что работы, которые будут участвовать в биеннале, можно будет повторно вывезти из страны, только если на них будут выданы удостоверения на вывоз. «Это новый силовой принцип министерства, принцип, по которому чем меньше у них силы, тем больше они дают ее почувствовать», – сказал Волков.

Так что в конце концов в павильоне оказались один хороший художник с не самыми сильными своими работами, несколько приемлемых художников и несколько очень плохих художников, все работы висели рядом с Раушенбергом, как бы в сопоставлении с ним, но не имели к нему почти никакого отношения. Что в любом случае было лучше, чем скучное официальное искусство, выставлявшееся там в прежние годы, но все равно это была какая-то мешанина. Самое интересное заключалось в том, что в Венеции с художниками обращались так, как не обращались с ними уже давно, с самого начала перестройки. За ними по пятам ходили по-дурацки одетые гэбэшники, похожие на персонажей из глупых фильмов про шпионов, у них постоянно возникали самые неожиданные неудобства и трудности,

спровоцированные этими самыми людьми, у которых уже почти не было никакой власти. «Тот же самый мужик из КГБ, который когда-то отказал мне в разрешении на выезд и вынудил меня съехать с квартиры, сейчас не выдает мне приглашение на прием по поводу выставки коллекции Гуггенхайма и отказывается оплачивать мне гостиницу», – сказал Волков. Мне показалось странным, что я встречаю этих людей повсюду, куда бы мы ни пошли, буквально на каждом мероприятии. И на том самом гуггенхай-мовском приеме, когда мы с Волковым стояли у окна с бокалами и смотрели на Большой канал, мы заметили в трех метрах от себя дородного мужчину в темных очках и мешковатом пиджаке из желтого льна, разговаривавшего со стройной блондинкой и постоянно бросавшего взгляды в нашу сторону. Даже в Москве мне очень редко доводилось встречаться с такой слежкой, но в Венеции все это показалось мне не только возмутительным, но и совершенно необъяснимым. Как мне кажется, у КГБ есть две цели: добывать информацию и пресекать деятельность тех, за кем осуществляется наблюдение. Никакой информации, которой он не мог бы поделиться публично, от Сергея Волкова узнать не могли, свои политические взгляды и устремления он всегда высказывал открыто и честно. Он не собирался совершать ничего такого, что требовалось бы предотвратить. Кагэбэшники уже заявили художникам, что не будут оплачивать им проживание, к тому же они заранее не забронировали номера, и все гостиницы были переполнены, поэтому Айдан поселилась в частном пансионе, одном из немногих мест, где что-то еще было свободно, она, с ее средствами, могла себе это позволить, а все остальные набились в ее номер и спали по несколько человек в одной постели.

Тем не менее в Венеции было весело. Там было множество самых разнообразных, порой удивительных приемов, огромное количество еды и питья.

У «Флориана» часто веселились допоздна. Все изучали город, все заранее знали, какие мероприятия стоит посетить, а каких следует избегать.

На вернисаже в Британском совете в палаццо Пизани Моретто мы говорили о духе соревнования и пришли к выводу, что конкурировать между собой художникам не имеет смысла. Через два дня было официальное открытие биеннале, и советский павильон получил приз. Было ли это решение продуманным политическим жестом со стороны

жюри, знаком одобрения восточным соседям за то, что они умудрились преодолеть все препоны официоза?

Или этим они отдали дань кажущемуся интернационализму выставки с его ничем не примечательным и вырванным из контекста Раушенбергом? Или им просто понравились работы Айдан? Мы никогда этого не узнаем.

После этого мы пошли пообедать в кафе около Арсенала. «Я хочу выиграть, но не приз, и не у кого-то, а просто, в самом прямом смысле», – сказал мне Костя. Его работа в «Аперто» была выставлена лишь частично, потому что живых собак, которые были ему нужны для инсталляции, запретило использовать итальянское Общество защиты животных, а кинжалы запретила служба по контролю за оружием. «Сначала я думал, что смогу донести до людей на Западе, что значит быть советским. Теперь я вижу, что нужно рассказывать о советской ментальности, используя язык западной эстетики. Христиане победили, потому что они соединили слово иудаизма с языческим ритуалом.

Я смогу победить, если мне удастся соединить правду советской ментальности с комфортом западной эстетики. Я понял это, когда приехал сюда».

В этом и была правда биеннале, и хотя впереди, сразу после нее было еще много выставок, все же то, что понял Костя, было той единственно необходимой вещью, которую осталось понять художникам. Выраженная им истина настолько важна, что, здесь, на рассказе о биеннале, можно и закончить эту книгу. Примирение смысла и выразительных средств – обычная цель искусства, в Венеции вектор этого примирения окончательно определился не как приспособление правды или приспособление восприятия правды, а как приспособление способа взаимодействия. Конечно, то, что знали и понимали советские художники, невозможно изменить: правда не является исключительной собственностью какого-то отдельного человека, но самая ее сердцевина для каждого человека, который считает, что знает ее, – исключительна, единственно своя. Неудачные и наивные попытки зашифрованных посланий и намеренных умолчаний наконец стали неуместны, они превратились в игрушки, в которые играли, когда в них была нужда, и о которых теперь, в лучшем случае, можно забыть. Чтобы защитить истину, нужно кричать о ней с крыш, а если обстоятельства не

позволяют залезать на крыши, то нужно ждать, охраняя истину до тех пор, пока нельзя будет снова взобраться на крыши.

Эти люди продолжали противостоять тем, кто пытался перекрыть доступ к этим крышам. В августе 1990 года в новую мастерскую, куда переехали многие художники из Фурманного, явились представители советской организованной преступности. Они пришли с автоматами и, держа под прицелом Костю, Сергея Мироненко, Гию Абрамишвили и Бориса Матросова, потребовали, чтобы те выдали им картины, потому что это «единственный способ для нас получить твердую валюту». Мафиози были готовы заплатить за работы советскими деньгами и дали Абрамишвили, чьи работы продавались не очень хорошо, двадцать тысяч рублей за семь работ. Еще они заставили его открыть для них мастерские других художников и выдали ему приблизительно такие же (небольшие) деньги за реквизированные работы. У мафиози был список художников, чьи работы продавались лучше всего, одним из первых в этом списке упоминалось имя Волкова, но его имя было написано с ошибкой, и художники убедили бандитов, что Волков, работы которого они видят перед собой, не имеет никакого отношения к «Болтову» из их списка.

На это событие все отреагировали по-разному, но никто не сделал попытки вызвать милицию, потому что «милиция – это тоже мафия, хуже настоящей, им только дай влезть в нашу жизнь». Волков в то время уютно устроился в Берлине, но он сразу же договорился с московскими друзьями, что они спрячут его работы у себя на квартирах, пока он не вернется в Советский Союз. Братья Мироненко пришли в ярость и стали добиваться, чтобы в западногерманской прессе была опубликована разоблачительная статья, надеясь на то, что внимание со стороны прессы испугает мафию, как некогда публикации в «А-Я» испугали КГБ. Костя и еще некоторые художники, которые относительно немного времени проводили на Западе, вступили в контакт с представителями другой мафии и договорились о покровительстве. В конце концов это покровительство сработало, но новые покровители были ничем не лучше прежней мафии. Каждый месяц рэкетеры (под таким названием они были известны в народе) заявлялись в мастерские художников, которых они защищали, и покупали произведения за советские деньги. Они платили около двух тысяч рублей за картину. По курсу черного рынка это было около ста

долларов, многие из этих художников продавали на Западе работы по двадцать тысяч долларов и больше. С другой стороны, жить в Москве было не очень дорого, а постоянно менять деньги на черном рынке тоже надоедало. Если знать наверняка, что каждый месяц ты будешь иметь две тысячи рублей от рэкетиров, то можно оставлять западные деньги на Западе и тратить их за границей, а не беспокоиться о том, как пронести их через таможенную и потом пытаться обменять в СССР. Так что эта ситуация имела и свои положительные стороны.

Конечно, со вкусом у рэкетиров было плохо. Когда в ноябре 1990 года я был в Москве, я ходил по мастерским моих друзей и видел, что все они заняты производством каких-то ничем не примечательных работ. «Что-то это как-то неважно выглядит», – говорил я. На что в ответ слышал: «Не беспокойся, я как раз обдумываю кое-какие новые идеи, а эта работа – она для мафии». Что рэкетеры делали с этими работами? Статус художника-авангардиста стал таким непонятным и так раздулся, что никто в Советском Союзе не смог бы определить, чему он соответствует на самом деле. Это правда, что хорошие советские работы продавались за хорошие деньги, но даже хорошие работы лучших художников – это была не валюта, и не рисунки Пикассо, чтобы их можно было продать на любом из тысячи черных рынков любому из десяти тысяч покупателей. У рэкетиров не было связей с галереями и коллекционерами, необходимых для того, чтобы реализовать эти работы, и скоро они поняли, что не получают в валюте столько, сколько рассчитывали, и что, даже если они будут предлагать работы по ценам ниже, чем у Роналда Фельдмана, или у Филлис Кайнд, или у Айдан, они все равно не смогут немедленно завоевать мировой рынок. «Если они не смогли их продать, они могут развесить их у себя по стенам и наслаждаться ими», – сказал Никита Алексеев. Но рэкетирам такая перспектива не нравилась, поэтому они заплатили директору одного весьма уважаемого кооператива и, используя его имя, вступили в переговоры с Фондом культуры Раисы Горбачевой с целью провести выставку-продажу во Дворце молодежи, причем продаваться работы должны были за твердую валюту. «Раиса и рэкетеры, – сказала Лариса. – Так надо назвать поп-группу». Хаос в конце 1990-го-начале 1991 года охватил Москву как эпидемия, но художники продолжали рассматривать свою роль почти как сакральную.

Костя вырезал из какого-то советского журнала 1960-х годов фотографию мужчины и женщины, смотрящих друг другу в глаза, и выставил ее в ноябре 1990 года на Каширке, под фотографией была подпись: «Не забывай имя на клинке». Представитель райкома, который годом раньше стерпел фотографии обнаженных Георгия Кизевальтера, вдруг заявил, что эта работа непристойна, и пригрозил закрыть всю выставку, если ее не снимут. «Фотографии обнаженных людей не являются такой же непристойностью, потому что сразу видишь, что это такое. Но эта работа заставляет вас думать и воображать, а вообразить можно все что угодно». На что Костя ответил: «Мы никогда не прекратим борьбу, конца нашей борьбе нет». Но работу он забрал, объяснив это тем, что выставка эта была очень важна для молодых художников, а для него – не очень.

Но что дает основание художникам-авангардистам считать себя защитниками истины и какова, в конце концов, природа этой истины?

Никита Алексеев сказал мне: «Ты можешь написать свою, очень произвольную историю искусства, и там будут все. Ты можешь сам выбирать, кто будет на тебя влиять, и делать все, что тебе захочется». А Африка сказал: «Спрашивай у нас, все, что захочешь, а мы ответим тебе все, что захочешь, а если ты захочешь, ты сможешь в книге все изменить». Истина – это не вопрос фактов, и у художников не было острого чувства того, что исторические подробности их жизненного опыта необходимо сохранить. Не раз и не два писал я статьи к каталогам разных выставок для разных художников, которые часто при этом говорили:

«Но это же так скучно. Это просто то, что было. Почему бы не изменить что-нибудь»? В Швеции Костя попросил меня написать несколько строк о нем и его работе, потом прочитал написанное и везде вставил слово «не»: «Костю Звездочетова не очень интересуют традиции русского фольклора. Его работы не используют язык советской бюрократии, чтоб подчеркнуть его убожество. Он не сделал серию картин про вымышленную страну Пердо».

Так вокруг чего же, собственно, велись все эти разговоры о правде? Что же было закодировано в течение долгих лет в сложных ритуалах, разработанных группой нахальных, снисходительных к собственным слабостям эгоистов и всезнаек, этих возмутителей всеобщего спокойствия? То, что природа этой правды тесно связана с

понятием неотвратимости, вдруг открылось мне весной 1990 года в Швеции. Я получал огромное удовольствие от Стокгольма, такое же, впрочем, как от любой поездки за границу. Я любовался его домами, построенными еще в восемнадцатом веке, но еще больше радовался встрече с друзьями, приехавшими сюда на «ИсKonство». Самое главное – именно в это время наша дружба стала ощущаться острее, мы прониклись пониманием того, что она значит для всех.

В Стокгольме нам повезло с погодой. Каждое утро было ясным и солнечным, небо бледно-голубым, а где-то вдалеке, в ярком северном свете, виднелись бледные здания, как будто редкие весенние растения. В садах расцвели цветы, воздух пах сиренью, жасмином и морем. За время моего пребывания в Стокгольме я записал более двадцати восьми часов интервью с советскими художниками. Когда я стал расшифровывать эти интервью, сначала в Стокгольме, а потом в Лондоне, в сероватой прохладе британской весны, меня поразило, какого размаха события тогда вспоминались, и то, с какой легкостью, с какой быстротой за те последние два года, которые я провел с этими людьми, все эти события превратились в нечто, не имеющее никакого отношения к действительности. В симпатичных маленьких ресторанчиках, где подавали свежую рыбу с веточками укропа, а на столах лежали хрустящие салфетки и скатерти, Свен рассказывал мне о своих стычках с КГБ, Костя – о своей жизни в армии, Никита и Дима – о заключении в психиатрическую больницу. Уже в Лондоне, когда я слушал эти записи, меня неизменно поражали шумы, на фоне которых проходили эти рассказы: какие-то люди беседуют о чем-то по-шведски, радушные официанты интересуются, не нужно ли нам налить еще вина, друзья, проходя мимо нас, спрашивают, не хотим ли мы потом покататься на лодке.

В 1985 году «Мухоморы» были в армии, проходили изнурительную и неотвратимую службу, их каждую неделю таскали в КГБ и запугивали, причем сеансы эти могли продолжаться часов по двенадцать и даже больше. «Однажды, когда я уже полтора года был в армии, – сказал Костя, – меня вызвал полковник и сказал, что, если я сделаю еще одну работу, я могу ехать домой. Я начал работать, но не стал делать ее так быстро, как мог бы. Потому что к этому времени я понял, что мне в армии нормально и что, даже если мне придется остаться здесь на всю жизнь, это тоже будет нормально». Тогда в

Стокгольме меня поразило, что художники, делая все, что от них зависело, чтобы избежать возвращения диктатуры, в каком-то глубинном смысле были к этому готовы. Кто из великих художников или деятелей искусства Запада рискнул бы создавать произведения, зная, что при этом они ставят под угрозу не только свой образ жизни, но и саму жизнь? Что значит создавать произведения искусства не на правительственные гранты, а при таких вот условиях? Это лишь один из вопросов, ответ на которые поможет понять, откуда берется достоинство этих художников.

В Стокгольме мы много говорили об этой книге, и у всех было полно идей. «Обязательно напиши так, чтобы это было смешно, – говорили мне они все. – Расскажи все истории, все забавные случаи, которые происходили с нами. Постарайся рассказать, в какие игры мы играли, как мы шутили». Я постарался это сделать, но я не мог не рассказать и об оборотной стороне этого юмора, о той центробежной серьезности, которая за этим стоит. Эта серьезность изменилась, исказилась, трансформировалась в ходе двух последних лет, но никак не отменилась. Сейчас много рассуждают о том, кто является компетентным художником в нашей, западной терминологии, но в их собственной системе координат сила этих художников никуда не исчезла, и их моральная правота в решимости быть художниками имеет отношение не к политике, а к самой человеческой природе. Пошли ли, вслед за Кабаковым, несколько поколений художников по пути, который каким-то необъяснимым образом сформировался под влиянием мистицизма? Иначе и быть не могло. Связано ли, в конечном счете, советское искусство с духовностью? Является ли оно религиозным искусством? Сама вера в добро и зло – это мистическая вещь, и способность выйти в крестовый поход за добро, неважно, является ли это добро социальным или мифологическим, внутренним или внешним, означает духовность и религиозность.

В настоящее время Никита Алексеев и Юлия Токайе ищут деньги на строительство центра советских художников в Париже. Это должно быть такое место, где они могли бы хранить работы, которые не хотят везти в Москву, где они могли бы жить в перерывах между выставками на Западе, встречаться друг с другом и устраивать выставки без оглядки на рынок. Там должны быть библиотека, архив, пространство для дискуссий, это должно быть место, которое будет их приютом, когда у

художников не будет времени добраться до дому. Меньше говорят о другом – если в Москве все пойдет по худшему сценарию: это место тогда может стать гаванью, прибежищем, где они смогут жить, таким Фурманым-на-Сене, откуда можно будет вести переговоры о новом гражданстве, если возникнет такая необходимость.

Постоянно жить в состоянии полной боевой готовности, в ситуации предсказуемой нестабильности настолько тяжело, что об этом невозможно рассказать словами. Но, как и любые трудности, которые тяжело выносить до тех пор, пока они не станут привычными, они в конце концов принимаются как данность, и на них перестают обращать внимание. Злобные, ревнивые к чужому успеху и незрелые, какими они в разной степени проявляли себя с начала перестройки, эти художники умудрились сохранить свои моральные устои, и если сбудется худший сценарий, если их отправят на соляные копи, нет никакого сомнения, что они останутся верны себе даже там. До какой степени они сохранят свою цельность в условиях западного изобилия, мы сможем увидеть позже.

Понедельник, 19 августа.

В 8 утра меня разбудил телефонный звонок фотографа Виктории Ивлевой: «Прости, что звоню в такую рань, но боюсь, нам придется отменить сегодняшний ужин. Горбачев подал в отставку, и я думаю, что не смогу сегодня ничего купить, а дома хоть шаром покати».

Три дня в августе^[34]

Мозг мой затуманился, и я на автомате повторил: «Горбачев подал в отставку». Она сказала: «Похоже, да, но это все, что я знаю».

Я приходил в себя после вечеринки, которая длилась до самого рассвета, типичные посиделки московских авангардных художников, поэтому сказал: «Хорошо, Вика, поговорим позже» – и лег обратно спать. Настроение в Москве в тот август было самым позитивным, а всеобщее отношение к Горбачеву настолько пренебрежительным, что его отставка отозвалась в моей раскалывающейся голове лишь вялой мыслью о еще одном бессмысленном шаге в процессе перестройки политической системы СССР. Его решение уйти – пустяк, из-за которого не стоит особо волноваться.

Когда я, наконец, встал и включил телевизор на канале Си-эн-эн – одно из немногих преимуществ элитных гостиниц Москвы, – диктор довольно смущенно рассказывал об «исчезновении» Горбачева. Несколько раз прозвучало слово «переворот». Я выглянул в окно. Вдоль Рождественки, как обычно, стояли уличные торговцы, толпа прохожих текла в сторону входа в метро «Кузнецкий мост» в попытках купить что-нибудь.

Я позвонил в Фурманский, в дом, превращенный советскими авангардными художниками в сквот, в котором я прожил с ними почти три года, общаясь на английском, французском и фрагментарном русском. Только что я написал и издал книгу о наших совместных приключениях.

Трубку подняла Лариса Звездочетова. «Ты слышала что-нибудь о том, что происходит?» – спросил я. «Значит, это правда? – ответила она. – Сегодня в 8 утра мне позвонил Антон Ольшванг с ужасной новостью о Горбачеве, но я ему сказала, что устала от его назойливого чувства юмора, и продолжила спать». В 11 часов Ларисе позвонил другой приятель и сообщил, что видел танки,двигающиеся в сторону Белого дома. Решив, что это какие-то учения, она опять легла спать. «Но когда я проснулась, включила телевизор и увидела по всем каналам балет Чайковского, – сказала она, – тогда я по-настоящему испугалась».

Захватив с собой своего брата Дэвида, который приехал в Москву впервые, я поехал в разваливающийся дом, ставший прибежищем андеграундных художников. Мы поднялись на верхний этаж, где располагались мастерские восьми художников и где мы обычно выпивали и общались по вечерам. Две недели назад мы отмечали здесь день рождения Кости Звездочетова, мужа Ларисы, и Андрей Филиппов, давний друг и соратник Кости, подарил имениннику «самый большой в мире флаг России» собственного изготовления. Работа эта, намекающая на сложные отношения между русским национальным духом и советской бюрократией, на этот раз использовалась как шаль: Костя встретил нас закутанным в гигантский триколор общей площадью 10 квадратных футов.

Ему удалось поймать «Радио Свобода», но звук все время пропадал. Поэтому мы слушали вполуха; с брежневских и хрущевских времен ирония стала для моих русских друзей средством борьбы с собственными страхами и кризисами, а разговор, наполненный остротами, вполне заменял собой официальные новости. Художники давно поняли, что единственный способ бороться с правительством, выдающим ложь за правду, состоит в том, чтобы выдавать правду за шутку. Юмор стал средством зашифрованной коммуникации, и, пока они шутили, они могли, не опасаясь, говорить о чем угодно. Но сегодня художники, прикрываясь стебом, собирались с духом, который им понадобится в ближайшие несколько дней. Скоро им придется расстаться с привычной безалаберностью, разворачивающаяся катастрофа потребует от них ясных и конкретных действий.

В поисках хоть какой-то информации мы направились в сторону Кремля и с удивлением обнаружили, что Красная площадь перекрыта, а вход охраняют танки и войска. В толпе перед Манежем оппозиция раздавала какие-то отпечатанные воззвания, и мы взяли по экземпляру.

Вокруг разворачивалось что-то вроде демонстрации. Весь центр был закрыт для пешеходов, но люди все равно просачивались и собирались в группы, чтобы послушать импровизированные речи. «Мы знаем не больше вашего, – сказал нам один солдат из оцепления. – Нам просто приказали утром выдвинуться сюда. Больше приказов не поступало». Художник Володя Мироненко на это ответил: «Хорошо, что вы окружили Кремль, но ваше оружие направлено в неправильную

сторону. Вам надо просто развернуться и взять на прицел те стены, а не нас, тогда все будет правильно». Солдат рассмеялся.

Какой-то выступающий объявил, что силы сопротивления собираются вокруг Белого дома, скоро их возглавит Ельцин и поведет в бой с новой хунтой. «Избранный, – все повторял он. – Законно избранный президент России Б.Н. Ельцин». Художники покачали головами. «Ельцин – смутьян, политическое животное, интеллигенция его не любит», – сказал кто-то из них. «Но сегодня нам всем придется выступить за него».

Мы побрели вверх по Тверской, останавливаясь, чтобы сфотографироваться на фоне танков или поговорить с солдатами. Улицы, очищенные от машин и заполненные людьми, казались чисто подметенными, как перед парадом. По дороге мы наткнулись на приятеля, который сообщил, что возле Белого дома что-то начинается, поэтому мы спустились в метро и поехали на «Баррикадную», станцию, названную так в честь баррикад, возведенных в том районе во время Первой русской революции. Дежурная, обыкновенная суровая бабушка, подгоняла каждого, кто хотя бы на секунду останавливался на эскалаторе или толпился на перроне. «Марш! – поторапливала она. – Живо все на демонстрацию! Быстро! Быстро!»

Мы влились в людской поток, стремившийся в сторону парламента. Когда мы слушали речи выступавших с балкона, нам не приходило в голову, что мы пополняем ряды тех, кого пресса назовет протестующими. И хотя мы были напуганы случившимся переворотом, да и портреты членов ГКЧП выглядели устрашающими, мы пришли сюда не чтобы протестовать, а чтобы исследовать.

С балкона предупредили, что штурм запланирован на 4 утра и необходимо строить баррикады для защиты Белого дома. «Вы будете строить баррикады?» – спросил я своих друзей. «Ну, если это необходимо, конечно будем», – последовал ответ.

Мы отправились к реке, где стояли танки и войска, поговорить с солдатами. Художники пытались вовлечь солдат в общение вопросами.

«Ты давно служишь? Откуда сам? А, моя бабушка оттуда родом. А в Москве до этого был?» После такого дружелюбного разговора, часто сопровождаемого мелкими подарками – сигарета, шоколадка или булка, – художники неожиданно резко меняли модальность. «Слушай, ты не знаешь, что тебе прикажут сегодня ночью, – сказал один из нас. –

И я не знаю. Но я хочу тебе сказать, что мы с друзьями будем защищать Белый дом. Будем стоять вон там на улице. Не стреляй в нас!» Солдаты обычно нервничали и уклончиво отвечали: «Надеюсь, не придется». – «Нет, этого недостаточно. Не стреляйте в нас. Если вы боитесь своих генералов, переходите к нам, мы вас спрячем». И тут же писали свои имена и телефоны на обороте ельцинских листовок, раздаваемых перед Белым домом.

В 1988 году, когда я только начинал писать о советских андеграундных художниках, люди, с которыми я встречался, просили меня не звонить им из гостиницы, так как подозревали, что за мной следит КГБ, и боялись засветить свои имена. Сейчас об анонимности речи не шло. Когда я сказал, что собираюсь написать статью о текущих событиях, и спросил, стоит ли упоминать имена, Юрий Лейдерман, художник, заявил: «Не стоит, а должен. Ты должен сообщить всем на Западе, что я здесь и это моя война. Ты должен выкрикивать наши имена на весь мир».

Позже вечером мы помогали строить баррикады.

«Обычная московская проблема: все всегда закрыто на ремонт, – сказал Костя. – Но сегодня это станет нашим спасением: какая еще арт-группа имела когда-либо в своем распоряжении такую кучу материалов. Сейчас мы изготовим настоящее совместное произведение искусства».

Начало накрапывать, и какая-то женщина на каблуках подходила к каждому с вопросом: «Извините, вы не умеете управлять бульдозером или экскаватором?»

В конце концов кто-то запустил бульдозер от аккумулятора легковушки и сел за руль строительной техники, при этом было совершенно очевидно, что ничего серьезнее «Жигулей» этот человек в жизни своей не водил. Бульдозер толкал и тащил, мы, выстроившись в цепь, толкали и тащили, и наши конструкции постепенно начали принимать форму баррикад. Самоназначенным прорабом выступила еще одна женщина, с высоким, пронзительным, но командным голосом. Мокрая, продрогшая, в забрызганной грязью футболке, она стояла, уперев руки в бедра, и выкрикивала инструкции прямо в центр копошащейся массы. Футболки с иностранными надписями (что написано – неважно) в моде в Москве: на груди нашей начальницы,

перечеркивая ее дородную фигуру, было написано: «I'd rather be playing tennis»^[35].

Мы договорились встретиться в мастерских позже вечером. К 9.30 там собралось большинство художников, которых я знаю, всего человек сорок. Дневная карнавально-балаганная атмосфера сменилась на более целеустремленную и созидательную. Андрей взял свой шуточный «флаг России», сделанный Косте в подарок, и сказал, что, если мы потеряемся, он будет служить нам ориентиром. В приподнятом настроении мы отправились к Белому дому. «Скоро весь этот саспенс закончится, – сказал мне критик Бакштейн. – Если мы выиграем, реформы станут необратимыми и перестройка победит. Если мы проиграем, это будет настоящий проигрыш, и мы потеряем все».

Мы осуждали всеобщую забастовку. «Мой отказ выйти на работу на философское отделение университета вряд ли напугает путчистов, – заметил Виктор Загарев. – Теперь я впервые завидую, что не работаю на автозаводе». «Если я закрою галерею, это всего лишь оставит четырех человек без работы», – бросил еще кто-то.

Когда около полуночи мы слышали звук разбираемых баррикад, наши сердца сжались, мы бросились вперед и обнаружили несколько десятков людей, пытающихся сделать проход в возведенных нами укреплениях. «Давайте помогайте, – закричали они. – Здесь пройдут войска, лояльные к Ельцину». Мы поняли, что батальон солдат перешел на нашу сторону, и ринулись очищать им дорогу.

В составе батальона было всего несколько танков, мы тут же залезли на броню и поехали вперед, Андрей развернул флаг, а Сережа Мироненко снимал все на видео. Танкисты сообщили, что решили присоединиться к нам, и это усилило нашу тревогу: все могло вылиться в настоящую гражданскую войну. Но радость от появления танков была сильнее. До этого момента демонстрация казалась скорее символическим жестом, сродни произведению искусства с политическим подтекстом. Но появление явного воплощения физической силы все меняло.

Холодно, идет дождь. Мы с нашей группой стоим на огороженной площади перед парламентом. Кто-то по дороге потерялся, и мы снова поднимаем флаг Андрея. Здесь собралось около ста человек, которых можно назвать словом «интеллигенция», некоторых я совсем не знаю.

«Люди жалуются, что в Москве нет ночной жизни, – говорит один из художников. – Но сегодня ночью здесь самые интересные люди города, и, похоже, они тут уже несколько часов». Критик Лена Курляндцева, пробегая мимо, представляет меня кому-то: «Эндрю, ты не знаешь Артемия Троицкого. Артемий, ты никогда не встречал Эндрю. Но вы оба читали книги друг друга, и, думаю, вам есть что обсудить». Мы стоим под дождем и разговариваем как на светском рауте. «Личное и общественное были впервые сплавлены в один драйв советскими рок-музыкантами, и это то, во что никак не может въехать западная публика, – развивает свою мысль Артемий. – Им гораздо легче понять эту двуединую природу нашего художественного андеграунда в области визуального искусства».

Ольга Свиблова снимает московскую художественную тусовку последние четыре года. Ее с полурботающей камерой и полувменяемыми ассистентами можно встретить на каждой выставке и вечеринке. Она появляется среди ночи в эффектной мини-юбке из черного шелка, отнимает камеру у Сережи Мироненко и начинает интервьюировать художников. Так как света почти нет, она просит нас держать горящие зажигалки перед лицами тех, кого она снимает.

«Два года назад, – говорит она, – я спросила каждого из здесь присутствующих, будут ли они сражаться за гласность и что они будут делать, если такая битва начнется. Сегодня я хочу всего лишь зафиксировать их присутствие здесь и снять выражение их лиц. Это будет отличный финал моего фильма, если, конечно, новые власти его не уничтожат».

К двум ночи мы промокли и продрогли и решили, что некоторым из нас стоит отправиться домой отдохнуть, чтобы вернуться завтра свежими и здоровыми. «Мы же не можем жить здесь следующие полгода», – замечает Лариса, пока мы идем вдоль баррикады, через которую мы въехали четыре часа назад. По дороге к нам присоединяется ослепительная блондинка в светло-зеленой куртке. Она объясняет, что помогает запустить надутый гелием шар над Белым домом и хотела бы прикрепить к нему что-нибудь агитационное. «Я видела у вас гигантский флаг России, – говорит она. – Если мы его запустим в небо, его увидят все, и это будет знаком надежды».

Андрей улыбается. «Конечно, берите, – говорит он, вручая ей свой флаг. – Да здравствует Россия!» То, что было задумано как личная

шутка Андреем и Костей, стало уже полушуткой, сыграв роль знамени авангарда («Как мы найдемся, если потеряемся?» – «Мы будем встречаться под флагом, как группа туристов из Японии, собирающаяся под зеленым зонтом экскурсовода»), а сейчас на глазах утратило всю иронию, став знаком надежды.

Вторник, 20 августа.

Вечером мне опять звонит Виктория, фотограф, и сообщает, что она слетала в Германию, воспользовавшись своей однократной визой, чтобы отвезти фотопленки, снятые в понедельник. «Я хотела удостовериться, что они доставлены в целостности и сохранности, – говорит она. – И вернулась защищать свою родину. Кто знает, смогу ли я еще когда-нибудь выехать за границу».

Заходит Костя посмотреть Си-эн-эн. «Вон мой флаг», – говорит он, когда камера показывает парламент и летящий над ним шар с развевающимся триколором. Когда чуть позже мы добираемся до места действия, мы застаем речь Ельцина, которую тот произносит под тем же российским флагом; Костя и Андрей понимающе кивают друг другу: «Это наш флаг».

В тот же вечер я ужинаю с Костей, Ларисой, Сережей и Костиной мамой, выжившей узницей ГУЛАГа. Мы поднимаем бокалы и произносим кучу тостов: за Костину маму, за Костю и Ларису, за меня, за свободу, за Горбачева, за Ельцина.

Костя не хочет, чтобы его мама знала, что он ходит к Белому дому. После переговоров шепотом мы придумываем какую-то отмазку.

Я чувствую себя все неуютнее. Объявили комендантский час. Когда я добираюсь по пустым улицам до гостиницы, в фойе обнаруживаю патруль военной милиции.

Где-то в час ночи звонит Таня Диденко, музыковед. Ее квартира напротив Белого дома стала чем-то вроде штаба для многих представителей интеллигенции, всю ночь я переговариваюсь с друзьями, заскакивающими к ней обогреться, выпить чаю или воспользоваться телефоном. «Кто бы мог подумать, – говорит Таня, – что моя квартира превратится в общественный туалет для нашего авангарда». Она организует второй эшелон, линию из женщин, которые будут стоять за защитниками баррикад, а также поддерживает круглосуточную связь с внешним миром. «Пожалуйста, сообщай мне,

если что-то важное передадут по Си-эн-эн, – говорит она. Я ей пересказываю, что по Си-эн-эн говорят, что невозможно установить точное количество демонстрантов, собравшихся перед парламентом, и нет никакой информации, что там происходит, и она отправляет гонцов на баррикады.

Я ей сообщаю, что только что слышал об одном погибшем, ей доносят о семи трупах. Вскоре становится невозможно понять, у кого более точная информация.

Телефонная связь барахлит, разговор то прерывается, то возобновляется, иногда нас разъединяют. Когда в очередной раз Таня до меня дозванивается и просит сказать, что сейчас передают по Си-эн-эн, я в шутку пересказываю ей новость об урагане «Боб», нанесшем значительный урон всему Восточному побережью. Через полчаса новость разлетится по Москве уже в несколько другой версии: «Ураган "Боб" движется из Сибири на Москву, разрушая все на своем пути».

В 2.30 звонит Костя рассказать, что они с Сережей и Ларисой не нашли бензина для своей машины. Метро не работает, такси тоже. Поэтому они отправились домой. Я предпринимаю вялую попытку добраться до Белого дома, но меня останавливает патруль, поэтому после символического нарушения комендантского часа (постоял на тротуаре перед гостиницей), я с чистой совестью отправляюсь в постель.

Как я узнал потом, Иосиф Бакштейн проснулся в 4 часа утра из-за ночного кошмара, встал, оделся, сел в свою машину и поехал к Белому дому. «Я встретил массу красивых молодых девушек, – рассказывал он позже. – Одну из них я потом еще не раз встречал».

Среда, 21 августа.

День выдался холодный и дождливый.

У Дэвида ранний рейс домой в Нью-Йорк, проводив его, я отправился с Костей и Ларисой к парламенту, где мы застали ту же демонстрацию, что и вчера, только более мокрую. Мы хотели посмотреть на место, где погибли люди – было известно, что убиты три молодых человека, – поэтому ближе к полудню мы пошли в сторону Смоленской. На месте трагедии лежали горы цветов и собралась группа человек в сто.

Какой-то парень, напоминающий раннего большевика или студента из чеховских пьес, небритый, в круглых очках, с мятой кепкой, напряженно зажатой в руке, только что прибежал с баррикад. Он объявил в мегафон, что идут танки, и призвал собравшихся вернуться и остановить их. Без лишних слов все бросились за ним и рассредоточились вдоль сложной фортификационной системы заграждений, выстроенной защитниками за последние дни.

Танки показались через несколько минут. Солдат из головной машины крикнул, что у них приказ расчистить баррикады, и, если мы не уйдем с дороги, нас раздавят. Парень с мегафоном ответил, что мы собрались здесь не для агрессии, а в защиту прав человека и всего народа. «Пусть нас тут всего несколько сотен, но у самого парламента уже десятки тысяч людей, а по всей стране миллионы», – сказал он. Он говорил о демократии и напоминал молодым солдатам из танков о кровавых ужасах недавнего прошлого. К нему присоединились другие, Костя и Лариса обращались к танкистам с какими-то словами. Мы подчеркивали, что не можем заставить солдат не выполнять приказ. «Если вы сделаете то, что вам приказали, это будет ваш выбор и ваша ответственность», – сказал парень с мегафоном.

Солдаты переглянулись, потом посмотрели на нас, мокрых, продрогших, вооруженных только верой в собственную правду, без каких-то материальных воплощений силы, словом, выглядящих так, что им оставалось только рассмеяться. Но танкист из головной машины вместо этого пожал плечами, сказал, что им ничего не остается, как послушаться воли народа, и приказал освободить место, чтобы танки могли развернуться. Для этого понадобилось довольно много пространства. «Почему ты думаешь, что они развернутся и уедут?» – спросил я Костю. «Из-за нас, – ответил он. – И из-за того, что мы сказали». Когда танки уехали, все, друзья и незнакомцы, бросились обниматься и целоваться, а мы почувствовали возбуждение от победы. После этого приключения мы прониклись отвагой, соответствующей моменту, собрали друзей, которым все рассказали, и отправились в мою гостиницу, где плотно пообедали, преисполненные гордостью за себя. Моя виза заканчивалась в этот день, поэтому после обеда я поехал в аэропорт. Остальные отправились домой отсыпаться перед ночным дежурством перед Белым домом.

Но ночное дежурство не состоялось. К тому времени, когда я прошел регистрацию на рейс, путч провалился, частично под воздействием внешних сил, частично из-за того, что войска отказывались штурмовать баррикады и стрелять по защитникам парламента.

Художникам эти события позволили выйти на новый уровень свободы. Свобода всегда была их главной целью, но эти три дня подарили редкую возможность побороться за свободу физически, в режиме реального времени.

«Мы выиграли войну, – сказал мне Костя по телефону позже. – Ты, я, мы все вместе. – Он замолчал на секунду, а потом добавил: – С моим флагом».

Планета Железяка

«...Мы создали вас из мужчины и женщины и сделали вас (разными) народами и племенами, чтобы вы узнавали друг друга...»

Коран, сура 49, аят 13

Наконец-то это случилось. Двадцать лет спустя... даже больше.

Вообще-то эта книжка должна была выйти еще в прошлом веке. Первое поползновение было сделано в начале 1990-х, когда Иосиф Бакштейн только организовал свой Институт современного искусства. Я как-то заметил ему, что было бы неплохо издать дебютную книжку нашего друга Эндрю на русском языке. Благо Ира Колисниченко, будучи профессиональным переводчиком, с энтузиазмом поддержала эту мысль. Иосиф согласился, но отсутствие средств, суета и наше всеобщее разгильдяйство не позволили довести дело до конца.

Потом было еще несколько попыток, но и они не имели успеха.

За это время мы выросли, возмужали, забурели и состарились.

Слава богу, что появились Саша Иванов и Миша Котомин, которым хватило воли и упорства реализовать эту идею.

Наша дружная и веселая компания, работавшая над русской версией предлагаемой книги, долго мучилась, пытаясь получше перевести ее название. Понятно, что словосочетание «Irony Tower», буквально переводимое как «Ироническая башня», у англоязычного читателя может рифмоваться и с «железной башней» (Iron Tower), и с «башней из слоновой кости» (Ivory Tower, забавно, что человек, придумавший это выражение, тоже носил имя Соломон), и с «железным занавесом» (Iron Curtain). По-русски создать нечто равнозначное как-то не получалось. Какой только бред не приходил нам в голову. С определенного момента в моей несчастной голове стало вертеться: «Какая-то железяка... какая-то железяка... какая-то железяка».

По сложившейся привычке я обратился к компьютерной «узнавайке». Набрав в «Яндексе» вышеозначенное слово, я получил в

результате забавное «Планета Железяка», которое, в свою очередь, отослало меня к историям Кира Булычева. В нескольких его текстах фигурирует Шелезяка, планета, на которой жили роботы и которая имела гладкую, ровную и серую поверхность.

Мне это напомнило то, как Россия изображается на зарубежных картах. Обычно это нечто в углу, уходящее за край листа, где, как правило, располагают таблицу с условными обозначениями.

Мне кажется, что именно такой планетой Железякой всегда была и остается Россия для остальных жителей земного шара.

Эндрю Соломон, когда он высадился, как какой-нибудь Миклухо-Маклай, на поверхности нашей страны, не был исключением. Об этом говорят ляпы из разряда «трудности перевода», с которыми мы всегда сталкиваемся при прочтении его текстов. Часто его записки напоминают мне рассказы Гулливера о его путешествиях, а порой и сочинения барона Мюнхгаузена.

Справедливости ради надо сказать, что многие мои знакомые путешественники «из-за бугра» грешили созданием фантастических картин нашей действительности.

Например, в книге моего германского приятеля Харлампия Орошакова, помимо других перлов, есть замечательный эпизод, где в музее-заповеднике Коломенское нам дорогу преграждает большая отара овец, сквозь которую мы с трудом пробирались. (Это совершенно невозможно, я очень боюсь овец.)

В свою очередь, Запад для нас был подобием того света, места, откуда не возвращаются, раем и адом одновременно. Соответственно, пришельцы оттуда были и ангелами, и бесами.

И еще, у нашего сообщества была иллюзия, что именно там находится основное обиталище наших «братьев по разуму», что именно там земля обетованная людей, выражаясь по-воннегутовски, нашего карасса. Людей, неосознанно объединенных для какой-то неведомой миссии, возможно, просто для одинакового «хождения перед Богом», без своей на то воли и ведома.

Так, например, Свен Гундлах в своем письме Эндрю писал: «Я считаю, что современная цивилизация породила феномен, который можно описать как метанациональность, некую диаспору, принадлежность к которой определяется не национальностью, а

взглядами, языком и поведением в культуре. Именно поэтому мы считаем тебя скорее своим родственником, чем другом».

Лично я увидел нашего героя первый раз на пикнике КЛАВА («Клуба авангардистов») в Бухте Радости. Он сидел в лодке с Витей Мизиано и Жорой Литичевским. Все трое очень важничали. На Жорке была дурацкая белая папаха, которая меня очень раздражала. Жорик явно выпендривался. Я же был на водном велосипеде и пытался взять их на бордаж. Они смотрели на меня как на идиота.

Эндрю нам глянулся сразу. Он был похож не то на Гурвинека, не то на конференсье из «Необыкновенного концерта» в молодости. Кроме того, он обладал понятным нам чувством юмора и доброжелательным любопытством. В нем было еще что-то от другого американского кукольного персонажа 1920-1930-х годов, имени которого я не помню.

За крайнюю гладкость кожи на лице все первое время звали его «фарфоровый мальчик». Это подвигло нас с Сережей Ануфриевым записать диалог «Фарфор-Стекло», который мы хотели разместить в журнале «Декоративное искусство». Суть диалога была в том, что кожа советского человека и человека западного различались, как эти два материала. Фарфор – блестящий и непрозрачный – соответствовал Западу, а стекло – Востоку.

Фарфоровый сосуд непроницаем. Он может быть ярко расписан, но мы не знаем, пустой он или там что-то есть. В стеклянном же, даже если он ничем не наполнен, видна противоположная стенка, что из-за преломления света создает дополнительное впечатление, будоражит воображение, порождает игру для глаз.

Так, выходцы из Западной Европы или Северной Америки обладают прекрасной, ухоженной кожей, преисполнены всяческого политеса и внешнего лоска, но мы часто не можем понять, добры ли они, умны или просто интересны.

Наши же люди, с кожей неопределенного цвета, сквозь которую видны вены, желваки и всевозможные пупыри, отличаются импульсивным поведением и сомнительным видом. Однако это выдает их своеобразие и харизму.

Бред, конечно, но тогда нам наши рассуждения казались очень остроумными и глубокомысленными. Жаль, что кассета с этим диалогом затерялась в океане моего домашнего мусора и пока нет никакой надежды ее отыскать.

В итоге же мы не нашли в другом мире себе подобных. Народ там оказался проще и одномерней, чем нам представлялось. Так в молодости, не зная языка, мы подозревали в текстах «Битлз» глубокий смысл. На деле тексты оказались банальными и плоскими.

По большому счету их общество мало отличается от советского. Та же рутинная иерархия с устоявшимися догмами. При этом в нем, в отличие от СССР, отсутствует какая-либо альтернативная культурная жизнь. Вернее, она была когда-то в 1960-х, но с тех пор она гармонично встроилась в общую конструкцию и существует только как коммерческий проект.

Для наиболее чувствительных из нас это было большим разочарованием.

Это разочарование, например, сказалось на наших отношениях с немецкими ребятами из «Бомба колори». Несмотря на всю их прелесть и контрфилистерскую риторику, их жизненным принципом было: «Лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным».

Прошло совсем немного времени, и эта нехитрая житейская мудрость стала основой и нашей жизни. Наши занятия перестали быть исполнением миссии, поприщем, образом жизни, а превратились в обычную профессию.

Для многих моих товарищей, принадлежащих к нашему поколению, эта «смена вех» стала если не трагедией, как полагает Свен Гундлах, то, по крайней мере, привнесла существенный дискомфорт и чувство горечи в их жизнь. Мы называли это «синдромом Гадюки» или «комплексом Гарибальди», то есть состоянием революционеров первой волны, оказавшихся на обочине победившей революции.

Кое для кого это закончилось творческим суицидом. Осознав бессмысленность дальнейшего пребывания на художественной сцене, они просто тихо сошли с нее. Как ни верти, но мы оказались очень советскими. Исчез Союз – исчез и наш контекст. Поэтому 1991 год можно считать тем Рубиконом, за которым началась другая история, которая писалась уже другими.

Именно в этом году вышла в Америке книга, написанная про нас. Она имела большой успех, а наша дружба с ее автором продолжилась. В августе того же года Эндрю со своим папой и братом приехал в Москву. Путешествием на родину предков (его бабушка была из

России, кажется, как обычно, одесситкой) он хотел отвлечь отца от трагедии, произошедшей с мамой.

И тут грянул путч. Папа был в панике. Положение даже не спасала свинина в брусничном соусе, которую готовила Лариса и которую Эндрю в знак восхищения назвал «rook Larissa».

Я заметил, что большинство иностранцев отличаются трусливой осторожностью, иногда это носит иррациональный характер, но почему-то вызывает у меня к ним теплые чувства.

Молодой же Соломон был не таков: оставив отца в гостинице, он с головой окунулся в революционные события.

Пару дней мы с ним героически тусили вокруг здания Верховного Совета, отчего получали вместе со всеми удовольствие и адреналин.

Больше всего мне запомнилась финальная сцена, когда мы восторженно бежим с Эндрю за революционным танком и что-то орем. На танке восседает худенький лейтенант в бронежилете, надетом на голый торс, и тоже что-то орет. Вдруг перед нами вырастает грузовик, с которого нам сообщают, что революции нужны деньги. Эндрю не задумываясь вынимает толстенную пачку денег и отдает в руки представителей восставшего народа.

В тот же момент толстая тетка шлет ему воздушный поцелуй, а потом обхватывает его и вlepляет смачную беззшку.

Это был последний день русской революции.

На следующее утро я уехал в Израиль.

Уже после, пережив все пертурбации «лихих девяностых», я стал задумываться. В мою душу закрались сомнения, были ли эти люди с грузовика представителями прогрессивной общественности или мы столкнулись с обыкновенными жуликами, занимавшимися рыбной ловлей в мутной воде народных волнений.

Впрочем, этот эпизод характерен для распространенного типажа англосаксонской экспансионистской культуры, каковую представляет Эндрю Соломон. История знает немало примеров подобных героев и искателей приключений. Можно вспомнить Индиану Джонса, Лоуренса Аравийского, капитана Кука, Робинзона Крузо, известных у нас Джона и Дина Ридов, Айседору Дункан, а также ребят из «кембриджской пятерки».

Симптоматично, что после России он летал в Руанду, где был замечен среди женщин народа тутси, бывал на Бали, где общался с

жителями «деревни глухих», изъездил всю Америку, беседуя с родителями даунов и детьми преступников.

Он написал еще несколько книг, в которых «милость к падшим призывал» и в которых его личные проблемы (мне кажется, он, как и я, находится в мысленном диалоге со своей покойной мамой) удивительным образом совпадают с наиболее обсуждаемыми темами среди образованной американской публики.

Лично для меня в его экзотических путешествиях есть оттенок киплинговского «бремени белого человека», некоторой миссионерской снисходительности. Это выражается в той бесцеремонности, с которой в своей книге он развешивает ярлыки «антисемита» и «агента КГБ» на наших соотечественников, и очень осторожно, обтекаемо, не называя имен, пишет о неприглядных чертах жителей своей Ойкумены.

Утешает тот факт, что все-таки его первая робинзонада произошла у нас в России, а мы были его первыми Пятницами. Очевидно, Эндрю сохранил к нам трогательные чувства и, наверное, поэтому специально приезжал в Москву в 1998 году на десятилетие нашего знакомства.

И как тут не вспомнить старика Воннегута: «Если вы обнаружили, что ваша жизнь переплелась с жизнью чужого человека, без особых на то причин, этот человек, скорее всего, член вашего карасса».

В свою очередь должен сказать, что Эндрю мне чрезвычайно симпатичен. Это обнадеживает.

Мы такие разные. Он – денди из состоятельной еврейской семьи, элгэбэтэшник, прогрессист и либерал. Я – люмпен, неряха, шовинист, традиционалист, фундаменталист и мракобес. Тем не менее между нами свет и теплота. Значит, человечество существует.

Константин Звездочетов,

август 2013

notes

Примечания

1

Официальное название аукциона было – «Русский авангард и современное советское искусство». – *Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, – примечания Константина Звездочетова.*

Складывается впечатление, что бедняга стал жертвой чей-то разводки. Я даже догадываюсь чьей. Скорее всего, это «Перцы».

На самом деле Союз художников тут ни при чем. Мы занимали помещения в расселяемом доме, договорившись с начальником ЖЭКа. Тогда членов Союза среди нас почти не было.

Гриша Брускин был уважаемым человеком и без всякого «Сотбиса». Лично я с ним не общался, но он, кажется, дружил с Приговым, Рубинштейном и др. Его работы относили к соц-арту и ценили в нашей среде. В Союзе художников он не очень светился, как и все нормальные люди. Один раз его за выставку в Вильнюсе там даже пытались подвергнуть остракизму. Наверное, он где-то работал, чтобы было что покушать, но и это была обычная практика. Что же касается самого аукциона, то он, как и фильм «Асса», может считаться отправной точкой процесса, в котором «золотое подполье» стало довольно быстро превращаться в наш локальный (извиняюсь за выражение) мейнстрим.

Судя по всему, Эндрю что-то слышал от наших про старца Филофея, но для него это был пустой звук, и он вернулся к более знакомой, понятной и горячо любимой на Западе сталинской теме.

На самом деле припев «соки-пиво-воды» родился гораздо раньше песни и самой «Среднерусской возвышенности». Однажды зимой, в студеный мороз, мы стояли со Свенем на троллейбусной остановке, напротив его дома на Новослободской. Мы очень замерзли и от этого, по обыкновению, приплясывали.

Через дорогу были магазины. Они и сейчас там есть. На них были вывески, которые последовательно гласили: «Соки-Пиво-Воды-Табак-Пельмени». Мы поняли, что это песня.

И уже, приплясывая, стали напевать:

Соки, пиво, воды, табак, пельмени.

Воды, пиво, соки, табак, пельмени.

Но потом Свен сказал: «Надо тут что-то пошло-романтическое, типа “дай мне спрятать лицо в твои колени”». А спустя некоторое время он написал стебный текст, похожий на типичные для того времени рок-камлания. Так родилась эта песня. Что же касается красивой женщины с длинными волосами, играющей на аккордеоне, то могу раскрыть тайну и сказать, что зовут ее Ира Колисниченко. И конечно же, никто тогда не мог предположить, что, по странному стечению обстоятельств (а может, по иронии судьбы), спустя двадцать пять лет после описываемых событий именно благодаря ей мы сможем прочесть эту книгу по-русски.

Не «гениально», а «замечательно». Во всем, наверное, виноват наш примитивный английский.

Это явное преувеличение. Знаменитые «Муха», «Номер люкс» изготовлены в самом начале восьмидесятых, и это только малая часть из более двух десятков работ, ставших хрестоматийными.

Все было не так драматично. Просто мой классный руководитель, шутя, попросил ребят не подходить ко мне, а те, в свою очередь, ему подыграли. Мы очень забавлялись, а на следующий день нам это надоело, и все пошло по-старому.

Аттестат мне позже, втихаря, все-таки выдали, а грамоты, как мне сказали, «остались в сейфе под арестом».

Насколько мне известно, речь идет о двух не очень связанных друг с другом эпизодах из жизни Свена. Первый, это когда Свена пытались вербовать в ГБ, а он их послал, но тем не менее они все равно записали его «агентом Пегасом», вопреки его воле. Второй относится к близкому по времени периоду, когда Свен «хипповал» и, как модно тогда было, путешествовал автостопом. По дороге его действительно арестовали и отправили в СИЗО, где пытались припаять ему «бродяжничество» и «попрошайничество». Свен говорил с Эндрю по-французски и для СИЗО употребил слово типа нашего «каталажка» (отсюда, «тюрьма»).

Через месяц ему с большим трудом удалось освободиться.

«ССЧ» была группой, основным занятием которой был выпуск машинописных сборников.

Очевидно из-за того, что Эндрю плохо знал советскую специфику и не разбирался во всех нюансах нашего бытия, в его воображении родился почти кинематографический сюжет. Тут вам и конспирация, и тайный манипулятор Женя Матусов, и финальное обретение сокровищ. Не хватает только стрельбы и погони. В жизни все было гораздо проще. Замечательный ученый и наш друг Женя Матусов подал нам эту идею – записи на магнитофон мухоморских текстов в авторском исполнении, в виде как бы дружеского заказа. Мы же с радостью отозвались на его предложение. Дальше успеху предприятия способствовали два фактора: первый – Каменский достал профессиональный микрофон, второй – он был членом Общества филофонистов, и у него была куча пластинок с разной музыкой. Мы собрались в Беляево на квартире Каменского (наверное, потому, что никакой мастерской Матусова в природе не существовало), и записали все тексты в один вечер. Чтобы не было скучно, тексты читали под музыку. В результате получилась мелодекламация, имитирующая распространенные тогда на радио литературно-музыкальные композиции.

А потом мы представили наше произведение в клубе «Рокуэлл Кент» при МИФИ. Ребятам понравилось, понравилось и друзьям из круга МАНИ. Нас все стали просить переписать кассету. Мы давали. В дальнейшем запись распространялась по всей стране, подобно тому как распространялись записи Высоцкого, Галича или Жванецкого. Народ прозвал ее «концертом антисоветской эстрады».

По иронии судьбы благодаря этой кассете, стебно названной «Золотым диском», группа «Мухомор» попала в историю русского рока, т. к. при Андропове почему-то была внесена в список запрещенных рок-групп. Что же касается успешных продаж, то, может, кто-нибудь и продал пару кассет по червонцу. Тоже деньги. Но откуда взялась лапидарная сумма 1000 рублей, я не знаю. Также лично я ничего не слышал о каких-то правах на публичное распространение диска и их продаже. Запись до сих пор в диком виде гуляет по стране среди любителей. Можно ее скачать и в интернете.

Дело было так. Знойным летом 1982 года Свен и я в обеденный перерыв сидели на лавке Петровского бульвара. Мы работали рядом.

Свен – в РОСИЗО, я – в мастерских Театра Моссовета в саду Эрмитаж. Часто к нам присоединялся Монастырский, работавший в Литературном музее, но в этот раз его не было.

(Кстати, в это время в РОСИЗО служил Андрюша Ковалев, но мы тогда не были знакомы.)

Мы сидели и обсуждали наши планы. Тут вдруг Свен и говорит: «А давай устроим квартирную выставку, как в семидесятых. Мне сразу представились бородатые художники, рисующие абстракцию и сюрреализм, и стало смешно.

Я сказал, что идея забавная и ее надо осуществить. Выставку решили делать у Талочкина, т. к. он нам представлялся типичным представителем подпольного искусства. Талочкин сначала согласился, но потом, из-за наезда ГБ, отказался.

На помощь пришел Никита Алексеев. Он тогда сбрил бороду и решил поменять всю жизнь.

У него была маленькая квартирка на Ленинском, она то и стала ARTARTом. Прошу обратить внимание на каноническое написание ARTART. Помимо того что оно расшифровывается как «искусство в апартаментах» и в нем есть намек на термин «апарт» (реплика зрителям, которую не слышат персонажи на сцене), еще здесь мы видим два раза написанное слово «арт» – на кириллице и на латинице. После первой выставки квартира Никиты стала центром тусовки. Помимо обычных показов художественных произведений, в ней проводились литературные чтения, рок-концерты и просто «вечера отдыха» и «встречи с интересными людьми».

Бедные Никита и Свен, который на время поселился у него, буквально опухли от роскоши человеческого общения. Когда было невозможно, все перемещались к Мише Рошалю, который жил в соседнем доме. Веселье царило всеобщее, т. к. вся деятельность носила характер пародии.

Пародии на квартирные выставки подпольного искусства, на западную галерейную жизнь, на элитарный светский салон. Я,

например, был назначен пародией на живописца. К сожалению, у государства не хватило юмора, и оно восприняло нас всерьез. Тогда-то закончилось и наше веселье. Но это уже другая история.

«Развитие социализма в Вундерланде» – так называлась моя разрисованная книжка с абсолютно идиотским содержанием, не имеющим никакого отношения к политике. Выставка, схожая по теме с этим произведением, называлась «Дальние, дальние страны». Что же касается моего романа-холодильника, названного Эндрю «Историей жизни, полной приключений», то на самом деле он носил название «В настоящее время я занимаюсь написанием романа...».

Оба произведения были выставлены на первой выставке ARTARTa осенью 1982 года.

Выставка называлась «ARTART в натуре».

Не знаю, откуда Эндрю это взял. Я служил в стройбате, а там «учебка» не нужна. Очевидно, он вставил это слово для демонстрации знания советской специфики. Наверное, про «учебку» рассказывал кто-то другой, а потом в голове у него все перепуталось и в «учебку» отправили меня.

Сергей Волков – может быть, лучший художник среди моих друзей и ровесников. Автор, обладающий тонким чутьем, блестящим остроумием и изысканным вкусом. Пик его популярности пришелся на конец 1980-х – начало 1990-х. Участник аукциона «Сотбис» 1988 года в Москве, Венецианской биеннале 1990 года, Бинационале, 2-й Цетинской биеннале и т. д. и т. п. Его работы хранятся в музеях и коллекциях по всему миру (Третьяковке, Русском музее, Музее Людвига, музеях Берна, Мельбурна, Денвера). Сережа Волков считает, что Эндрю Соломон очень похож на Тинтина.

Историю с Сандуновскими банями замутил Гия Абрамишвили – основной нерв и мотор нашей группы «Чемпионы мира». Причем сделал он это почти случайно. Гия – человек импульсивный, всегда склонный к спонтанным действиям. Он все время метался по Москве, пытаясь устроить что-нибудь веселенькое. Поэтому, когда он появился, в крайнем возбуждении, в нашей общей мастерской на Маросейке и с порога заявил, что договорился с директором бань о выставке, мы ничуть не удивились.

Удивительно было то, что Гия не был знаком с этим директором. Думаю, наш товарищ просто шел мимо бань, у него возникла мысль о выставке, и он, прорвавшись в кабинет начальника, убедил его в необходимости провести это мероприятие. Время тогда было революционное, народ был чуток к новизне и полон энтузиазма, судя по всему, директор не был исключением.

Поразмыслив, мы поняли, что вчетвером не осилим весь помывочный зал, и решились обратиться к более «взрослым» товарищам в КЛАВу. К тому времени роль главного администратора «Клуба авангардистов» взял на себя Бакштейн, как наиболее организованный и предприимчивый. Недаром в «табели о рангах» Монастырского он имел кличку «Шнырь».

Иосиф Маркович оказался очень полезен, т. к. остальные члены сообщества отличались типичным разгильдяйством и непрактичностью.

Взяв всю инициативу на себя, он привлек «лучшие силы» и блестяще организовал банную акцию. Все эмоционально были почти в эйфории, а телесно были завернуты в белые простыни.

Из-за чего не было понятно, где публика, а где зачинщики. Патрициями ощущали себя все.

Вступительную речь сказал Пожизненный Почетный Председатель КЛАВЫ Боря Матросов.

В частности, он произнес свои исторические слова: «Мы для вас, а вы для нас». Далее, как обычно, зажигательно и остроумно выступили Пригов, Ерофеев и др.

Когда я рассказал Яну Хуту про АРТАРТ и Сандуны, мэтр понял, что «курит в углу» со своим «шамбр д'ами», и признался, что очень завидует нам «белой» завистью. Позже происшествие в бане было несколько раз процитировано в отечественном художественном кинематографе. А еще в документальном фильме Пастернака-Свибловой «Черный квадрат» есть довольно большой эпизод про эту выходку.

Так что кому интересно, может ознакомиться.

Что же касается самих Сандуновских бань как объекта культурного наследия, то хотелось бы продолжить Эндрюно мифотворчество. Например, перед тем как отгрохать метро, Сталин велел построить бани, где отрабатывались различные эстетические и технологические методы монументальной пропаганды и советского образа жизни. Между Кремлем и банями функционировала труба, по которой Сталин передвигался на подводной лодке. Еще во время войны он любил устраивать в банях заседания Политбюро, как в месте наиболее безопасном и приятном. Тут мы видим, что даже самые продвинутые западные люди не могут избавиться от своих стереотипов. Тот же вышеупомянутый Ян Хут, увидев мозаику с Вициным, Никулиным, Моргуновым, заявил, что на ней представлены все народы Советского Союза. Информацию о «феминистском прорыве» я бы назвал, мягко говоря, непроверенной. Скорее всего, это была группа маньячек и нимфоманок.

Не следует забывать, что это были последние времена советского режима и народ стремился избавиться от всех его атрибутов. Борьба за равноправие женщин тогда ассоциировалась с бабами в оранжевых жилетах, Валентиной Терешковой и женами, которые работают на двух работах, чтобы прокормить пьяницу мужа. Наши дамы и мадемуазели были по горло сыты совковым феминизмом и в глубине души мечтали быть домашними курочками и содержанками.

Я не знаю, о каком «мафиози» идет речь.

Первым на Фурманном поселился Фарид Богдалов, но он под это описание не подходит, т. к. в хрущевские времена был младенцем.

Боюсь, что тут Эндрю «подпускает клюкву».

Что же касается работ для Союза художников, то, если бы я дал этому «мафиози» для приемной комиссии свои рисунки, его бы не только туда не приняли, но и не подпустили бы к подведомственным объектам на очень большую дистанцию, типа пушечного выстрела. По меркам СХ – я вообще не умею рисовать.

Прошу заметить, что никакой я не приезжий. Я родился в Москве, очень этим горжусь и другой родины у меня нет.

Галя Мейн появилась в нашей компании, как и многие «забугорные» русские, в разгар перестройки. Очевидно, она приехала на аукцион. «Сотбис», может, из любопытства, может, по делам. Кажется, до своего отъезда в Германию она дружила с художниками старшего поколения – Кабаковым, Пивоваровым и др.

В дальнейшем Галина оказала нам всем массу неоценимых услуг, как практических, так и дружеских. Например, она содействовала разоблачению авантюриста Фолькера, имя которого Эндрю в своем повествовании стыдливо не называет. Еще она способствовала вывозу работ, подружила всех с Филлис Кайнд, приезжала, как и Эндрю, на наши гастрольные выставки. И вообще, была нашим поводырем в реалиях западного мира. Без ее опеки адаптироваться за границей мне лично было бы значительно трудней.

Искусство (нем.) – Прим. ред.

Дворец культуры (нем). – Прим. ред.

Маленькая смерть (франц.). – Прим. ред.

Рип ван Винкль – персонаж одноименной новеллы Вашингтона Ирвинга, житель деревушки близ Нью-Йорка, проспавший 20 лет в американских горах и спустившийся оттуда, когда все его знакомые умерли. – *Прим. ред.*

Как-то, после своего первого посещения СССР Эндрю опубликовал в каком-то брудастом журнале – не то «Арт ин Америка», не то «Харперс энд Куин» – статью о нас, в которой обозвал меня «tiny and wry». Когда народ на Фурманном прочел это, то очень веселился. Причем по малограмотности произносили мы эти слова как «тини» и «врай». Первое слово значит «крошечный», «малюсенький», второе – «кривой», «скрюченный», «перекошенный», «кривляка», «вертлявый». Не знаю, был ли я таким, но Лариска точно была. Поэтому, когда Эндрю во второй раз приехал в нашу страну, мы встретили его хороводом, распевая: «We are tiny and wry, we are tiny and wry!»

Рой Хальстон Фровик (1932–1990) – американский дизайнер одежды, крайне популярный в 1970-х. Разработал, в частности, форму полиции Нью-Йорка и стюардесс авиакомпании «Панамерикан». Использовал свое имя в качестве бренда, логотипом которого стала буква «Н». – *Прим. ред.*

«Блумингдейл» – знаменитый нью-йоркский универсальный магазин, основанный в 1872 году. Сегодня занимает целый квартал на пересечении Лексингтон-авеню и 59-й улицы. – *Прим. ред.*

Одноактная трагедия Оскара Уайльда (1891), впервые опубликованная в 1894 году с рисунками Обри Бердслея, а поставленная в Париже в 1896 году, когда ее автор отбывал заключение в Редингской тюрьме. – *Прим. ред.*

Речь идет об акции «Палатка-2», состоявшейся 15 июля 1989 года в парке Сокольники. – *Прим. ред.*

Советская фашистская организация. – *Прим. Эндрю Соломона.*

«Мир Кристины» – картина американского художника Эндрю Уайета. – *Прим. ред.*

Статья была напечатана уже после выхода книги в газете «Нью-Йорк таймс» 29 сентября 1991 года. – *Прим. ред.*

«Я бы лучше сыграла в теннис» (англ.).