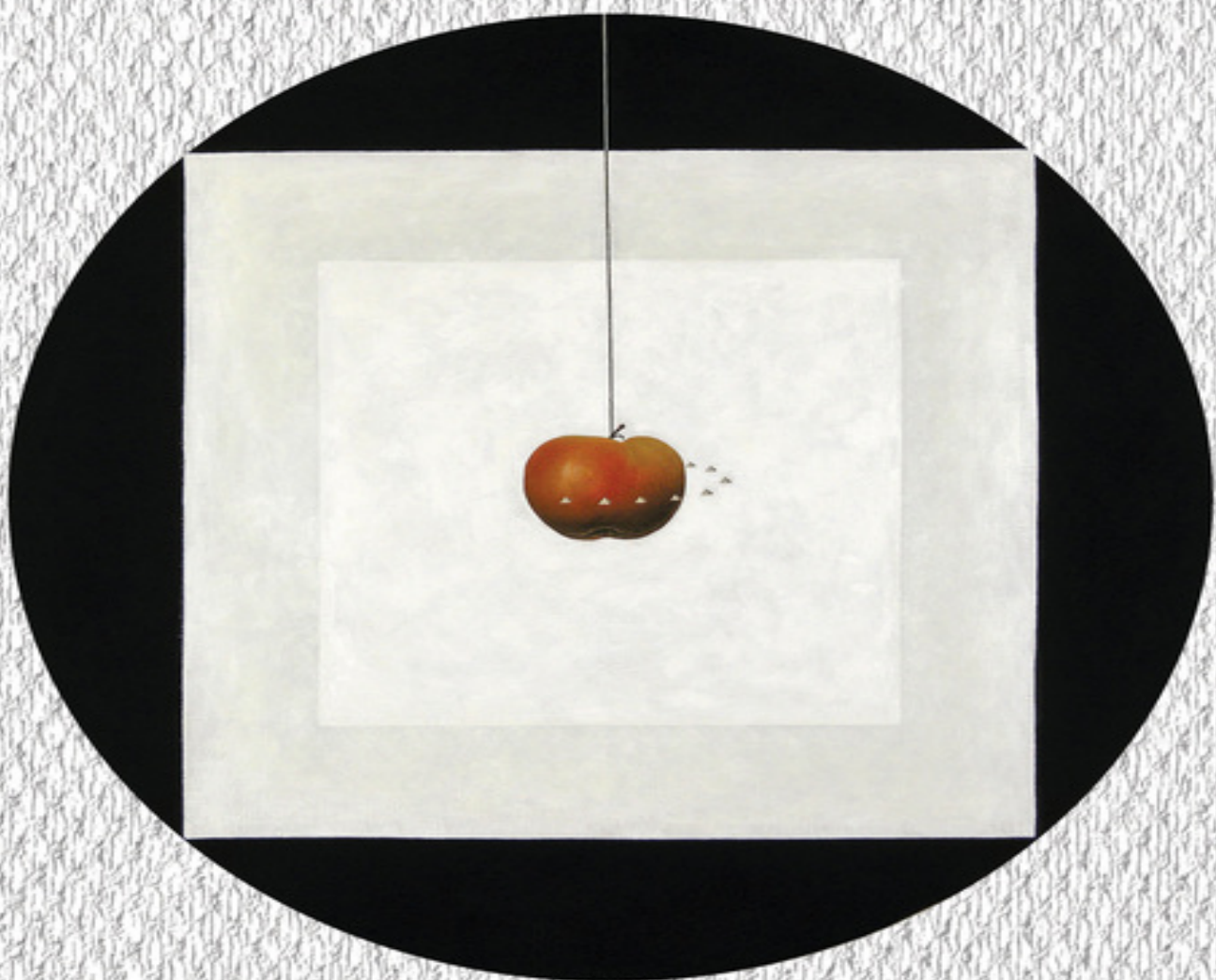


ЭТИ СТРАННЫЕ
СЕМЬДЕСЯТЫЕ,

ИЛИ

ПОТЕРЯ НЕВИННОСТИ



НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Annotation

В этом сборнике о 1970-х годах говорят активные участники тогдашней культурной жизни, представители интеллектуальной и художественной среды Москвы – писатели и поэты, художники и музыканты, коллекционеры и искусствоведы. Говорят по-разному, противореча друг другу – и эти противоречивые «показания» дают возможность увидеть непростое время в некоторой полифонической полноте. Сборник проиллюстрирован фотографиями из архивов Георгия Кизевальтера, Игоря Пальмина, Валентина Серова, Владимира Сычева, Игоря Макаревича, многие из которых ранее не публиковались.

- [Г. Кизевальтер](#)
 - [От составителя](#)
 - [Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов:](#)
 - [Никита Алексеев:](#)
 - [Леонид Бажанов:](#)
 - [Эрик Булатов:](#)
 - [Римма и Валерий Герловины:](#)
 - [Елена Елагина, Игорь Макаревич:](#)
 - [Франциско Инфанте:](#)
 - [Илья Кабаков:](#)
 - [Георгий Кизевальтер:](#)
 - [Татьяна Колодзей:](#)
 - [Виталий Комар:](#)
 - [Александр Косолапов:](#)
 - [Алексей Любимов:](#)
 - [Владимир Мартынов:](#)
 - [Андрей Монастырский:](#)
 - [Ирина Нахова:](#)
 - [Владимир Немухин:](#)
 - [Борис Орлов\[41\]:](#)
 - [Виктор Пивоваров:](#)
 - [Оскар Рабин:](#)

- [Лев Рубинштейн:](#)
- [Виктор Скерсис:](#)
- [Леонид Соков:](#)
- [Владимир Сорокин:](#)
- [Владимир Тарасов:](#)
- [Маргарита и Виктор Тупицыны:](#)
- [Иван Чуйков:](#)
- [Сергей Шаблавин:](#)
- [Игорь Шелковский:](#)
- [Эдуард Штейнберг:](#)
- [Владимир Янкилевский:](#)
- [Дополнение](#)
- [Приложения](#)
- [Избранные персоналии сборника\[61\]](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)

- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)

- [60](#)
 - [61](#)
 - [62](#)
 - [63](#)
-

Г. Кизевальтер

**Эти странные семидесятые, или Потеря
невинности**

Эссе, интервью, воспоминания

От составителя

Личный опыт остается неоформленным сознательно и неприемлемым эмоционально, если только не впишется в ту или иную схему, присущую культуре данной группы. Только ассимиляция таких схем может позволить объективировать субъективные состояния, сформулировать неоформленные впечатления и включить личный опыт каждого в единую систему.

К. Леви-Стросс. «Структурная антропология»^[1]

О семидесятых – как, впрочем, и о любом ином десятилетии – можно говорить очень долго и многословно, и не сказать и доли того, что бы в действительности отражало эту уникальную эпоху. Слишком уж огромен, неимоверно массивен и разнообразен тот исторический и художественный материал, что был накоплен за те годы... Заранее слыша раздраженные голоса апологетов родимой демократии, сообщаю, что нет, разумеется, никто не собирается здесь умалять значение оттепельных надежд шестидесятых или маниакально-суггестивной зрелищности восьмидесятых и восхвалять исключительно годы апогея застоя. Однако хоть и рядом эти десятилетия, а вот лицом несхожи, как дети от разных отцов. Вот в этом-то, на мой взгляд, и изюминка; в этой принципиальной, гениальной несхожести и вижу я предмет исследований настоящего сборника.

Будучи свидетелем и участником славного и благородного безумства тех лет, в начале нового столетия я загорелся желанием не всуе вспомнить и проанализировать семидесятые^[2]. Но, не желая оказаться в положении тех слепых мудрецов из буддийской притчи, которые должны были ощупать части тела слона и дать ему определение, я решил предоставить площадку для высказывания моим друзьям и коллегам, деятелям неофициальной и «квазиофициальной»

культуры семидесятых, которые успели уже заявить о себе к тому времени или активно работали в те годы, чтобы вместе мы могли нарисовать более объективную картину. Впрочем, тут же выяснилось, что такой подход чреват большими осложнениями, чем я предполагал вначале. Часть авторов поспешно сообщили, что писать они не могут, а предпочитают, чтобы за них это делали другие; иные напрочь исписались за прошедшие годы и не могут больше выжать из себя ни строчки; третьи, как чудесный наш Сева Некрасов (увы!), обиделись на весь белый свет в этой жизни и обиду свою скорбно унесли с собой в мир иной, так и не поделившись с потомками смыслом творчества в эпоху Л.И. Брежнева; четвертые, воспользовавшись оказией, с наивной прямоотой пустились рекламировать себя в настоящем времени. Не менее любопытным оказался и неожиданный страх отдельных деятелей искусства перед свободным говорением о той эпохе: точнее, им-то очень хотелось высказаться, но цеховое табу на разрушение мифов и образов семидесятых наложило весьма крепкую печать на робкие уста. В порывах самоцензуры некоторые авторы, получив свои тексты на правку, вымарывали целые абзацы собственных интересных наблюдений (пламенный привет бессмертному Главлиту!). Однако и в этой ситуации, как мне кажется, нам удалось собрать уникальный и оригинальный материал, позволяющий нарисовать достаточно объемный, многомерный образ культурного политеизма семидесятых годов.

Главной причиной, побудившей меня начать собирать материал для сборника, было возникшее за последнее десятилетие достаточное остранение того, «другого» времени^[3]. Возможно, свою роль сыграл довольно долгий период жизни за рубежом, и к этой ситуации удачно подходят строчки Бродского: «...но забыть одну жизнь – человеку нужна, как минимум, еще одна жизнь. И я эту долю прожил». Времени передумать все заново и взглянуть на специфичность (с какой-то стороны – и местечковость) современного русского искусства снаружи было предостаточно. В действительности я вышел из континуума событий семидесятых-девяностых в 1998-м и вошел обратно в российскую жизнь в 2006-м – в новом столетии и тысячелетии, совсем в иную, как и положено, реку – с полным ощущением двойной смерти, случившейся за эти годы, и уже без привычных

и архинеобходимых русскому интеллигенту бесконечных рефлексий о духовности в искусстве и поисках собственного уникального пути (можно добавить сюда и неперемные «кто виноват» и «что делать»).

Так вот, в своих остранных размышлениях на досуге о судьбах семидесятых я неожиданно осознал, что не так-то просто взять и перекинуть мосток из шестидесятых в восьмидесятые. Что-то не стыковалось, что-то не давало понять, почему вдруг в России шестидесятые годы практически топтались на месте, а семидесятые так резво побежали вперед, что в последующие десятилетия все просто пожинали плоды того, что было заложено в то время. Опять же, не так уж было ясно, почему скачок пришелся главным образом на середину семидесятых, а не на начало, хотя отдельные художники резко меняли свой стиль уже в 1971–1973 годах. Мысль о тривиальности такой «точки зрения нового поколения», высказанная некоторыми авторами, правомочна, но слабо выдерживает критику. Во-первых, предмет и вектор творчества меняли в те годы многие художники именно старшего поколения – они-то и определяли художественную сцену в конце XX века. Во-вторых, на те же годы пришлось значительные и бурные события в современной классической музыке и литературе. Наконец, несмотря на официальное утверждение об «общем застое» в искусстве семидесятых на Западе, нельзя не упомянуть о величественном разнообразии экспериментов и количестве уникальных групп в рок- и электронной музыке того времени, что стало очевидно лишь позднее. Что все это было – простое совпадение?

К этому можно добавить и желание снять с событий той поры образовавшийся за прошедшие годы столь толстый слой мифов и «житейских историй», что даже реальным фигурам тех лет зачастую нелегко припомнить ни последовательность, ни участников канувших в Лету событий, о чем свидетельствуют многочисленные публикации и XX-го, и XXI веков^[4]. Как выяснилось в ходе подготовки сборника, естественной трансформации памяти, к сожалению, подвержены очень многие, а не только случайные летописцы из Министерства Правды. Во многих серьезных, претендующих на звание «справочный материал» изданиях, как «Другое искусство», да и в других воспоминаниях, присутствуют многочисленные ошибки.

Мне пришлось проводить вполне детективную работу, проверяя не стыкующуюся информацию из разных источников.

В различных критических статьях конца XX – начала XXI века историки искусства неоднократно предпринимали сознательные попытки раскрасить семидесятые и их героев в разные цвета. Чаще всего эти старания приводили лишь к напусканию тумана и рождению очередных мифов. Нельзя не упомянуть хотя бы две замечательные и всем известные парадигмы освещения фактов и событий того десятилетия: а) культура строго делилась на официальную и неофициальную и б) нонконформисты в своем противостоянии системе выступали единым, дружным фронтом.

По поводу первой можно сказать лишь следующее. Сообщества не имели четких границ, но интуитивно хорошо знали, кто «свой», а кто нет, и люто ненавидели или презирали друг друга. И у тех и у других была двойная психология, двоемыслие и, соответственно, двойная жизнь. «Патология неофициальной жизни искусства зеркально отражает патологию официальной жизни», – пишет в своих «Записках о 60-х и 70-х» И. Кабаков^[5]. И та и другая были больны – конечно, каждая по-своему. Но в целом это две стороны одной советской медали: без одной не было бы другой.

По поводу второй концепции можно лишь вздохнуть, читая оригинальные тексты героев нашего сборника. Уже в начале 1970-х годов в среде московских неформалов начали формироваться как «генеральные линии» развития искусства, так и многочисленные оппозиции этим линиям. Суть этих разногласий сводилась к неоднозначности роли художника в обществе и истории, к разночтениям в восприятии культуры, религии и даже морали. Первоначальные дружеские споры и дискуссии через пятнадцать-двадцать лет превратили закадычных друзей если в не смертельных врагов, то в стойких недругов.

Как известно, после московского аукциона Сотбис 1988 года прежнее сообщество неофициальных художников и поэтов практически распалось. Вместо делания искусства пришло делание денег. Со временем процесс распада только усилился. Честно говоря, мне захотелось восстановить хоть на время былые общность и взаимопонимание с помощью погружения в прошлое. Первый вероятный вопрос в мою сторону: зачем?

Наверное, у каждого художника когда-то наступает такой банальный момент, когда приходится обернуться на пройденный путь и понять, почему он или она оказались сей час именно в этой точке. Или: «был ли это я – тогда, или это был кто-то другой?» Если же этот художник к тому же участвовал в каком-то движении, течении или группе, то он еще быстрее окажется в ситуации осознанной необходимости анализа, рефлексии и переживания прошлых экспериментов^[6]. «Для того чтобы любая социальная группа обрела коллективную идентичность, – пишет британский историк Джон Тош, – ей необходимо общее понимание событий и опыта, постепенно формировавших эту группу. Иногда оно включает общепринятое поверие относительно происхождения этой группы... или акцент делается на ярких поворотных этапах и моментах символического характера, подкрепляющих представление группы о себе и ее устремлениях»^[7].

Беляевская и Измайловские выставки приобретают для большинства значение такого поворотного этапа, а квартирные выставки 1976 года также носят для широких, что важно, групп московских художников объединяюще-символический характер. Кстати, как выяснилось, эти квартирные выставки в Москве проводились как протест несогласных с образованием контролируемой сверху площадки Горкома художников. Лично я не помню ни одного упоминания о «протесте» во время той выставки; не помнят этого и многие другие участники. Главный же абсурд состоит в том, что многие участники той квартирной серии благополучно отправились потом выставляться и вступать в Горком. В общем, правильное понимание истории – это всегда хорошо.

Основные моменты, на которых останавливаются художники в своих заметках и ответах на вопросы о семидесятых, не являются какими-то неожиданными откровениями. Это прежде всего серьезная эмиграция деятелей культуры из страны^[8], «бульдозерная» выставка и частичное ослабление удавки режима во второй половине семидесятых, приведшее к образованию Горкома графиков и некоторому количеству удачных выставок в его залах. Даже если мы признаем – с большой натяжкой – данные события причинами последующих успехов российской культуры на международной сцене,

главное для нас то, что они были следствиями иных важных событий и процессов, происходивших в те годы. Об этом подробнее – ниже.

Особо можно отметить следующие три характеристики культурной жизни того времени: локальность (привязка к определенным точкам на карте СССР и Москвы), цеховая общность – об этом вспоминают И. Нахова, В. Янкилевский, Б. Орлов и другие – и детерминированная внешними запретами «музеефикация творчества». В подкорке, на каком-то генетическом уровне, мы ощущали не только преемственность наших творческих экзерсисов и связь с русским авангардом, но и наше «особое предназначение»; мы являлись хранителями культуры в том жутком мире, который окружал нас в те годы. Отсюда и локальность, и закрытость, и цеховая общность преданных адептов.

Абсолютно не хочется вдаваться в патетику, но нельзя не вспомнить такие уникальные черты значительной части нашего (со)общества, как «оптимистичная бескорыстность» и «готовность к подвигам и самопожертвованию», – без них в те годы не смогли бы состояться не только никакие акции и перформансы, но и ни одна выставка, и не было бы издано ни одно произведение самиздата. Во всяком случае, нельзя забывать простейшие факты того времени: художники – в особенности молодые – не только не ждали никакой материальной выгоды от своего творчества, но и готовы были вкладывать любые средства, бывшие в их распоряжении, в совместную работу и совместные мероприятия, поскольку не имели никакой поддержки ни от государства, ни от галерей, ни от спонсоров, – лишь бы их идеи оказались реализованными. За всех утверждать не буду, но за тех, кого знал, скажу это с уверенностью. Романтика не в форме гитарных переборов у костра, но в форме поисков Пути и смыслов творчества и бытия была тогда обязательным элементом жизни – для защиты от этой самой жизни.

До появления новых течений в семидесятых в общей картине движения ощущались явные проблемы с аутентичностью^[9] выдаваемой на-гора продукции, хотя немало талантов нашли в себе силы сформироваться в замкнутом пространстве уже к 1960-м или в 1960-е (Неизвестный, Янкилевский, Бродский, Рогинский и др.). В подпольной культуре шли непрерывные, но никуда-не-ведущие поиски-интерпретации, рефрены и перепевы традиций русского

авангарда, внешне выглядящие как бессмысленное брожение, броуновское движение в загоне, из которого некий демон Максвелла (в лице органов официальной культуры и охраны устоев), как и положено, выпускал наружу лишь крохи произведений. Соответственно, в зоне-загоне медленно, но верно поднималось давление, требующее выхода. Как известно, в сентябре 1974-го клапан сорвался сам, а впоследствии властям, чтобы не допустить повтора, пришлось выпускать пар организованно.

Понимаю, что навешивание любого ярлыка на время – попытка узколобая и провальная, и – все равно – шестидесятые годы, да и значительная часть семидесятых выражены ярче всего в произведении Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки»: русский анархический экзистенциализм, методичное, даже системное саморазрушение, энтропически-протестная философия, познание себя и Бога через бутылку (весьма показателен был и битовский «Человек в пейзаже»). Подпольность, герметичность как неперемное качество российских художников того времени накрывала нонконформистов двойным одеялом: с одной стороны, художники – «подвижники, отстаивающие свое право на внутреннюю свободу»^[10], – прятались и от властей, и от стукачей, а потому многие изолировали себя от потенциальных зрителей; с другой, отсутствие коммуникации с нормальным процессом развития искусства в мире делало российское творчество особым, маргинальным, местечковым.

С точки зрения искусствоведения в то время в неофициальных мастерских и салонах немногочисленных коллекционеров были модны и преобладали сюрреализм, мистический символизм и абстракция, старательно продолжавшие исследовать то, что уже давно было исследовано в первой половине XX века. Помню, что практически все мои друзья, будь то поэты или художники, до 1974-го писали тяжелые сюрреалистические вирши и мрачные экзистенциальные картинки. Интеллигенция повально «тащилась» от Босха и Дали, репродукции которых можно было изредка увидеть у друзей в западных альбомах и журналах. Естественно, что весь этот новый декаданс сопровождался многозначительными вздохами и ахами о смысле жизни, о духовном, высоком и бессмертном искусстве, таинственности и трансцендентности, что и породило в восьмидесятые иронические названия «духовка» и «нетленка». Однако закрытость общества играла

на руку художникам: все они были страстно убеждены в своей высокой миссии пророков и мессий и в значимости продуцируемых произведений для культуры. Закрытое идеологической стеной, лишенное возможности видеть и сравнивать, наше общество было, в известном смысле, невинно в своем неведении о том, что происходило в это же время на Западе. Художники могли «на голубом глазу» выдавать свои продукты за потрясающие, удивительные творения авангарда, наследниками которого они по праву являлись, и существовать в самодостаточном микромире, где царили собственные законы и понятия. А с учетом дешевизны непритязательной жизни в те годы можно иронически заметить, что Советская власть обеспечила просто райские условия для творчества десятков поэтов, художников и философов.

Размышляя о шестидесятых годах, я мог полагаться только на отдельные рассказы художников, а главным образом на свои ощущения и догадки, потому что для меня это все еще несознательное время. И вдруг недавно в воспоминаниях И. Кабакова я нашел удивительное подтверждение своим мыслям.

«О 60-х годах меньше всего можно говорить как о годах скепсиса, неуверенности, иронии, многозначительности, сомнения, рефлексии и т. п. Наоборот, это чрезвычайно аподиктичное время, связанное с уверенностью... Твердость, уверенность, убежденность характерны для всех персонажей 60-х годов»^[11].

«...Закрытость, тайна, камерность нашей жизни в 60-е годы, принимающая иногда экзотические формы, была почти нормой. Интересно еще, что отсутствие показа работ нейтральному зрителю, отсутствие открытых выставок привело к тому, что реакция такого зрителя вообще не предполагалась, как бы перестала учитываться. Самодостаточность, аутичность художественной акции предполагала завершенность ее в самой себе, т. е. зритель, если он появлялся, должен был быть соучастником автора и только»^[12].

Совершенно иначе развивалась в то время музыкальная культура, о чем свидетельствуют здесь рассказы музыкантов и композиторов. Новая российская музыка была, как ни странно, гораздо больше интегрирована в мировое движение. Несмотря на отдельные скандалы, в столицах, а еще больше в провинции устраивались оригинальные концерты; отдельных музыкантов и композиторов выпускали

из страны, и они имели возможность вживую общаться со звездами западного авангарда. Музыканты и просто любители музыки имели больше возможностей отслеживать развитие музыки на Западе, покупая у фарцовщиков или привозя пластинки и партитуры, ведя переписку и проч. Почему-то музыка, в отличие от визуального ряда, в несколько меньшей степени рассматривалась властями как поле для потенциально враждебной идеологии. Можно утверждать, что и эта ситуация, хоть и не столь значительно, как прочие факторы, способствовала постепенному высвобождению сознания в замкнутом, сверхидеологизированном социуме.

Итак, в городах долго шли невнятные и заторможенные процессы самопознания и самоидентификации, поисков информации и единомышленников. Тем не менее в силу таких разных факторов, как гротескная гиперидеологизация масс-медиа и уличной агитации, начавшаяся с приснопамятной гигантской инсталляции с Ильичем-под-дирижаблем в ночном небе над несостоявшимся Дворцом Советов – да, все та же гигантомания – во время празднований 50-летия Октябрьской революции, повсеместная буффонада двоемыслия, ослабление хватки наследников железного Феликса, желание выйти за фрейм традиций ушедшего в прошлое авангарда, осознание самих себя как самоценных и свободных художников, к началу – середине 1970-х в Москве все же происходит постепенное высвобождение нашего собственного языка – об этом хорошо пишет в своем тексте Эрик Булатов. А поиск выхода из замкнутого, недвижимого цикла жизни картин (художник – мастерская – случайный гость – стеллаж), из подвально-чердачного контекста ведет к прорыву 1974-го в Москве и несколько позже – в Питере.

Довольно убедительно рисует молодое поколение в семидесятые критик О. Холмогорова: «“Семидесятники” ничего не делали для истории, а жили и придумывали для сейчас и себя; идей хватало, их не надо было рассчитывать, они даже выстраивались в очередь, перехлестывая друг друга, захлебываясь собственной плодовитостью. Минимум рефлексий и оценок по шкале местной и интернациональной иерархии, невероятное, почти физическое наслаждение от происходящего – от градуса кипения той артистической жизни, от концентрации самостийно устраиваемых событий, от той питательной интеллектуально-художественной среды

квартир, мастерских и кухонь, которая действительно заряжала... Делание искусства было естественным, как дыхание, требовавшее выхода и осязаемой реализации»^[13]. К этому можно добавить и сочетание двух таких стимулирующих обстоятельств, отмечаемых авторами в разговорах со мной, как удивительное количество свободного времени и совершеннейшая беззаботность молодежи.

И именно в семидесятые годы XX века Л.Н. Гумилев в своей монографии «Этногенез и биосфера Земли»^[63] вводит в научный оборот понятие пассионарность (от лат. *passio* – страсть, страстность) – этот термин неоднократно употребляет в своем тексте художник Борис Орлов. В широком смысле речь идет об уровне «биохимической энергии живого вещества» (термин В.И. Вернадского), содержащейся в отдельном индивидууме или в группе людей, объединенных внутрисистемными связями. Как одна из центральных категорий теории этногенеза, пассионарность означает энергетическое напряжение общественных систем. По концепции Гумилева, те люди, что обладают определенными характеристиками («человеческим качеством»), выступают движущим ядром общественных систем и придают им соответствующий вектор развития.

Очень все мило и зажигательно. Единственный вопрос, который возникает при чтении этих теорий, так это почему вдруг именно в семидесятые «пассионарность» столичных культур (при всей разнице менталитетов Ленинграда и Москвы, не думаю, что стоит говорить только о Москве, особенно если вспомнить питерских литераторов!) достигает такого особого уровня, что придает культуре столь жирно начерченный вектор движения на пару десятилетий вперед?

Концепция первая: до России наконец-то докатываются отголоски французской и американской революции 1968-го – совершенно в ином виде, по иному поводу, но якобы с аналогичными последствиями, черт побери! Если это так, то «лучше поздно, чем никогда»...

Кстати, какие политические процессы происходили тогда в России?

Согласно документам «Мемориала»^[14], в 1968 году началась консолидация протестного движения. Осваивались новые формы протеста, была осознана ключевая роль самиздата в этом процессе;

стержневой темой общественного движения стали права человека. В январе – марте проходит суд над Гинзбургом, Галансковым и Ко. В апреле А. Сахаров пишет эссе «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе», выходит первый выпуск «Хроники текущих событий». Будучи ближе к Парижу и открытое западному влиянию, социалистическая Прага с января празднует «весну». Заканчивается это все вторжением войск стран Варшавского договора в августе, и тогда же «семеро смелых» выйдут с протестом на Красную площадь в Москве^[15]. Никто особо и не обратит внимание на это событие, а в октябре – в относительной тишине – над ними состоится суд.

В общем, если не притягивать за уши начало издания «Хроники текущих событий», в нашем местечке ничего и отдаленно похожего на западные события не происходило.

Концепция вторая: в столице накапливается такое количество харизматичных авторов, что пассионарный нарыв не может не прорваться. Если вдуматься, то это действительно похоже на правду, хотя мы никак не можем предоставить научных доказательств «достаточного количества пассионарности» в поддержку этого тезиса. Впрочем, похоже, что в те годы вся харизматичность и улетучилась: в девяностые, да и в последнее десятилетие личностные характеристики многих известных деятелей искусства приводили меня в полную депрессию – «харизмы» как не бывало!

Концепция третья, «ленинская», о чем писала и О. Холмогорова: за шестидесятые и начало семидесятых годов количество «другого искусства» медленно, но верно подошло к той критической «революционной» черте, когда низы-художники больше не хотели, а верхи больше не могли скрывать наличие иной культуры и иных способов самовыражения. И опять вопрос: что же такое произошло в среде абсолютно разных, в большинстве своем себялюбивых и аполитичных художников, чтобы они вдруг объединились и пошли на баррикады? Судя по рассказам главных организаторов, внутри сообщества ничего нового не происходило, если не считать «возросшего давления на отдельных художников со стороны властей», о чем говорит В. Немухин. «Отказники», «внутренние эмигранты» и просто «здесь-сиденты» – все они как огня сторонились диссидентов реальных, и никакая борьба за свои права им и не снилась. Зато власти

упорно рассматривали неофициальных художников как потенциальных врагов народа – в одном флаконе с реальным инакомыслием в СССР. Режим реагировал так резко на их, в общем-то, несущественные выступления потому, что повсеместно ощущал ускользающую власть; уже ставшее привычным противостояние государственной машины и очень небольших и фрагментарных групп инакомыслящих способствовало романтизации борьбы с репрессивными органами и формированию некоторого будирующего слоя несогласных. Все эти процессы переплетались друг с другом невидимыми нитями и, бесспорно, являлись частью одной культуры и одной истории. Поэтому причины возросшей активности художников в середине семидесятых следует искать не внутри, а вне круга нонконформистов, то есть в тех процессах, что шли в обществе и политике.

Можно выделить две такие внешние причины. Первая заключалась в выходе диссидентской активности в СССР в те годы на иной конструктивный и системный уровень. Возрастает значение сам– и тамиздата для нахождения ответов на актуальные вопросы и самообразования. Вторая была связана с событиями в международной сфере, которые привели к росту культурного обмена и информационного поля в СССР. Международные выставки превращаются в разрешенный способ обмена информацией. Следует особо отметить, что в результате изменения внешнеполитических договоренностей внутри сообщества также происходит качественный скачок в сфере получения информации и переход от случайных знакомых иностранцев к друзьям, от дипломатов-журналистов – к славистам и другим профессионалам, разбирающимся в искусстве^[16].

Примерно на эту же тему, пытаясь объяснить чудеса перестройки, в 1989 году в статье «Журнал на подоконнике» художник и издатель журнала «А-Я» Игорь Шелковский заметил, что «ничто в истории не приходит само; за любыми общественными эволюциями стоит труд поколений, групп, отдельных людей, иногда долгая и бесконечно трудная работа без какой-либо надежды на успех. Диссидентская деятельность, индивидуальные и коллективные письма протеста и выступления, западные радиопередачи, сам– и тамиздат, квартирные

выставки и многое, многое другое были теми действиями, которые подготовили возможность перемен»^[17].

Так как почти никто из авторов не касается этой тематики в своих текстах, я просто вынужден рассмотреть происходившие тогда внешние процессы подробнее, хотя, как и многие мои коллеги, я по-прежнему продолжаю испытывать начавшуюся в 1970-е годы «политическую неприязнь», как выразился Т. Манн в «Волшебной горе», к неременной политизации жизни и искусства.

По материалам московского общества «Мемориал», диссидентское движение в семидесятые годы можно разделить на три этапа: а) расширение (1970–1972), б) кризис и его преодоление (1972–1974) и в) «Хельсинкский» период (1975–1979)^[18].

В первый период в расширяющуюся сферу внимания правозащитников вошли такие актуальные вопросы, как права наций (в том числе, право на культурное развитие и право на мирное самоопределение), право на выезд из страны, свобода вероисповедания и проч. На этот период приходится начало так называемой «третьей», диссидентской, волны эмиграции, а на Западе возникает «диссидентская диаспора» (см. прим. 3).

Второй, кризисный, период в правозащитном движении, по мнению «Мемориала», возник не только и не столько в связи с очередной репрессивной кампанией по искоренению инакомыслия, сколько в силу внутренних причин. Вследствие поверхностной «причастности» и легкомысленной «салонности» части предшествующего диссидентства, когда многие ставили подписи под обращениями из побуждений романтики и «геройства» (см. интервью с В. Тупицыным), движение оказалось на грани распада. Чтобы вернуть себе нравственную и социальную идентичность, оставшиеся диссиденты вынуждены были опереться на профессиональную, систематическую работу, специализацию по интересам и т. п.

Среди важнейших событий того периода можно привести приостановку на полтора года издания «Хроники текущих событий», кампанию против А. Сахарова, публикацию сначала на Западе, а потом и в СССР «Архипелага ГУЛАГ» и, конечно, арест и высылку Солженицына на Запад. Начинает выходить сборник «Из-под глыб».

На третий, или «Хельсинкский», период приходится пик диссидентской активности в СССР. Стержнем правозащитной деятельности становится Хельсинкское движение, получившее широкую поддержку зарубежного общественного мнения и ряда западных правительств. Хельсинкские группы собирали и систематизировали данные о нарушениях прав человека в СССР; полученная информация передавалась правительствам стран – участниц Хельсинкских соглашений и западным средствам массовой информации.

В этот период начал издаваться в Париже журнал В. Максимова «Континент». Множество «толстых» машинописных журналов, сборников, альманахов выпускается в самиздате в Ленинграде (с 1976-го – журналы «Часы», «37»; с 1979-го – «Сумма», «Северная почта» и «Обводный канал»), в Москве («Поиски») и Литве. Появляются самиздатские журналы в Грузии, Эстонии, на Украине. Важно, что, не представляя прямой угрозы основам государства, самиздат разрывал пелену официальной пропаганды и – непоправимо для советской идеологии – утверждал возможность иного мышления, в том числе и в искусстве. В то же время все больше публицистических и литературных произведений публикуется в тамиздате и попадает к советскому читателю по «нелегальным» каналам.

* * *

Потом мое внимание привлекла высокая серая стена, отгораживающая площадь с запада...

– Слушай, малыш, – спросил я, – что это за стена?..

– Это так называемая Железная Стена, – ответил он. – Мне неизвестна этимология этих слов, но я знаю, что она разделяет два мира – Мир Гуманного Воображения и Мир Страха перед Будущим.

А. и Б. Стругацкие.

«Понедельник начинается в субботу»^[19]

Что же происходило в те годы в нашей внешней политике?

Стержнем внешней политики на протяжении всей истории СССР являлось противостояние Западу. Противостояние в разные периоды принимало разные формы и имело разные характеристики агрессивности и целеполагания, но для граждан суть его всегда сводилась к построению и укреплению великой советской стены вокруг «страны победившего социализма». Задача этой «стены» заключалась прежде всего в обеспечении культурной, информационной и даже материальной блокады собственного народа. На фоне такой изоляционистской политики первые шаги *détente*, ставшей новой модной парадигмой идеологии в СССР в начале семидесятых, оказались колоссальным прорывом к будущим событиям, значения которых в те годы никто и не мог осознавать. Этому способствовали многие события конца 1960-х, в частности в ФРГ приход к власти социал-демократов во главе с Вилли Брандтом ознаменовался новой «восточной политикой», результатом которой стал Московский договор 1970 года, зафиксировавший нерушимость границ, отказ от территориальных претензий (Восточная Пруссия) и декларировавший возможность объединения ФРГ и ГДР. В 1969-м президентом США становится Ричард Никсон, перед которым стоят как проблемы урегулирования отношений с Варшавским блоком, так и экономические последствия продолжающейся войны во Вьетнаме. Поэтому призыв Варшавского блока провести совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе был Западом с радостью поддержан. Состоявшийся 22–30 мая 1972 года первый официальный визит действующего президента США в Россию за всю историю отношений стал одним из кульминационных моментов брежневской «разрядки». К этому экстраординарному событию между Домом Пашкова и Кремлем буквально за неделю сносится полквартила и организуется зелененький газон с тюльпанами. Заканчивая 10-й класс и живя в другой половине квартала, я наблюдал всю эту эпопею с оторопью.

Перед встречей, 11 апреля, было подписано Соглашение между СССР и США об обменах и сотрудничестве в научно-технической, образовательной и культурной областях, что важно для нас. В ходе встречи Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева с Р. Никсоном были подписаны Договор по ПРО, ОСВ-1 и многочисленные важнейшие соглашения о сотрудничестве^[20].

Кроме того, на неофициальном уровне Никсон неоднократно обсуждал с Брежневым возможность расширения эмиграции евреев в Израиль как одно из неперемных условий дальнейшего сотрудничества.

Итак, полагаю, что не скажу слишком много, если заявлю, что эти соглашения были архиважны для всех последующих событий в России. Начинается культурное и экономическое сотрудничество между Западом и СССР. Дело совершенно не в том, что, скажем, был снят всего один, ныне благополучно забытый фильм «Синяя птица», в котором можно увидеть Элизабет Тейлор, Джейн Фонда, Маргариту Терехову, Георгия Вицина (1976). Просто значительно быстрее пошло начатое в конце пятидесятых и потом застопорившееся разрушение высокой железной стены, воздвигнутой между Западом и СССР, и исподвольное, но неминуемое разрушение системы. Чем больше соглашений и договоров подписывали Советы «на свою голову», тем прозрачнее и открытее для Запада становился соцлагерь, а это накладывало невиданные ранее обязательства. Главное же новшество, отмеченное и многими авторами сборника, заключалось в появившемся в те годы академическом культурном обмене. Слависты и другие академические специалисты, приезжавшие в Россию, знали русский язык, примерно представляли наши проблемы и готовы были дружить с нами и бескорыстно нам помогать. Это был качественно новый уровень по сравнению с уже привычными дипломатами и корреспондентами 1960-х, «работавших» с неформалами как с забавным и необычным этнографическим материалом из «совка» с весьма поверхностными отношениями. В семидесятые у многих из нас появляются знакомые иностранцы, со временем ставшие хорошими друзьями; с некоторыми из них мы дружим и по сей день.

В свою очередь, в ранее «герметичное» подпольное искусство шестидесятых вливается новое поколение художников, худо-бедно владеющее языками, готовое жадно впитывать новую информацию и добывать ее всеми возможными способами. Образование (у старшего поколения появляются ученики!) и самообразование этих молодых художников шло буквально семимильными шагами. Огромное значение имело проникновение в СССР хотя бы части произведений более-менее современных западных философов и знакомство с древней восточной философией: при всей малочисленности

имевшихся текстов, то, что мы могли прочитать в те годы, кардинально меняло мышление и, вполне в духе дзена, давало хороший удар по голове. (Нельзя не помянуть здесь добрым словом наших востоковедов Е. Завадскую, В. Алексеева и др.)

Конечно, здесь можно вспомнить и о неизбежном первоначальном неверии в собственные силы и успешном слизывании, или заимствовании, идей у западных художников некоторыми нашими самыми гуруподобными артистами, к счастью, впоследствии прекратившемся, но... не будем об этом. Немудрено, что в очень малом числе текстов можно увидеть откровенные признания тяжести поисков собственного языка. На самом деле для большинства из нас этот процесс блуждания в густых сумерках терминологии и философских парадигм был весьма нелегким. Подчас художники, не найдя соответствующего философского обоснования своему творчеству и не видя перед собой реальных точек отсчета в западном искусстве (ни философов, ни искусствоведов, адекватно разбиравшихся в современном искусстве, тогда в СССР не было и не могло быть!), просто не понимали до конца, чем они в реальности занимаются!

Итак, в СССР, в столицы и культурные центры через дырочки и коррозионные трещины в «железной стене» мелкими ручейками стала просачиваться разнообразная информация, одновременно разрушавшая старые коммунальные, изоляционистские и почвеннические фантомы и создававшая новые прозападные иллюзии. В то же время, как отметил в своей книге «Коммунальный (пост)модернизм» В. Тупицын^[21], «переписка и обмен информацией [с уехавшими на Запад] достигли в семидесятых годах невероятного накала, что в значительной степени скорректировало образ Запада в глазах советской интеллигенции». Культура неумолимо теряла невинность старообрядческой колонии на необитаемом острове – эту тему, в несколько иной форме, мы затронули в разговоре с А. Косолаповым; об этом же говорит и Янкилевский, – но одновременно приобретала уверенность в собственных силах и перенимала диссидентский опыт борьбы за собственные интересы. В результате в России возникают два параллельных центробежных процесса: отъезды деятелей культуры и диссидентов (с неизбежной утратой социолингвистических оснований, о чем писал и Тупицын^[22])

и стремление «здесь-сидентов» громко заявить о себе и дома, и на Западе (что могло происходить только при продолжавшемся распаде режима).

А вот и последующие события, столь важные для идущих в СССР процессов: в 1975 году Совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе ратифицирует в Хельсинки Заключительный акт, включавший обширную серию соглашений по вопросам экономики, политики и соблюдению прав человека. Стартовавший в июле того же года проект «Аполлон – Союз» стал первой международной космической миссией, чему предшествовали пять лет технического сотрудничества, включая обмены американскими и российскими инженерами^[23].

Важны ли были эти обмены для художников и артистов? Тут нам придется вспомнить о значении советской научно-технической интеллигенции, на которую в известном смысле работали все советские гуманитарии. Этот слой, состоявший, по некоторым данным, из десятков миллионов людей, был создан, как известно, с целью обслуживания советского ВПК. Но именно эта среда потребляла все то, что создавалось художниками, поэтами, писателями, музыкантами и режиссерами. Это они организовывали выставки, покупали картинку у неофициальных художников, распространяли самиздат и порождали самых известных диссидентов. По мнению журналиста А. Зорина, «именно этот слой стал советским средним классом с определенными стандартами потребления, достигнутыми в 1970-е годы. Именно эта социальная группа противопоставила себя советской системе, именно она сломала ей хребет, в сущности, уничтожила ее. И именно она рухнула первой, погибла под ее обломками. Это потрясающая шекспировская драма...». Так что с точки зрения формирования коллективного сознания процессы, проходившие в этой части общества, имели для культуры очень существенное значение.

Нелишне вспомнить и знаменитую поправку Джексона – Вэника, утвержденную Джеральдом Фордом в качестве закона 3 января 1975 года, после единодушного голосования обеими палатами Конгресса Соединенных Штатов: эта поправка была внесена с целью поставить дальнейшее развитие торговых отношений между США и СССР в зависимость от улучшения ситуации с правами человека в Советском Союзе, в частности позволить отказникам эмигрировать.

Закончилась разрядка, как мы все помним, 25 декабря 1979-го, когда дворец Хафизуллы Амина был взят штурмом группой советского спецназа ГРУ, а сам он убит: началось вторжение СССР в Афганистан. К этому времени на Запад уехали уже очень многие художники и поэты; в Париже начал выходить журнал «А-Я», а появившийся за год до этого альманах «Метрополь», на мой взгляд, уже не произвел желанного впечатления: пар иной культуры и инакомыслия был незаметно выпущен как-то раньше (и даже не имеет значения, был альманах санкционирован КГБ или нет – взрыва не получилось, шарик сдулся сам).

То обстоятельство, что никто не упоминает в своих текстах никаких политических событий и лишь некоторые вскользь говорят о диссидентах, совершенно объяснимо. Художники, как и значительная часть советского общества, никак не воспринимали происходящие на кремлевском олимпе события: тот мир просто не существовал, его не было. Была колбаса по два двадцать, батон за тринадцать, очереди за дефицитом в большинстве магазинов. Да и остальные наши сограждане, усаживаясь по вечерам перед телевизором или просматривая утренние газеты, активно руководствовались простым принципом: «мели Емеля, твоя неделя». То, что подписывалось Брежневым, значения для жизни иметь не могло, потому что все знали, что это будет очередная ложь. Даже лекторы райкомов партии, рассказывавшие трудящимся о подписании Хельсинкского соглашения, имели смелость в открытую удивляться перед своей аудиторией, что «Запад еще и требует от нас соблюдения этих соглашений!». И в то же время мы хорошо помним, что статьи про инакомыслящих, кампании по осуждению Солженицына, Сахарова, высылка Солженицына и прочие события борьбы «отщепенцев» с властями так или иначе обсуждались в те годы на каждой кухне, в каждой семье и не могли не откладываться в подсознании. То есть внутренние события имели большое значение для постепенного формирования если не инакомыслия, то зарождения сомнения в правильности пути, по которому шла страна, и критического освоения окружающей действительности.

Хочу принести искреннюю благодарность всем участникам проекта: художникам и фотографам, музыкантам и литераторам, искусствоведам и коллекционерам, – ясно отдавая себе отчет в том,

что серьезные исследования должны в будущем проводиться не художниками, а историками искусства, – и издательству НЛО, без которого этот сборник не увидел бы свет.

Подводя итог, повторю свою гипотезу, что выход российской (московской, а затем и питерской) контркультуры на новый качественный уровень в середине 1970-х был обусловлен в первую очередь разнообразными параллельными политическими и социальными процессами и уже во вторую – культурно-историческими событиями. Основная причина происшедших к середине семидесятых событий крылась в изменении парадигмы как самосознания, так и отношения к реальности: от трагического страдания непонятых гениев к критической иронии мифотворцев, от чувственного ассамбляжа – к концептуальному анализу, от пассивной безысходности – к активному утверждению («we can do it»). Но предоставим слово активным участникам событий тех лет: какими они видят семидесятые из XXI века?

Георгий Кизевальтер

Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов:

Эти славные семидесятые

Анатолий Жигалов: Для меня 1970-е начались с 1968 года, когда советские танки вошли в Прагу, а на Красную площадь вышла горстка протестантов. В ту ночь я написал первое и, наверное, последнее «гражданское» стихотворение – «России черный день».

Наталья Абалакова: Я бы пограничным событием назвала май 1968 года. Студенческие беспорядки в Париже. Просто не сразу до нас дошла историческая значимость того, что тогда произошло.

А.Ж. 1960-е были годами странствий и становления. В те годы в Москве и Питере сложилась особая атмосфера, назовем ее «богемной», – в советских условиях, вероятно, единственная питательная среда для творческих личностей, которые не видели своего места в официальной культуре. Там всем находилось место, и там завязывались связи, без которых можно было бы задохнуться. И как поэт, и как художник я сформировался в шестидесятых. Во всяком случае, тогда был сделан важный жизненный выбор. К началу семидесятых я довольно хорошо знал поэтические и художественные круги. У Славы Лёна встречал Вагрича Бахчаняна, Генриха Сапгира и ленинградских поэтов – Олега Охупкина, Виктора Кривулина, кажется, там же читала и Елена Шварц, поэты младшего поколения. У него же в начале семидесятых познакомился с Димой Приговым. В мастерской Пригова и Орлова устраивались поэтические чтения: читали Миша Айзенберг, Евгений Сабуров, Валера Шленов, Дмитрий Пригов и я.

Н.А. Я тоже всех знала. Бывая в Ленинграде, я всегда заходила к Жене Михнову, которому как-то показала свои рисунки. Дружила с Олегом Григорьевым.

А.Ж. Из питерцев мне были ближе всего Анри Волохонский и Алеша Хвостенко. Семидесятые начинались под знаком «Архипелага ГУЛАГ» Солженицына, русской религиозной философии Серебряного века и религиозных исканий.

Н.А. Но мы сами тогда уже читали и Пруста, и Джойса, и Кафку. Следили за современной западной литературой и философией. Уже существовал самиздат и тамиздат. Впрочем, ты свои поэтические сборники систематически выпускал крошечным тиражом с 1960-х, насколько я помню.

А.Ж. Существовала еще и «философия на кухне». Когда мы переехали в свою кооперативную квартиру в Орехово-Борисово, наш дом был последним перед Московской кольцевой дорогой, где потом выстроили новый квартал, и там поселился Гена Айги со своей семьей.

Н.А. Так в Москве прибавилось еще две кухни.

А.Ж. Тогда же мы перезнакомились со всей «Сретенской группой»: Эдиком Штейнбергом и Володей Янкилевским, Ильей Кабаковым и Виктором Пивоваровым, Эриком Булатовым и Олегом Васильевым, художниками совершенно разными, творческие поиски которых сосредоточивались не на самовыражении, а на разработке новых языков и подходов к проблеме изобразительности.

Семидесятые видятся мне как большая клепсидра, вернее, две воронки, соединенные узкими горлышками, лежащие горизонтально, куда засасывается воздух-время и с воем проносится через узкий канал-форсунку: «бульдозерная» выставка и все к ней ведущие и из нее выходящие события: Измайлово, квартирные выставки, ВДНХ, Горком графиков. И – главное и щемящее: начало отъездов.

Н.А. Мы тогда часто бывали у Александра Глезера. В 1974 году участвовали в выставке у него на квартире. Оскар Рабин призывал нас включиться в активные действия по организации большой выставки. Я, как сейчас, помню символическую сцену открытия выставки в Доме культуры на ВДНХ, когда власти потребовали снять некоторые работы: Оскар стоит на контейнере для мусора и произносит пламенную речь перед толпой художников. Потом были выставка в павильоне «Пчеловодство» и квартирные события – в них мы уже участвовали. Хотя наша первая с тобой (можно сказать, «групповая») выставка состоялась в начале 1974 года, еще до всех событий – в библиотеке им. Короленко. Кончилось это дело печально: сняли директрису библиотеки.

А.Ж. Наша безалаберная беседа отражает каким-то образом те бурные годы, когда формировались различные круги со своими лидерами и своими ориентациями.

Н.А. Мы с тобой тогда еще были вольными птицами, свободно общались с представителями различных сообществ и, надо сказать, всюду были желанными гостями, а у себя дома – гостеприимными хозяевами...

А.Ж. Да, мы тогда жили и двигались на повышенных скоростях. В эти «благословенные годы застоя» (как много лет спустя напишет Эдик Штейнберг на подаренном нам каталоге своей парижской выставки) для нас «день шел за год». И масштаб события измерялся по какой-то особой шкале. Помнишь, как в день моего рождения 3 декабря 1976-го к нам приехала «высокая комиссия» в составе Эдика Штейнберга, Ильи Кабакова, Виктора Пивоварова и Владимира Янкилевского. Мы показывали свои работы. И более строгого, беспристрастного и вдумчивого «экспертного совета» я больше никогда в жизни не проходил. Помню шок и смущение, которые вызвали мой «Антиквадрат» («Черная дыра», 1976, с прорезанной верхней линией квадрата, из которой сочтется черная жижа) из будущего триптиха «Исследование квадрата» (две другие части, «Золотая середина» и вербальный «Черный квадрат», были созданы в 1981-м).

Н.А. Да, после твоих спектральных и черно-белых крестов и вертикалей это звучало диссонансом или резкой сменой оптики или позиции.

А.Ж. Илья Кабаков, как самый старший из присутствующих, встал и, обведя рукой комнату (а в комнате, заменявшей нам мастерскую, по всему периметру под потолком были укреплены алюминиевые трубки, с которых свисали веревочки от снятых картин, и видно было, что это на него произвело сильное впечатление), произнес целую речь, сводившуюся к злободневной и болезненной теме отъездов. Он увязал эти веревочки с идеей *genius loci* (это, конечно, уже моя интерпретация) и закончил словами о том, что эти люди (то бишь мы с тобой) покидать свои места явно не собираются; то есть они привязали себя к своему художественному делу, а дело это здесь и сейчас.

Н.А. Илья будто и впрямь увидел наш первый перформанс-инсталляцию 1980 года «Flower wake». В этой самой комнате. К этим самым трубкам будут привязаны ветки кипариса с Масличной горы как некой энергийной батареей, питающей все это поле, но потом эти нити отрезаются. Словом, место для обитания трудное и с жизнью несовместимое. Здесь же, в этой комнате, будет реализовано много акций и перформансов.

А.Ж. С оживлением художественной жизни в Москве стали, как я уже говорил, более четко очерчиваться контуры различных группировок и направлений. Кажется, где-то в 1973 году Женя Сабуров привел меня на инсталляции Виталика Комара и Александра Меламида, которых мы знали еще в 1960-х. Это была, наверное, первая встреча с возникающим соц-артом и, более широко, с концептуальным языком.

Н.А. Следующая встреча с соц-артом – «Гнездо» на выставке в Доме культуры на ВДНХ в 1975 году.

А.Ж. Были еще коллекционеры и коллекции, и их можно было посетить: Л. Талочкина, Е. Нутовича, А. Русанова. Того же А. Глезера. У него, кстати, мы перезнакомились со всеми художниками, которых еще не успели узнать раньше. Ну и, разумеется, посещение мастерских и личное общение. Художники концептуального направления проводили домашние семинары, где знакомились с творчеством своих друзей и современным зарубежным искусством. Были семинары и поэтические чтения у Алика Чачко, где читали Сева Некрасов и Лева Рубинштейн.

Н.А. В этот же период мы познакомились с чешским историком искусства Индржихом Халупецким, от которого узнали о Михаиле Рогинском; он с ним познакомился еще в 1965-м, когда впервые посетил Москву. Индржих считал, что это русский поп-арт.

А.Ж. Амплитуда художественных позиций была широкой. «Высокое» и «низкое» были рядом. Шварцман и Рогинский встречаются где-то в самом архаическом пласте, где рождаются образы. Только пробиваются они туда с разных полюсов. У Шварцмана тает воск на крыльях, а у Рогинского ватник дымится от подземного жара мирового ГУЛага.

Н.А. Просматривание альбомов Ильи Кабакова тоже принимало форму спектакля. Тем более что сам принцип развертывания альбома

вносил движение, развертывание, становление и, следовательно, повествование.

А.Ж. Илья играл роль «от Автора», «Ремарки» и «Режиссера», а зрители подхватывали реплики, будто в «Диалогах» Платона.

Н.А. Сложившаяся к середине семидесятых ситуация была взорвана массовыми отъездами творческой интеллигенции. Мы стали терять близких друзей. Проводы превратились в некий вид общественной деятельности. Сегодня провожали Витю и Риту Тупицыных, завтра Валеру и Римму Герловиных.

А.Ж. Уехали Миша Рогинский с Наной. Уехал Боря Гройс. Это мы его познакомили со Штейнбергом, и он был радушно принят «Сретенской группой». Тогда художники очень нуждались в квалифицированных философах и искусствоведах, способных описать и проанализировать их творчество. Если Е. Шифферс писал о Штейнберге, Кабакове, Янкилевском в духе русской религиозной философии, Гройс уже владел хайдеггеровским анализом и мог перевести обсуждение на современный язык.

Н.А. Мы вдруг оказались без многих близких людей своего поколения. Как бы зависли между поколениями. Нас, естественно, тянуло к молодым. Однажды приехали «Мухоморы». Всей командой: Свен Гундлах, Сергей и Владимир Мироненки и Костя Звездочетов. С Андреем Монастырским мы уже общались.

А.Ж. В 1977 году состоялась первая большая выставка в Горкоме графиков. А в 1979-м – «Цвет, форма, пространство», участвовать в которой меня пригласили Штейнберг, Кабаков, Пивоваров. Между этими двумя выставками целая эпоха. Но к этому моменту я уже составил книгу стихов 1960 – 1970-х годов, заканчивающуюся поэмой «Прощание с лирической поэзией».

Уже появились «Зимние проекты», и мы разрабатывали концепцию проекта «Исследования Существа Искусства применительно к Жизни и Искусству» – «Тотального Художественного Действия», потом – ТОТАРТ. Но это уже материал для другой книги – о восьмидесятых.

Москва,

сентябрь 2008 года

Никита Алексеев: Сохранившийся отрывок старого письма Кизевальтеру

...Может быть, это и хорошо, что на наших работах (как и на работах прочих наших московских коллег) нет налета провинциализма, но чего-то хочется, не то революции, не то гречневой каши. Единственно, что радует (и это на самом деле очень хорошо), что наши работы не производят впечатления, например, английского свитера, сделанного по лицензии в Гонконге, как, к примеру, у Герлов. То есть мы – в ряду мирового нового искусства (or howdoyoucallit), а я не очень этому рад – не из почвеннических соображений, разумеется.

Насчет терминологии. То, что ты пишешь о разнице между «Появлением» и «Комедией» – и «Шаром» и «Палаткой», я не понимаю. На мой взгляд, и то и другое может называться «постановками» (если понимать «постановку» как делание чего бы то ни было в какой бы то ни было среде, как временно-пространственное делание и изменение самого себя (своего сознания) и среды ради хотя бы интуитивно ощущаемой цели). Но «перформанс» – это явно не то, потому что «перформанс» – это уже точно установленное понятие в современном искусстве, обозначающее, насколько я понимаю, именно исполнительство, может быть, единовременное и оригинальное, но в конечном счете приближающееся к танцу (как угодно трансформированному). «Акция» – ближе и лучше, но здорово окрашено mass media. Андрей [Монастырский] склоняется к «постановке» просто потому, что она наиболее полно, по его мнению, выражает смысл. И я думаю, что здесь во многом играет роль окрашенность, политичность «акции». К сожалению, «хэппенинг» очень сильно засел в мозгах у всех и время от времени выскакивает из-за пазухи (до недавнего времени даже у Андрея). Я же попросту не знаю, как все это называть, и по необходимости пользуюсь какими-то эллипсами вроде «предприятие». Вопрос этот, конечно, вторичный, но сильно осложняющий общение с посторонними.

Что же касается твоих опасений в «трикстерстве» в «Комедии», то они необоснованны. «Трикстер» – если он этически прав – такой же и настолько же имеющий право на действие персонаж, как и отшельник. В «Комедии», неожиданно для меня (и, по-моему, Андрея с Колей), вдруг сформировалась по-настоящему мистериальная среда. Фокус с исчезновением совершенно прост, прям и ясен, «классицистичен», и его вторичное рассмотрение создало (мне кажется, что я прав) очень удачную композицию, сравнимую по лиричности с «Либлихом», а по «коанности» превосходящую его.

В чем ты, безусловно, прав – это в том, что хулы не будет. Меня эта ужасная перспектива очень заботит. В сущности, «хулы не будет» – это попросту *bon môt*, так как неясно: от кого не будет? От нас-то самих, разумеется, будет, но остальных, по сути, и нет, и в этом для меня самое мрачное кроется. Мы работаем для себя и в лучшем случае десяти человек, которым есть нужда и у которых есть время и доброе желание вдаваться в (даже не вдаваться, а переживать) наши весьма неясные в логическом смысле действия.

Герловины мне неинтересны; сегодня были у Иры Пивоваровой и смотрели две здоровенных монографии по авангарду – так 90 % пролетает мимо. Из этих 90 % на какой-то части на мгновение останавливаешься и ощущаешь, что что-то здесь есть, а потом летишь дальше, и нет охоты вдаваться в живые подробности. И все же я не могу представить, что все эти художники (кроме попросту дураков) только и делают, что занимаются спекуляцией (кстати, что это слово значит?). Они ведь такие же Богом сотворенные люди, как и я; они «заброшены в мир»...

Москва, около 1979 года

Леонид Бажанов: Семидесятые – это новое художественное мышление

В конце сентября 1974 года выдался замечательный праздник – фактически первая за несколько десятилетий Советской власти свободная художественная выставка в Измайловском парке, которой предшествовал разгон «бульдозерной» выставки. Оба эти события для нашей художественной жизни были чрезвычайные.

Для того движения вперед, которое произошло в 1970-е годы, был заложен очень основательный фундамент в шестидесятые, а многое было накоплено даже и в пятидесятые, когда хранилась еще память раннего русского авангарда и были еще живы потрясающие личности – Татлин, Удальцова, Фальк и другие. С ними можно было реально общаться, и кое-кто из молодых художников общался.

В семидесятые все скрытое доселе стало выходить на поверхность, и подпольное искусство было представлено весьма широкой публике, о чем свидетельствовали толпы зрителей в Измайлово и на ВДНХ, очереди в Выставочный зал на Малой Грузинской, невероятный интерес к квартирным выставкам. Художники знакомились друг с другом, специально приезжали в Москву и Питер, ездили в Таллинн, Ереван, где открылся первый в СССР Музей современного искусства. Возникло новое концептуальное движение, формировалось новое художественное мышление – я имею в виду Кабакова, Пивоварова, Булатова, Сокова, Чуйкова, Комара, Меламида и других. Шестидесятые годы – это еще модернизм, а в 1970-е возникает принципиальная соотнесенность с актуальным искусством, с Contemporary Art. Разумеется, этому способствовала оттепель 1960-х, т. е. она дала возможность художникам проявиться в своей независимости, но кроме того, этому способствовало сопряжение с мировыми художественными процессами. В семидесятые, несмотря на железный занавес, мы уже не были категорически оторваны от нового художественного мышления, изменившего западное искусство.

В Москве существовали разные художественные круги, но школы или группы были характерны скорее для 1960-х или уже для 1980-х годов. В 1970-е же были просто круги творческих людей, которые общались друг с другом, дружили, верили друг другу. Были своеобразные локусы – Лианозово, Сретенка, Таруса, просто дома – Кропивницких, Русанова с его коллекцией, Ицкова... Талочкин не столько объединял вокруг себя, сколько переносил информацию друг о друге между домами, кухнями. Все это имело большое значение.

Левый МОСХ начинал формироваться еще в 1960-х, после выставки в Манеже, но, надолго перепуганный хрущевской реакцией, «реанимировался» лишь в 1970-х, когда довольно регулярно стали проводиться «полузакрытые» выставки – и в Ермолаевском переулке, и на Кузнецком: это были однодневные или даже одновечерние выставки-обсуждения в секциях скульпторов и искусствоведов. В выставочном зале МОСХа на Беговой Миша Одноралов организовал выставку, вызвавшую возмущение официальных художников, и параллельно устраивал квартирные выставки у себя в мастерской. Но левый МОСХ был слишком размытым образованием и лишь дублировал то, что происходило в неофициальном искусстве Москвы. Членами МОСХа были многие неофициалы, но, пожалуй, только Орлов и Пригов активно работали в рамках закрытых вечеров скульптурной секции МОСХа. А среди искусствоведов в рамках Союза художников интересную работу вели Владимир Иванович Костин, Анатолий Кантор, Юрий Герчук. Разумеется, у искусствоведов не было свободы слова на уровне современного искусства, да и мало кто этим словом владел, так как наиболее талантливые искусствоведы занимались в крайнем случае русским историческим авангардом. Но современным искусством, как мы его понимаем сегодня, не занимался почти никто. Как исключение можно назвать Игоря Голомштока или Елену Мурину, которая по моей просьбе дала статью о Вейсберге в журнал «А-Я», еще Пацюкова, позже – Гройса.

Что касается художественного рынка, то можно сказать, что он зарождается именно в 1970-е годы. Помимо таких уникальных фигур, как Костаки, Нортон Додж, Бар-Гера, своим становлением рынок в первую очередь обязан иностранным дипломатам и журналистам, которые спровоцировали возникновение «чемоданного искусства»,

когда художники делали работы, исходя из размера чемодана. Художники, преодолевая ревность, водили ценителей и потенциальных покупателей друг к другу, собирались у Стивенсов, Колодзей, Щербаковой, Сычевых... Круг расширился, но все-таки еще был очень узким.

С конца 1960-х я начал делать выставки в закрытых институтах, у биофизиков в Пущино, в Москве в Институте психологии, позже домашние выставки у себя на Малой Грузинской, а до этого в котельной Пушкинского музея вместе с Мишей Чернышевым, Арменом Бугаяном, Валерием Бугровым – году в 1968-м, когда мы работали там кочегарами, дворниками, садовниками, рабочими... В это же время я начал учиться в университете. В 1970-м писал курсовую работу, посвященную Кабакову, Булатову, Пивоварову и Гороховскому, и делал доклад в университете, во время которого мой преподаватель Р.С. Кауфман ушел из аудитории – сокурсники предположили, что он побежал звонить в КГБ, а он просто переволновался: старшее поколение не было готово к анализу нового искусства. По окончании университета предполагалась аспирантура, но все вдруг закрылось, меня никуда не брали на работу – то ли из-за участия в квартирных выставках, то ли из-за того, что у меня дома проходил семинар Владимира Альбрехта «Как вести себя на допросах», из-за знакомства с диссидентами.

Но через год меня взяли редактором в издательство «Советский художник», и я там проработал одиннадцать лет, редактируя сборник «Советское искусствознание» – полагаю, самый авторитетный в те годы в России. Впрочем, статей по современному искусству там практически не было, за исключением, быть может, нашей статьи с Валерием Турчиным и сугубо теоретических статей Бориса Бернштейна. Но и этот сборник однажды был фактически арестован за архивную публикацию, подготовленную В. Костиным и Ю. Молоком.

Что касается самиздата, то на уровне воздействия на менталитет публики его значение было колоссальным. Мне трудно представить себе людей моего поколения, деятелей художественного мира, которые обходились бы без самиздата или тамиздата и не соотносились бы с какими-то текстами или действиями диссидентов, даже если сами и не примыкали к ним. Это было само собой разумеющимся. Конечно,

люди старшего поколения тоже многое читали, но боялись: у моих родителей страх сидел в крови.

У меня был довольно широкий круг общения в художественной среде. Дружил с Мишей Чернышевым, к которому по-прежнему отношусь с большим интересом. Дружил с Андреем Демыкиным-Баллом, с рано погибшим Лешей Паустовским. Вообще, круг был очень пестрый: Биргер, Пивоваров, Кабаков, Янкилевский, Чуйков, Миша Бурджелян, Нусберг, Инфанте, Колейчук, Митя Лион, Купер, Юра Соболев, Женя Рухин, Надя Эльская, Илья Табенкин, Шпиндлер, Зверев, Рогинский, Комар, Миша Рошаль, Никита Алексеев, Ира Нахова. Я встречался и знал очень многих – кого-то ближе, кого-то поверхностно. Наконец, у меня был широкий круг знакомых и друзей самых разных профессий и занятий – большей частью интеллектуалов, но не только; кто-то из них потом спился, кто-то эмигрировал, кто-то, как теперь говорят, реализовал себя. Для меня самой интересной фигурой среди художников тогда был Илья Кабаков – при всем почтении к Оскару Рабину и его кругу.

Вообще, круги общения были в те годы достаточно случайными и при определенной закрытости довольно легко сопрягались. Все сталкивались, приходили друг к другу и дружили по каким-то неисповедимым причинам. Этому очень способствовали подпольные концерты, квартирные выставки, джазовая среда с Ганелиным, Чекасиным и Тарасовым, концерты Любимова, закрытые киноклубы, где встречались самые разные люди – поэты, ночные сторожа, музыканты, лифтеры, букинисты, дворники, кто угодно. Практически все друг друга знали, хотя бы через одного. Это узнавание шло, в основном, в первой половине семидесятых и далее, потому что в шестидесятые еще все было очень «разорвано».

Как известно, в те годы выезд за границу был практически закрыт. В 1975 году я случайно попал в Польшу, ездил к Тадеушу Кантору в Краков, познакомился с художественным миром Польши, но ни до, ни после меня никогда никуда не выпускали. Благодаря этому вся жажда путешествий реализовывалась на территории Советского Союза. Территория была замечательная, и я, не имея ни рубля, объехал всю Европейскую часть России и Украину, Молдавию, Грузию, Армению, Азербайджан, и всю Прибалтику, и Среднюю Азию. Везде возникали новые связи: художники, музыканты, искусствоведы,

дворники и кочегары – носители современной культуры. В Москве, у себя в квартире, я устраивал выставки прежде всего украинских, грузинских, армянских, молдавских художников. Дело в том, что москвичам легче было участвовать в квартирных выставках, и я считал, что они обойдутся и без меня, поэтому многие выставки, проводимые у меня дома, представляли приезжих художников.

Говоря о значении семидесятых, на мой взгляд, нельзя категорично отделять от них шестидесятые. Повторю: шестидесятые и даже пятидесятые дали возможность сохранить историческую ниточку, еле тлеющий фитилек, какие-то контакты. В шестидесятые я тоже ходил в мастерскую Фалька, Биргер отправлял меня к Надежде Мандельштам, я встречался с Тышлером и Лабасом, с глубочайшим почтением штудировал Фаворского, слушал лекции стариков по разным институтам. В шестидесятые было одновременно и восстановление, и доживание предыдущей модернистской эпохи; тогда был другой пафос – героический, высокий, но трудно его назвать перспективным для искусства. В тот период ориентация на модернизм лишь позволяла сохранить профессию, но не стимулировала ее развитие. А семидесятые дали сопряжение истории с новым художественным мышлением, дали России возможность хотя бы в перспективе вернуться на современную художественную сцену.

Москва,

сентябрь 2008 года

Эрик Булатов: За горизонт

Мне, к сожалению, хотелось бы начать с того, что нынче приходится читать удивительные вещи и о том времени, и обо мне. Похоже, что людям изменяет память, а в некоторых случаях они изменяют памяти, и в результате печатаются странные мифы.

Вот есть такая, действительно интересная, книжка Андрея Ковалева – «Критические дни – 68 введений в современное искусство». Там, в беседе с автором, Игорь Макаревич рассказывает обо мне новые для меня вещи. Оказывается, в начале 1970-х годов я был под сильнейшим влиянием Шифферса (Шифферс был или, во всяком случае, считал себя философом-богословом). Под его влиянием я писал картины, связанные с проблемой «фаворского света», и только потом, под влиянием Комара и Меламида, переменялся и написал свой «Горизонт».

Шифферс действительно был очень влиятелен в конце 1960-х – начале 1970-х, но я знал о нем только по рассказам Ильи Кабакова, а познакомился с ним позднее, в 1977 году. Тогда в мастерской Кабакова Пятигорский прочел очень интересную лекцию о буддизме, а вслед за ним Шифферс взялся прочесть лекцию о христианстве. Лекция его оказалась о Пророках, о том, что Бог общается с людьми только через Пророка и что Пророк может быть одновременно только один. И постепенно становилось понятно, к чему дело клонится. Не хотелось этому верить, но когда Шифферс в конце концов стал прямо метать громы и молнии по поводу того, что мы не замечаем Пророка, который живет и ходит между нами, тут уже деться было некуда!

В том же 1977 году Шифферса привели ко мне в мастерскую. Когда он увидел «Советский космос», а потом еще и «Славу КПСС», он пришел в ужас, объявил, что я «создал» Советскую власть, потому что она была эфемерной, а я «утвердил ее в онтологии». «Это по нашему русскому небу!..» Про картину «Иду» он заметил, что это уже лучше, что картина могла бы даже быть хорошей, только нужно было написать «Иду к тебе, Господи». Тут уж я не удержался

и сказал ему, что он дурак. Эта неожиданная идея его совершенно ошеломила, и на этом его визит и наши с ним отношения закончились.

Шифферс, по моим сведениям, являлся очень значимой фигурой для Штейнберга и Янкилевского; это были для него главные художники, и одно время им увлекался Кабаков, но только не я. На мой взгляд, это был человек, абсолютно не подходящий к искусству.

В отношении «Фаворского света» я вообще не понимаю, какое отношение это имеет ко мне. «Фаворский свет» – религиозное понятие, и как оно может быть связано с искусством, я не знаю; я никогда такими понятиями не занимался. Если имеются в виду мои картины 1960-х годов – «черный и белый туннели», «горизонталы» и «диагонали», – то эти картины действительно послужили основой для всей моей дальнейшей работы над пространством в картине.

Скорее всего, тут произошло недоразумение. По-видимому, «Фаворский свет» спутался с фамилией художника Фаворского, действительно оказавшего на меня огромное влияние. Мое пространственное мышление, профессиональное мировоззрение были целиком сформированы Владимиром Андреевичем Фаворским. Так было, так и есть на сегодняшний день. Если Фальк был важен для меня как художник в самом начале, то круг моих профессиональных проблем 1970-х годов был связан с Фаворским как философом искусства. Его теории о взаимоотношениях пространства и предмета были чрезвычайно важны для меня. Я всегда исходил именно из них. И для меня был важен американский поп-арт, а творчество соц-артистов, как бы весело, любопытно и интересно оно ни было, для меня значения не имело. Конечно, я использовал элементы политической визуальной культуры, того идеологического пространства, которое заполняло всю нашу жизнь, точно так же, как поп-артисты использовали продукцию медиаиндустрии. С этой гиперидеологизацией всего на свете я и работал.

Что же касается влияния на меня Комара и Меламида, то в той же книжке Ковалева есть интервью с Аликом Меламидом, в котором Алик рассказывает, что они с Комаром стали вместе работать только в 1972–1973 годах, когда мой «Горизонт» и даже картина «Опасно» были уже написаны. А познакомился я с ними в 1975-м, когда они пришли к нам с Олегом Васильевым в мастерские. Я тогда только что закончил свою «Славу КПСС».

Я несколько не сомневаюсь в том, что Игорь Макаревич – человек порядочный. Просто он сам не был участником и свидетелем событий того времени и рассказывает со слов людей, которых уважает и словам которых доверяет. Однако, когда пишут о событиях прошедшего времени, надо, выслушав разных людей, проверять факты и сопоставлять их между собой. И я рассказал это специально для того, чтобы всякие легенды о тех временах не ходили из книги в книгу.

Кстати, есть вторая легенда, что тогда существовала группа «Сретенского бульвара»! На самом деле это название придумал И. Халупецкий, философ искусства и искусствовед, потому что ему хотелось, по-видимому, чтобы художники, которые ему нравятся, представляли собой такую единую, дружную семью, что на самом деле было «не совсем так». Нас с Олегом Васильевым пристегнули к этой группе абсолютно безо всяких оснований, потому что Халупецкий ошибочно полагал, что наша с Олегом мастерская тоже находится на Сретенском бульваре. Мы никогда не имели близких отношений ни с кем, кроме Ильи Кабакова, с которым, конечно, очень дружили. А уже у него были связи с самыми разными художниками.

Вот, например, Юрий Соболев – это тоже не «Сретенский бульвар», это более ранний период, задолго до Халупецкого. Это 1960-е годы, когда сосуществовали две влиятельные группы, Лианозовская (Рабинская) и вторая – Соболевская, наш сюрреализм. Последние были культуртрегерами, у них можно было послушать джаз, книги взять почитать или посмотреть альбомы неизвестных в то время художников; но я никогда у Соболева не был, и он к тому, что я делал, никогда не относился с интересом. И мне была неинтересна эта группа, за исключением Ильи Кабакова, который сначала был именно в этой группе, и Юло Соостера. Там были Соболев – главная, центральная фигура; Владимир Янкилевский, Эрнст Неизвестный, Брусиловский и какие-то еще люди, которых я уже не помню. «Сретенский бульвар» образовался, конечно, вокруг Ильи Кабакова. Но со всеми этими людьми, кроме Ильи, у меня были только приятельские отношения, и не более того.

Разумеется, в Москве были серьезные художники, личности, которые не входили ни в какие группы. Например, Вейсберг, бывший очень интересным художником, как бы к нему ни относиться;

Шварцман. Я их обоих, конечно, хорошо знал. Когда мы говорим о влиянии, то можно выделить влияние сознательное и бессознательное. О последнем я сам ничего не могу сказать, хотя возможно, что оно и было, но сознательного влияния ни Шварцмана, ни Вейсберга я не ощущал. Еще был Олег Целков, хотя он играл роль великого и гениального художника скорее в 1960-е годы. Представители еще одной группы – Плавинский, Зверев – были для меня совсем далекими художниками; я никогда не чувствовал к ним интереса.

И Янкилевский, и Штейнберг, и Плавинский, принадлежавшие сугубо к 1960-м годам, не понимали и не принимали нового сознания семидесятых. (Хотя по возрасту я тоже подхожу к шестидесятникам, по типу сознания я скорее семидесятник.) Поэтому для них то, что делал я, что делали Комар с Меламидом, было гадостью, уродством.

Теперь можно и о легенде насчет Фалька и Фаворского. Тут опять выплывают фантастические вещи. Вдруг выясняется, что чуть ли не вся эта группа «Сретенского бульвара» бывала и у Фалька, и у Фаворского и признает их чуть ли не своими учителями, хотя на самом деле никто из этой группы не имел к ним никакого отношения и никогда у них не был. У Фалька вообще был вначале только я. К нему я попал зимой 1952 – 1953-го, когда еще был жив Сталин. Так определила судьба: случайно оказалась общая знакомая, которая меня туда привела, а так я и не знал, кто такой этот Фальк. И я стал ходить к нему, и потом водить к нему своих друзей: Олега Васильева, Межанинова Мишу и других. А с Ильей Кабаковым мы познакомились в конце 1956-го, так что позже я привел туда и Илью. Фальк умер в 1958-м, но в том году он был уже болен, и ходить к нему было нельзя, поэтому Илья был у него раз или два. Почему-то в его памяти отложилось, что каждую неделю или даже дважды в неделю мы ходили к Фальку. Возможно, у него смешались в памяти те визиты с более поздним периодом, когда Фальк уже умер и его вдова попросила нас набить на подрамники старые холсты, которых было очень много. И мы действительно вчетвером – Олег, Миша, Илья и я – ходили туда, делали эту работу. И вдова тогда нам в благодарность за помощь подарила каждому по работе Фалька, причем Илья

отказался, хотя потом очень жалел. Позже Илья даже попросил у нее в подарок работу, но было уже поздно, она обиделась.

К Фаворскому тоже ходили мы вдвоем с Олегом. Не было никаких рекомендаций, ни звонков (да у него и не было телефона!), ни писем, и мы просто свалились к нему на голову! Просто пришли – и стали ходить и дальше. Ну и у Фаворского Илья был раз или два, так что все остальное – легенда.

При всех условиях 1970-е годы сильно отличались от 1960-х – хотя бы потому, что в 1960-е было важно, чтобы человек просто не был похож на нормативный советский тип, чтобы он вел себя не так, как полагается, чтобы он говорил не так, как все. А что он там рисует, в конце концов не так уж и важно. Важно, чтобы это было не то, что полагается. Важен был сам факт возражения. Сева Некрасов точно определил это время: «эпоха возражения». Наше, русское явление... А в начале 1970-х, да и к концу 1960-х, эта ситуация стала расслаиваться, меняться. Постепенно выяснялось, что есть люди, которым есть что сказать, у которых есть какая-то позитивная «программа возражения». И пришло время «сказать о нашем времени», и сказать на каком-то собственном языке. В 1960-е, не говоря уже о 1950-х, еще был очень силен наш «комплекс», что все у нас ненастоящее: культура ненастоящая, жизнь ненастоящая, и все вокруг фальшивое, советское, и язык у нас ненастоящий русский, а настоящий был до революции; вот раньше все было как-то иначе, а теперь это может существовать где-то за границей, но здесь и сейчас все ненастоящее. Настоящий художник должен говорить на другом языке и вовсе не о нашей реальности, которую надлежит просто не замечать, игнорировать, как болезненную, временную опухоль, и нужно сквозь нее видеть что-то вечное... И так далее, в том же ключе.

И вот к концу 1960-х – началу 1970-х созревает насущная потребность: рассказать об этом времени, в котором мы живем; сказать что-то, не стесняясь себя и своего «плохого, неправильного» языка. На этом неуклюжем языке я все же могу сказать что-то важное, рассказать о себе, своем советском времени, своей жизни, какая она есть.

Вот это был очень важный момент, и очень важную роль сыграл для нас американский поп-арт. Для меня это совершенно определено.

Тогда сказался не конкретно какой-то художник – я никогда не ощущал влияния некой конкретной фигуры, да и сейчас не чувствую, – а именно свобода американцев по отношению к нормативной эстетике, которая считалась обязательной. Их свобода выражения по отношению к норме: я такой, какой есть, и говорю о своей жизни на том языке, на каком думаю. Они сумели включить в искусство и осознать в качестве своего материала все окружающее художника пространство, весь этот низкий мир полуискусства – рекламу, телевидение и прочее, что раньше искусство не впускало в себя. Все это было очень важно, и американцы воспринимались как союзники. С другой стороны, у меня, в отличие от художников соц-арта, возникло и инстинктивное сопротивление, возражение поп-арту, в связи с тем, что для поп-арта «вторая» реальность, то массмедийное пространство, которое окружает нас, и является единственной реальностью – а все остальное ложь и суэта. Но для меня это была такая реальность, такое реальное пространство, из которого надо выскочить, от которого надо освободиться, потому что именно это пространство несвободно; а позже я понял, что и всякое социальное пространство несвободно, но тогда никакого другого, кроме советского, у нас не было. То есть я осознал, что это пространство не всё; у него есть свои границы, и эти границы можно перешагнуть – и выскочить оттуда.

Собственно, все мои картины – на эту тему: возможность или невозможность выскочить за пределы. Скажем, решетку я всегда воспринимал как «запрет», как «входа нет». Для меня она была продуктом сознания; тем, что наше сознание накладывает на реальность, на мир, в котором мы живем. Но есть и потребность войти, проникнуть за эту решетку. Поэтому надпись «ВХОД» является, с одной стороны, противоречием, с другой – альтернативой. Так что с определенного времени я всегда рассматривал проблему свободы как проблему чисто пространственную.

И вот на рубеже десятилетий происходит смена стиля: появляется картина «Горизонт». Правда, перед этим было два года перерыва: в 1969 – 1970-м я не работал вообще; мы с Олегом строили мастерскую, были погружены в заработки денег и все сопутствующие передраги, поэтому 1971 год я начал фактически с «Горизонта», хотя была и еще одна промежуточная работа. В любом случае, я начал не там, где закончил; значительный этап я пережил в голове. И почти

сразу же тогда я начал еще одну картину, «Лыжника», – она тоже содержит решетку. И более поздние слова «Слава КПСС» образуют на поверхности решетку. Все эти работы были основаны на проблемах поверхности (сетки, решетки) и пространства.

С «Горизонтом», вообще-то говоря, вышла такая анекдотичная история. В феврале 1970-го, измучившись с этими книжно-строительными работами, мы с Олегом приехали в Дом творчества в Крыму. Мы вынужденно взяли с собой очередную книжку, но и хотели отдохнуть там заодно, естественно. Книжку надо было делать срочно, работали много, а по вечерам выходили гулять. А в то время там были страшные штормы и ветры, погода была просто безумная. Но нам было весело; мы бегали и играли в этих волнах, и в результате я прихватил какой-то жуткий радикулит. Я пошел к врачам, и меня положили на кушетку, чтобы прогревать всякими физиотерапевтическими приборами. Я должен был лежать на животе и смотреть в окно, которое выходило как раз в сторону моря. Все было бы замечательно, но, как назло, за окном была какая-то красная балка, которая аккуратно закрывала мне именно вид моря. И я чертыхался, потому что надо было лежать по двадцать минут моего редкого свободного времени каждый день и пялиться на эту красную балку. И тут меня как что-то стукнуло: это же судьба твоя; она тебе просто показывает образ твоей собственной жизни! Тебе остается только перенести ее на холст!.. Однако до 1971 года мы не могли ничего делать, как я говорил выше, хотя я и сделал в Крыму кое-какие наброски, чтобы не забыть, но забыть уже было нельзя.

А на следующий год, весной, мы попали в Дзинтари, в Прибалтику. Вот мы приехали и на следующее утро идем к морю, проходим мимо ларька, где продаются всякие газеты и открытки. И первое, что я там вижу: в витрине стоит открыточка с такими вот людьми, как на картине, – это то, что мне было крайне нужно, как будто специально для меня. Это было такое счастье, потому что я еще раньше понял, что для картины мне нужны «правильные», «советские» люди. Так Дома творчества сыграли свою удивительную роль.

Для меня семидесятые, наверное, самое важное десятилетие, потому что окончательно сформировалось мое кредо в искусстве, моя позиция, которая была во всей своей полноте впервые выражена

в той картине «Горизонт». Горизонт как линия в центре картины потом присутствовал практически во всех моих работах. Как и два туннеля – прорывы в центр пространства, которые были сделаны в 1964-м... В 1970-е сформировалось мое профессиональное «я», а дальше шла уже нормальная эволюция, когда что-то узнаешь, что-то находишь, но принципиальный момент становления пришелся именно на 1970-е. Это то, что касается меня лично. Но и в целом, я думаю, на эти годы пришлось появление совершенно новых художников, с иным мировоззрением, весьма связанных с американским современным искусством, в частности с поп-артом, чего в 1960-е годы, конечно, совершенно не было. В шестидесятые ориентиром была по-прежнему Франция.

«Бульдозерная» выставка не сыграла для меня никакой особой роли, потому что я вообще не участвовал ни в каких квартирных выставках, ни в чем ином, но не потому, что я был против. Я мог, в сущности, даже завидовать Рабину в связи с тем, что он умел, оставаясь художником, быть таким деятелем. Но я так не мог. Для меня всегда стоял вопрос так: или общественная деятельность, или живопись. Я считал, что то, что я делаю, должно само по себе высказывать мою позицию: все, что я думаю. Поэтому я не играл в эти игры.

В 1970-е годы, глядя со стороны – потому что я не участвовал в борьбе, как Оскар Рабин, – на ситуацию в стране, мы почувствовали, что позиции Советской власти постепенно слабеют. Конечно, она старалась укрепить свои рубежи, взнудать нас, но постепенно уступала одну позицию за другой. С боем, но как-то проходило то, что раньше не было возможно: появлялись художники, которых раньше нельзя было выставлять; выходили книги, которые раньше нельзя было издавать: помню, как появился Мандельштам... И постепенно процесс этот шел, ситуация улучшалась.

То же самое в отношении появляющихся у нас иностранцев: поначалу мы очень боялись, «как бы чего не вышло», что выгонят из Союза художников и, соответственно, из мастерской. И действительно, меня иногда дергали и вызывали, чтобы я вел себя «как надо», но постепенно и это все успокаивалось и затихало, и мы уже ходили в посольства, не боясь, что нас на следующий день арестуют. Тем более что интерес к тому, что я делал, все время

увеличивался – естественно, не в России, а за границей. В России это никому не было интересно.

Таким образом, ко мне все больше ходили гости, и картины мои постепенно «уходили». Как я уже сказал, я боялся, что выгонят из мастерской, и куда бы я дел свои большие картины в этом случае? Поэтому я очень радовался, что кому-то это нравится, и готов был подчас отдать их бесплатно, лишь бы это как-то уехало отсюда. А в Министерстве культуры ставили печать, что «художественной ценности не имеет», поэтому никаких таможенных пошлин платить было не нужно... Однажды в те годы – в 1971-м или 1972-м – у нас была и групповая выставка в Париже, где мы выставились с И. Кабаковым, В. Янкилевским и скульптором Архангельским. На обложке каталога был мой автопортрет, который купила Дина Верни. Собственно, с этого и начался интерес к тому, что я делаю. У меня была там одна работа, а у остальных рисунки.

В России у меня прошла выставка в институте им. Курчатова в 1965 году, которая провисела меньше часа, и одновечерняя – в кафе «Синяя птица» в 1968-м. Еще была однодневка «Фотография и Живопись» в Центре технической эстетики на Пушкинской в начале 1980-х, и потом эта же экспозиция поехала в Тарту, но я как-то не воспринимаю эти события как выставки.

От участия в выставке на ВДНХ в павильоне «Пчеловодство» мы с Олегом Васильевым отказались. Мы считали, что право участия в этой первой официально разрешенной выставке имеют те художники, которые этого права добились, участвуя в героической «бульдозерной» выставке, и занимать их места мы не имеем права. Впрочем, впоследствии выяснилось, что как раз тех художников отодвинули в сторону, а на их место поставили тех, кто якобы «лучше». Образовавшийся после этого Горком никакой роли, на мой взгляд, не играл. Хотя они и делали выставки, и впервые стал образовываться рынок; что-то вроде стали покупать, началась якобы нормальная жизнь, но на самом деле она выглядела, конечно, карикатурно. То, что выставлялось и продавалось, было таким жутким китчем, что об этом стыдно было даже говорить.

Хочу поподробнее рассказать о нашей дружбе с Олегом Васильевым, с которым у нас было очень много общего. С ним мы могли работать в книге совместно, потому что у нас было единство

взглядов на искусство, на жизнь, на все вокруг, и мы по сию пору остаемся людьми общих принципиальных убеждений. Мы вместе учились в школе, хотя и в параллельных классах, а вот с первого курса института уже подружились, и наше профессиональное сознание формировалось совместно. Когда одновременно, в совместном узнавании, спорах и постоянном обмене идеями формируются два сознания, понятно, что они будут оказывать друг на друга большое влияние... Такая ситуация продолжалась впоследствии и в нашем личном творчестве.

Так как мы с Олегом работали в издательстве, то в финансовом смысле у нас было все более-менее благополучно. Правда, первые десять-двенадцать лет были очень трудные. Нагрузки громадные. Мы работали по двенадцать часов в сутки, чтобы обеспечить себе возможность полгода заниматься живописью. И экономили на всем. В семидесятые годы наше положение в издательстве стало улучшаться, да и появившиеся профессиональные навыки облегчали работу.

По сути, мы в те годы держались с Олегом особняком, хотя это был и более активный период общения, а в 1960-е вообще были в стороне. Из близких друзей, кроме Ильи, был только поэт Всеволод Некрасов, с которым мы подружились в 1966-м году. И этим наш «близкий круг» ограничивается. Однако хорошие, активные отношения были со многими, в том числе с Ваней Чуйковым, Витей Пивоваровым, Эдиком Гороховским, Франциско Инфанте, с которым мы много общались и в 1960-е годы. Вообще дружеских, «человеческих» связей – с одноклассниками по художественной школе, с другими поэтами и художниками – было много, но они не распространялись на профессиональную сферу и существовали независимо от разности взглядов на искусство. Было и довольно активное общение с художниками из Эстонии – и они приезжали, и я к ним ездил. Я очень люблю Эстонию, и мне всегда было очень приятно и интересно общаться с моими коллегами оттуда. С другой стороны, возникали дружеские связи и с художниками из Армении, но без особых профессиональных контактов. В Питере мне казался интересным только один человек – Гаврильчик, и то не столько как художник, сколько как поэт. Так что эстонские художники были мне значительно интереснее.

К поэзии и к музыке у меня был значительный интерес и серьезное отношение если не с детства, то с молодости. Большое впечатление на меня производила музыка Шостаковича. Вообще, если говорить о каком-то влиянии, то это был, конечно, Шостакович. Было все время ощущение, что он делает то, что я хочу, но у меня не получается, а у него получается. И это был единственный случай, потому что таких художников, которые бы делали то, что я хочу, и у них получалось бы, не существовало! А с поэзией у меня всегда были активные отношения, которые продолжаются до сих пор: когда мы приезжаем в Москву, всегда устраиваем чтения – читает Всеволод Некрасов, иногда другие поэты. И мне это очень дорого.

Дружили мы и с Володей Тарасовым – его все знали и любили, и он всех знал и любил. Собственно говоря, наша дружба с ним продолжается до сих пор. Конечно, нам всем нравилось трио Ганелина, и мы часто бывали на их концертах.

Нельзя не упомянуть, что мы с Олегом все время ходили в те годы в театры, в консерваторию. И работали всегда под музыку – без музыки трудно обходиться, но это всегда была только классическая музыка. И спектакли, и кинофильмы активно обсуждались. Время было гораздо более активное, и весь этот материал надо было перерабатывать, чтобы он пошел в работу, а не оставался на полке каким-то грузом. Сознание было активным, стремилось все переварить и пустить в дело. Честно говоря, из режиссеров мне тогда практически никто не нравился, даже Тарковский, и особенно его «Андрей Рублев». Это было просто активное неприятие, и оно повлияло на восприятие других его фильмов, хотя там было, конечно, и что-то хорошее. Но были тогда и прекрасные фильмы – взять хотя бы Данелия: замечательный был режиссер, просто недооцененный! Было смешно, а это – главное: ведь в то время «смешно» и было «хорошо». Поэтому и Хармс был в то время самой необходимой фигурой. Хотя не для всех, конечно: я помню, как в «Эрмитаже» поставили спектакль по Хармсу, и мы умирали со смеху, но там же сидели в ужасе какие-то пожилые интеллигентные дамы, которые у нас постоянно спрашивали: «А это действительно смешно»?

В те годы, как все знают, существовал самиздат, литература переходила из рук в руки, и даже моя мама принимала в этом очень активное участие. Она была стенографистка и перепечатывала очень

много текстов, которые я отдавал друзьям. Надо сказать, что не было практически ни одного случая, чтобы кто-то «настучал» или возникли какие-то неприятности. Что касается активного ознакомления с изобразительным искусством или какой-то рок-музыкой, то тогда я совершенно был не в курсе дел. Я как-то настолько был погружен в свои проблемы, что ничем активно не интересовался и ничего особенного в этой области не знал. Меня просто не хватало ни на что другое.

С другой стороны, мне было достаточно той незначительной информации, что оказывалась в руках. Даже имя Эда Руши, наиболее близкого мне американского художника, я узнал лишь в конце 1980-х годов, когда оказался в Нью-Йорке. Впрочем, я знал, что другие художники собирались вместе у Вани Чуйкова, слушали радио, читали, переводили западные журналы. То же самое происходило у Соболева: их сюрреалистическая группа играла очень важную культуртрегерскую роль в то время. Но я не участвовал ни в той, ни в этой группе. То есть лично у меня не было какой-то особой нужды в получении дополнительной информации. Хотя со временем журналы появлялись, мне лично стали привозить какие-то альбомы, книги по искусству, в особенности те, где было что-то связанное со мной. В конце 1970-х я получил, например, том «Истории искусства» издательства «Пропилеи»^[24], где была цветная репродукция «Горизонта». Так что информация в принципе поступала.

Я понимаю, что моя память тоже несовершенна, но хотя бы могу здесь гарантировать, что я ничего про себя и про то время умышленно не сочинил.

Париж – Москва,

апрель – май 2008 года

Римма и Валерий Герловины: Ретроперспектива

То, что существует и может быть охарактеризовано сущностью, существует всегда, а все, что мы видим и ощущаем, – это всего лишь временная форма этого «всегда». В этом смысле семидесятые, как и все другие декады, являются одной из этих формаций, через пелену которой принадлежащее им поколение пытается оценивать сущность. Для каждого живущего в мире время его жизни – это его «сейчас». При этом маятник персонального, а отсюда относительного «сейчас» всегда находится между «до» и «после» в абсолютных часах времени; и подача этих «сейчас» никогда не ослабевает.

Если же взглянуть объективно, то каждое мгновение, которое многие пытались останавливать методом Фауста или просто через воспоминания, всегда является частью другой большой временной формации. В цикличности времени его фрактальные отрезки несут архетипические волны, проявляя общее через частное. Так и маленький временной фрактал 1970-х, будучи частью давно начавшегося цикла, несет в себе все его характеристики, которые для краткости можно свести к двум, казалось бы, взаимоисключающим доминантам. Технологический прогресс, сопровождающийся поднятием нижних энергетических слоев в сферу контроля, обладает настораживающей двойственностью – с повышением материального благополучия он одновременно является и саморазрушающейся машиной^[25]. Если каждую фазу и ее стадию определять пропорцией идеального и материального, то последняя в наибольшей степени представляет собой их диспропорцию с девальвирующей прогрессией в пользу материи, характерной для «Кали-юги» в целом, что в терминологии дэвнего индуизма является четвертым, заключительным периодом текущего жизненного цикла.

В оценке десятилетия, о котором идет речь, попробуем постепенно двигаться от общего к частному. В каждом цикле и подцикле присутствует определенный ритм: войны и перевороты чередуются с передышками, во время которых человечество обновляет свои ресурсы жизни, чтобы потом опять их разносить в щепки и снова

с энтузиазмом обновлять. На один из таких культурных «пробелов» и приходится 1970-е годы в России, являющиеся частью довольно большого провала между Второй мировой войной и, можно сказать, «безымянной третьей», выраженной глобальным терроризмом и прочими негативными факторами настоящего времени, когда очередное проявление «гнева» природы (в данном случае затяжное и рассеянное) резонировало в человеческом сознании во всем своем многообразии: от необузданного материализма, физиологичности и агрессии у одних до стадной глупости или свинцового кольца депрессии у других. Время же, которому посвящен этот сборник, представляет собой небольшой отрезок относительного спокойствия, которое, говоря синоптически, обычно приходит после очередной сильной бури, в подготовке к следующей. В общем и целом это явление интернациональное, которое в разных странах, естественно, имеет свои национальные особенности. Если на Западе в 1970-х уже наступил период медленного охлаждения после бурных 1960-х, после вспышки энтузиазма битников и хиппи, поп-, оп- и прочих артов, то в России, до которой все доходило позже, семидесятые еще не были заражены ипохондрией и разочарованием. В эти годы Москва еще переживала юность и молодость концептуализма.

В интернациональном разряде русский концептуализм появился довольно поздно, и посему на Западе он всегда будет казаться деривативным. Мы сами ввели термин «концептуализм» в употребление в московской богеме начала 1970-х в качестве определения мало кому знакомого жанра искусства, но, как нам кажется, если следовать исторической точности в совокупности с национальными традициями, «концептуальный самиздат-арт» был бы более адекватным определением концептуализма в России. Сохраняя интернациональные корни, он отражает сущность этого явления в его необычном для Запада контексте (особенно в период своего зарождения), т. е. в позиции андеграунда в русском искусстве; а вошедший в интернациональный лексикон термин *samizdat art* подчеркивает национальное своеобразие этого жанра. В таком смысле это не узколитературный термин, а генетическое явление советской действительности в целом, поскольку не только литература существовала за счет «сам-себя-издата», но и искусство в целом самоутверждалось и самосохранялось таким же образом: самотеком

и само по себе. Получая психологическую поддержку интеллигенции (что тоже было нетипичным явлением для Запада), этот концептуальный самиздат «настаивался» в герметичном сосуде культурной среды России, где согласно советской конституции почти все было разрешено де-юре, но запрещено де-факто. Будучи свидетелями этого времени, мы написали книгу о самиздат-арте 1970-х с массой фотографического материала тех лет^[26] по следам организованной нами в Нью-Йорке групповой выставки сорока русских художников и поэтов, которая после этого несколько лет ездила по Америке.

Стратегическое искусство концептуального самиздата, оперирующего социально-философскими категориями, было новым общественным феноменом – оно и выступало в роли антидота для тоталитарного мышления, и одновременно являлось универсальным методом, характерным для свободного творчества. Этот свежеиспеченный метод внес в русское искусство новые формальные измерения: от многоголосных кабаковских альбомов до общей площади советского документа Комара и Меламида, от кубо-поэм Риммы, образовавших книжные полки платоновых тел, до документации перформансов группы «Коллективные действия». Многоплановый эзопов язык со скрытой социальной подоплекой стал одной из характерных черт этого художественного направления, особенно при учете фона, на котором он развивался в России, стране резких контрастов, скрытой от глаза лирической красоты, пространственной пустоты, скуки и дикости, замешенных на драматических взрывах истории. В необъятных степях русской государственности философия никогда не была развита как чистая дисциплина (в отличие от немецкой школы), но она основательно пропитала литературу и искусство, «которое нам дано в защиту от смертоносной правды», как добавил бы Ницше. Рутинное вторжение общества в личную жизнь индивидуума, своего рода национальная черта России, гипертрофировалось еще больше в советское время: человеку мешали люди. В официальной литературе царилась свобода слова от содержания; как всегда, не поощрялось свежее «думование» ветра; интеллигенция мучилась не столько угрызениями, сколько «угрозами» и «грезами» совести. И все-таки в целом можно сказать, что русское неофициальное искусство было

наиболее интеллектуально и герметично именно в этот период 1970-х и, если позволить себе эвфемизм, являлось в каком-то смысле искусством масонской ложи. После долгого инкубационного застоя это явление было подобно высиженному яйцу, из которого пробовал вылупиться «гадкий концептуальный утенок».

В этот некоммерческий период андеграунда, как в молодняке зоопарка, все или почти все художники росли вместе. Но в конце концов детство кончается, и звери вырастают, кто в травоядных, кто в хищников; некоторые же переезжают в другой зоопарк. Вследствие этого многие факты того времени (особенно касающиеся начала концептуализма в России) были ре-интерпретированы субъективно, главным образом из-за борьбы за первенство. Но, как когда-то написал Блез Паскаль, «опасно говорить людям об их животном происхождении без упоминания об их духовной потенции», поэтому оставим этот вопрос «пунктуальных» ошибок времени в покое и попробуем оценить события во вневременном аспекте.

В объективном смысле целостная матрица жизни включает в себя все «выкройки» индивидуальных биографий. Те из них, которые оставляют творческий след, выходят из линии архетипов, сохраняющих это подключение в своей генетической памяти, откуда они и черпают свои образы. Погребенные в этом мире под его внешними фактами и его непродолжительными формами, подлинные знания могут просачиваться через мифологические, религиозные, научные и творческие «отверстия» в человеческом сознании. Никто не может ощутить материю в отрыве от ее какой бы то ни было формы; при этом подлинная сущность материи, сохраняющая свое ббб-смысловое значение, остается неразгаданной. Аллегорическая форма искусства позволяет заглянуть в необъяснимое и если не объяснить его на своем иносказательном метаязыке, то по крайней мере коснуться некоторых формативных аспектов сущего. В дзене для этой цели учителя использовали двусмысленные хайку, мы же в своей жизни использовали концепты.

Все подлинно талантливые люди излучают импульс, поднимающий творческий процесс над материей быта. Когда о художнике говорят, что он мастерски отобразил свое время (в данном случае речь идет о 1970-х), нам это кажется ограниченным пониманием искусства, которое не является ни бытописанием,

ни сатирой. Истинный творческий импульс сохраняется не столько в историческом времени, сколько во времени сакральном. Он подсоединен не к безвременному источнику внешней формы жизни, а к ее внутреннему содержанию и значению, т. е. тому скрытому вертикальному процессу существования, который противостоит давящей горизонтальности жизни.

Если продемонстрировать общее через частное, то в этом смысле наш личный опыт жизни в двух измерениях времени и места (тогда и сейчас, в советской России и в Америке) был подобен качанию маятника от идеологического материализма к материализму физиологическому. Такой опыт не выразишь без иронии и абсурдистских средств, которым и располагает в обилии концептуализм. Предпочитая оперировать абстракциями, мы использовали типическое с вневременной мифологической позиции, а не с точки зрения хаотической истории, поэтому наш художественный стиль скорее можно определить как язык диагностики более глубоких пластов существования, нежели социум. В техническом плане для краткости это можно свести к следующей формуле: если Римма работала со словесными концептами, Валерия больше интересовали архетипические формы; условно говоря, она пользовалась алгебраическим методом концептуализма, а он геометрическим, – в результате наша связь в искусстве была сложносочиненной и сложноподчиненной одновременно. Уехав из России в 1979 году и постепенно выбираясь из общего социального тела, образно говоря, группового Левиафана, мы понимали, что все идеи молодости должны пройти проверку и чистку в молохе жизни, как зерно пшеницы должно быть перемолото в муку прежде, чем из нее «алхимическим» путем будет выпечен хлеб. В конечном счете все это привело к другому измерению в нашем сознании, индикатором чего и явился новый цикл последовавших работ. Однако по-прежнему в них присутствует тень нашего концептуального прошлого; Россия остается и нашим краугольным камнем, и камнем преткновения одновременно. Пользуясь же средствами искусства, как нам кажется, можно уловить даже «легкое дыхание» тяжелого камня.

Эта статья началась с того, что 1970-е являются одной из временных формаций вечно существующего «всегда», чем можно ее

и закончить. Это «всегда» интересовало нас не в меньшей мере и в тот далекий московский период, что отразилось, например, в перформансе «Викторина» (1977). Суть его заключалась в том, что одиннадцать участников, включая фотографа, должны были отгадать, в какой последовательности смерть унесет их всех из этого измерения, при условии, что только имена смертны и каждый должен выбрать себе номер на свое собственное усмотрение. В настоящий момент «Викторина» еще не окончена. Идея, затронутая в ней провоцировала на размышление немало почтенных умов в истории человечества. Обдумывая и взвешивая все это, мы написали небольшой полилог из плодов их размышлений, которые, в свою очередь, могут быть бесполезны для каждого читающего эти строки, какому бы поколению он ни принадлежал.

ЖИЗНЕСПОСОБНАЯ СМЕРТЬ

Полифоническая пьеса с неограниченным количеством действующих лиц

ГАМЛЕТ (угрюмо). Быть или не быть, вот в чем вопрос.

УИТМЕН (уверенно). Если кто думает, что родиться – это большая удача, могу уверить, что смерть – удача ничуть не меньше; и я знаю, что говорю.

СОКРАТ (в сторону). Философ должен постоянно упражняться в мастерстве умирания.

БЛЕЙК (напористо). Для меня смерть не больше, чем проход из одной комнаты в другую.

ГОЛОС ИЗ ПАРТЕРА (насмешливо). А комар живет один день и умирает ежедневно, значит, он крутится в дверях как в вертушке!

КОМАР (солидно, полный крови). Кровопийцы! Я тоже есмь сущий!

АПОСТОЛ ПАВЕЛ (сокровенно). Я умираю каждый день.

КЪЕРКЕГОР (смертельно больной). Когда я мертв – я бессмертен.

ШРИ АУРОБИНДО (вдумчиво). Живой или мертвый, я всегда есть.

ХАЙДЕГГЕР (степенно, оттягивая подтяжки). Почему бытие есть бытие, а не ничто: нечто, а не ничто?

БУДДА отказывается участвовать в разговоре, считая, что как утверждение, так и отрицание на этот счет только вводит в заблуждение.

Далее количество действующих лиц увеличивается; голоса их нарастают и накладываются друг на друга. В общем шуме различимы только обрывки предложений на разных языках.

...raison d'être...

...who will deliver me from the body of this death?..

...в этой жизни умирать не ново, но и...

...mors certa, hora incerta...

...does not an infant die to become a child?..

... $E=mc^2$...

...la vida es sueño...

...death is merely a translation back to the soul's element...

...Ding an Sich...

...отдать концы в бесконечность...

...memento... more...

Не конец.

© Римма и Валерий Герловины, www.gerlovin.com,

штат Нью-Йорк, 2008 год

Елена Елагина, Игорь Макаревич: Диалогический монолог «про это»

Игорь Макаревич: Я думаю, что важнейшим событием 1970-х годов было начало эмиграции, начало отъездов художников из России. На моей памяти, все началось с Михаила Гробмана, который уехал первым, в 1971 году, потом Юрий Купер. Впоследствии стало ясно, что это был очень важный шаг, который способствовал вхождению русских художников в западный контекст. Это был и очень тяжелый шаг, потому что процесс вхождения длился десятилетия, прежде чем он принял какие-то адекватные формы. Но начало было положено, и семидесятые стали принципиально новым этапом нашей жизни.

После кошмара тридцатых и не менее сложных сороковых потекла наша жизнь в закупоренном обществе, где представления о внешнем мире были самыми фантастическими. В то время все, что мы слышали или читали в прессе, воспринималось как тотальная ложь, как советская пропаганда. Сейчас же, если мы начинаем вспоминать, то приходим к выводу, что освещение многих фактов политической жизни шло более-менее объективно – понятно, что не всех. Но у нас тогда был полный негативизм по отношению к официальной культуре. Такое отношение, хотя и было необходимо для формирования позиции сопротивления, деформировало сознание: оно приводило не к объективным результатам, а к некоему уродливому мышлению – к дилетантскому подходу к искусству и к идеализации Запада. Многие последствия этой позиции были очень тяжелыми, и они не изжиты и до сегодняшнего дня.

Процесс шел долго. Порывистые, страстные люди уезжали, а осторожные, типа Ильи Кабакова, сидели и выжидали. Кабаков долго готовился к отъезду, но так и не эмигрировал. Дело в том, что в те годы эмиграция означала смерть для друзей и для родственников. Уезжая, ты прощался навеки, потому что никак в этой жизни уже не мог рассчитывать на встречу с ними вновь.

Елена Елагина: Когда уезжал Косолапов, с Соковым случилась истерика. Уезжал его ближайший друг, и он с ним прощался навсегда!

Соков вскочил на какой-то забор и завыл... Впрочем, в восьмидесятые годы он и сам уехал в Америку и там встретился с Косолаповым.

В те годы происходило очень много важных событий в музыке: все время приезжали прекрасные музыканты, звезды; постоянно шли концерты в консерватории. Напротив, такие процессы, как становление замечательных театров, начались в оттепель, а в 1970-х они замедлились и стали затухать, двигаясь к полнейшему застою.

И.М.: С вершин западной культурной жизни до нас доходили только лучи звезд, и это было неправильно, потому что жизнь состоит и из другого света.

Е.Е.: Я работала у Неизвестного с конца шестидесятых годов, и он общался со всем иностранным журналистским и дипломатическим корпусом. И ему привозили массу книг, из которых я получала достаточно информации о западном искусстве. Кроме того, иногда приезжали и отдельные известные художники, и философы. Разумеется, они приезжали по официальным каналам, а потом уже просили сопровождающих, чтобы их водили по разным мастерским художников, и, когда их «приводили», Неизвестного даже предупреждали: «Скажите им, что это у вас временное помещение и что скоро вы получите хорошую мастерскую!» К нему приходили такие люди, как Сартр, Ренато Гуттузо, Марсель Марсо, и я многих из них видела.

И.М.: К художнику— или поэту-нонконформисту приводили известных политических и культурных деятелей, потому что им просто необходимо было ознакомиться с ситуацией нонконформизма. И это часто было равнозначно посещению премьер-министра.

Е.Е.: К Неизвестному водили потому, что после выставки в Манеже в 1962 году он стал очень известным на Западе, и к нему просто просились в мастерскую.

И.М.: Почти то же самое я наблюдал в общении с поэтом Геннадием Айги, с которым мы были тогда близки. Будущий премьер-министр Франции Ширак прямо с аэродрома направился к нему с каким-то специальным тортом в руках. Однако если эти люди выезжали на Запад и стремились попасть там на тот же уровень общения, что и в Москве, то это уже оказывалось совершенно недоступно.

Е.Е.: Пока ты был на внешней территории и являлся диссидентом, да еще к тому же писателем или художником, ты вызывал какой-то интерес на Западе. Но как только ты сам оказывался на Западе, любопытство быстро испарялось.

И.М.: Кстати, еще одним важным событием семидесятых был распад диссидентского движения в России, зародившегося в шестидесятые. За счет упорной работы Андропова КГБ удалось нейтрализовать это движение. Скажем, мне удалось наблюдать круг людей из диссидентского движения, пусть не первой величины, типа Красина, и я видел, что это движение в какой-то момент зашло в тупик, и их лидеров удалось в какой-то степени нейтрализовать.

Е.Е.: Многое, увы, тут опять было связано с отъездами и высылками. Я присутствовала при отъезде Амальрика, прощалась с Галичем, Зиновьевым и знаю все эти состояния не понаслышке.

С диссидентами я много виделась, когда Неизвестный в отказе сидел – к нему постоянно кто-нибудь приходил, например генерал Григоренко... Из писателей заходили уезжавшие Гладилин и Аксенов; Евтушенко, Вознесенский – тогда они еще считались передовыми... Диссидентское движение первой половины семидесятых – очень важное явление. Скольких сажали в психушки... Это не сказывалось на нашем творчестве, но на общую ментальность влияло.

И.М.: Шла постоянная война. А когда идут военные действия, художник не может работать нормально.

Е.Е.: Да, мы уже забыли, что это было за состояние. Война между нами и КГБ. Был ужасный, омерзительный гнет. Ведь надо было протестовать почти против всего, что происходило в стране. Приходили философы – Мераб Мамардашвили, Иван Фролов; ученые – Несмеянов, Петр Леонидович Капица, еще кто-то.

И.М.: Да, Лена застала это художественно-философское диссидентство во всей красе. Она поглощала эту среду кастрюлями, а мне доставались какие-то горошины. Тем не менее эти горошины дали всходы: я постоянно думал о нашей жизни, о диссидентах, и это меня как-то будоражило. Во всяком случае, эта нонконформистская среда мне казалась ужасно заманчивой.

Е.Е.: Да, а я помню прекрасно Зиновьева. У него было какое-то социальное провидение – он очень точно угадывал все, что будет в стране. Но когда уехал Солженицын, он возомнил себя гением, стал

писать разные книги, вроде «Зияющих высот». Еще до того, как он напечатал их, он приходил их читать, и это было очень ярко и дико смешно. Потом он как-то злобно описал своих друзей, и это было уже неприятно. Они были с Мерабом ближайшими друзьями, а потом вдруг резко поругались...

Можно вспомнить и отца Александра Меня, архив которого находился у нас; и Алика Сидорова, хранившего у нас альбом с фотографиями сношения храма Христа Спасителя...

И.М.: Яркими явлениями семидесятых стали, конечно, «бульдозерная» и Измайловская выставки. Потом – образование Горкома графиков и расслоение нонконформистов на более сложные фракции. В 1960-е годы все было как бы едино: и Шемякин был другом Кабакова, и Бордачев дружил с Рубинштейном или Тупицыным. А в середине 1970-х началось размежевание – на базе Горкома, где преобладали сюрреалисты, образовался вдруг некий салон, и первозданное яйцо распалось!

Е.Е.: С другой стороны, Горком стал некой крышей. В те годы власти боролись с тунеядством, и всем нужно было иметь какое-то место работы. Помню, что мы вступали в Горком вместе с Володей Сорокиным, для того чтобы иметь какое-то официальное прикрытие.

И.М.: Понятно, что эта организация контролировалась КГБ вдоль и поперек. Тамошний Ащеулов и не скрывал своего происхождения. И это сразу стало проявляться во взаимоотношениях художников: помимо стремления обезопасить себя от обвинений в тунеядстве, у людей, не имевших яркого внутреннего мира или своей точки зрения на происходящие события, появилась некая стадность, стремление забиться под общую крышу. Они сгрудились в это новое стойло и там затихли.

Е.Е.: Интересно, что после первой поры оптимизма в середине 1970-х наступил новый застой, и в конце 1970-х он привел к новой волне отъездов, потому что художники стали разочаровываться в дальнейших перспективах. После закрытия выставки в Доме ученых уехали Герловины, в начале 1980-х – Соков... В общем, уехали тогда очень многие.

И.М.: Нужно сказать, что и в середине семидесятых отъезды не прекращались. Отъезды очень часто были немотивированными, как в случае с теми же Герловиными. Люди, настроенные на серьезный

образ жизни, на работу здесь, вдруг сорвались с места и уехали. У меня тогда изменилось к ним отношение – мотивация отъезда была очень слабая...

Е.Е.: Ну, Валеру же выгнали тогда с работы...

И.М.: Ситуация повсеместных отъездов знакомых нашего круга и друзей породила в некотором роде благотворную ситуацию раскованности. Если взять пример того же Косолапова, то с ним произошло следующее. Когда он собрался уезжать и тяжелая пята государства слегка ослабела, он создал свои лучшие работы, потому что оказался в некоем безвоздушном пространстве. Примерно то же самое происходило потом и с Соковым. А когда они оказались на Западе, им приходилось бороться за выживание, и это отнимало очень много сил. Поэтому первые годы там они были просто парализованные. Здесь же у них было предотъездное «парение», «планирование»; они были «в подаче», и это породило очень плодотворную, творческую ситуацию.

Такие же импульсы посылались и нам, остающимся: предотъездная ситуация освобождала от многого, что мешало жить раньше, от безысходности. Возникла общая эйфория, опьянение, мы избавлялись от чрезмерной серьезности, от излишней привязанности к каким-то берегам.

Я начал общаться с альтернативным миром в конце 1960-х годов, но скорее это были неодиссидентские круги. Скажем, у меня были такие друзья Эрастовы, у которых по идейным соображениям было восемь детей. При этом они их не любили и даже страдали оттого, что их окружает такое количество детей, но такая была программа. Мне это казалось почти преступлением, потому что дети были бедные и замаранные, напоминали сирот из детского приюта, но когда они выросли, они вдруг превратились в чудесных людей, и их бедность способствовала развитию высокой духовности. Но, повторю, поначалу наблюдать мне это было тяжело.

И этот дом посещали люди, которые вернулись из мест заключения и любили обсуждать какие-то альтернативные формы жизни и культуры. Там я познакомился с Айги, а через него – с художниками Вулохом, Ворошиловым, Гробманом, с Севои Некрасовым. Но надо вспомнить, что МСХШ, в которой я учился, тоже была местом либерального вольнодумства, в то время как моя семья

была хранилищем официальной идеологии. Так что мои школьные знакомства породили интерес к совершенно другим предметам. В этой школе учились и Косолапов, и Соков, и даже – из старших – Нусберг, с которым я слабо общался. Я учился с Инфанте в параллельном классе. Так что там зарождались первые ростки нашего инакомыслия. И эту школу закончили очень многие члены генералитета нашего неконформистского содружества: Янкилевский, Кабаков, Булатов, Васильев – они учились там, еще когда школа была в эвакуации. Но с Кабаковым, например, я не мог дружить из-за большой по тем временам разницы в возрасте. Кроме того, там была уже сформированная среда, которая не очень охотно допускала нефигов в свои ряды. Желающих было много, и их приходилось фильтровать. Это не значит, что вышеупомянутые художники были недоброжелательны, просто проникнуть туда было непросто.

Позже мне очень многое дала дружба с Герловиными. Они вели здесь очень активный образ жизни, постоянно общались, особенно Римма, потому что она очень живой человек, а Валера более обстоятельный. У них даже была визитная карточка – редкость по тем временам, – где было написано: Римма и Валерий Герловины, художники-концептуалисты. И они были стопроцентные художники. У них все было очень тщательно и качественно сделано – за это, по складу характера, отвечал Валера. На фоне достаточно безалаберной культуры ремесла того времени в России изделия Герловиных отличались высокой техничностью. И им было легко считаться здесь первыми концептуалистами. Это была очень узкая область, так же как и на Западе, поэтому там им, напротив, пришлось совсем нелегко.

Е.Е.: Интересно то, что Герловины позиционировали себя именно как концептуалистов, и в этом смысле они действительно были первыми.

И.М.: И одновременно это выглядело несколько анекдотично...

Тогда Кабаков был, конечно, лидер. К нему приезжали с поклоном со всей Руси. Как я уже упоминал, ему приходилось многих отшивать. Было немыслимо принять всех и отдать столько времени на массовое общение. Кроме того, хотя он и был лидер, он не был Учителем. Причем позже, к восьмидесятым годам, он стал мягче и спокойнее, когда его место уже было непререкаемо и ему не нужно было его

постоянно утверждать. Этому способствовала и мастерская на чердаке. Так вышло, что эту башню из слоновой кости, которую они строили с Соостером, он занял один.

Е.Е.: Но еще были и Васильев с Булатовым. Я помню, что мы ходили к ним, как в какую-то тайную ложу, так преподносилось это посещение...

И.М.: Это бесспорно. Но Булатов с Васильевым были больше заняты проблемами пространства. Хотя по характеру и темпераменту Булатов более подходит к тому, чтобы быть Учителем. У него есть формальная доктрина, и эту доктрину он может логически развивать и передавать эти постулаты ученикам. А у Кабакова не было учеников как таковых, а была среда, в которой он был, конечно, центральной фигурой, и к нему притягивались самые разные люди.

Е.Е.: К Кабакову я первый раз попала еще в конце шестидесятых годов, а к Булатову стали ходить, я думаю, уже ближе к восьмидесятым.

И.М.: Была такая Наташа Яблонская, искусствовед, которая потом эмигрировала – фиктивно вышла замуж за Андрея Волконского и вывезла его, потому что он в советское время не имел никаких прав и шансов на выезд. Так вот, она до своего отъезда занималась тем, что собирала группы молодых художников и водила их по мастерским известных неофициальных мастеров. Вот с такой группой я в 1971-м или 1972 году попал к Кабакову. Но никакого личного общения не было тогда, а с Булатовым я познакомился значительно позже, в конце 1970-х. Мы пришли к ним с Аликом Сидоровым, и прицел был сделан на издание журнала в Париже.

Е.Е.: В семидесятые я много работала с монументалкой, вместе с Неизвестным, и как бы в противовес этому огромному искусству я для себя делала графику, очень маленькую. Офорты. Многие доски так и стоят до сих пор ненапечатанные.

И.М.: В конце шестидесятых Кабаков делал поп-артистские объекты, альтернативы которым в среде не было. Эти были довольно большие работы, и это был другой язык. Никто другой в то время не мог создать у нас параллели поп-арту. Там не было никакой возвышенности, никакого сюрреализма – составных частей нашего искусства. Были обыденные предметы: мячик, рука, палка. Это были

профанные вещи, употребление которых не только не пользовалось популярностью, но ставило в тупик даже его ближайших друзей.

Е.Е.: Потому что тогда преобладали «духовка» и романтический подход к искусству.

И.М.: Несмотря на то что он впоследствии отдал должное «духовке» в «шифферсовских» комментариях к альбомам...

Е.Е.: Мне кажется, что это было ему достаточно чуждо.

И.М.: Его преследовала идея надевания масок, идея матрешки...

Е.Е.: Он никогда не делал романтических, духовных работ – их просто нет у него!

И.М.: Но он защищал свой диплом – по Шолом-Алейхему, «Блуждающие Звезды», – с серьезным намерением ввести в свое искусство национальную тематику, и это было искреннее, романтическое произведение. И ему стоило значительных усилий отделаться от этого романтического подхода...

Е.Е.: Он тоже долго искал свой путь в искусстве. И он первым начал делать работы с текстами.

И.М.: Но вот что рассказывают о нем его друзья. Скажем, Олег Васильев – очень искренний, честный и прямой человек, отличающийся даже некоторым простодушием. Он рассказывал про Кабакова, что того просто одолевала страсть придумывать какие-нибудь истории. Когда они ездили в метро, он показывал на людей, сидевших напротив, и предлагал рассказать про них разные истории: чем они занимаются, кто такие, где живут. То есть он очень хотел снабдить их мистифицирующей оболочкой.

Е.Е.: Вербальная, литературная сторона была явно очень важна.

И.М.: Да, и это просто его душило, пока он не выдумал персонажей, и тогда его творчество потекло свободным потоком.

Е.Е.: И его коммунальное детство тоже требовало выхода, что и произошло в конце концов.

И.М.: Из других ярких личностей можно вспомнить Вейсберга...

Е.Е.: Из Питера приезжал Шемякин. Он был очень моден. Это было, без сомнения, оригинальное явление, быстро появляющееся и исчезающее...

И.М.: Шемякин был весьма экстравагантен. Ходил в цилиндре и шинели. Шокировал театральностью своего облика.

Е.Е.: Вот еще в своем кругу был звездой Юрий Купер.

И.М.: Нет, прежде всего Дмитрий Лион, потому что Купер был его последователем, если не учеником... И Шварцман, конечно: он дружил с Геной Айги. Я впервые услышал о Шварцмане от него. Айги вообще очень дружил с художниками.

Е.Е.: К Шварцману тоже было очень трудно попасть.

И.М.: Это был мощный человек. Щедрый в общении и яркий, настоящий патриарх и гуру. Он покровительствовал, но и требовал в ответ подчинения.

Е.Е.: Яркими явлениями были и Янкилевский, и Штейнберг, и Пивоваров.

И.М.: Интересно вспомнить о тех, чья звезда впоследствии закатилась. Вполне возможно, что мы кого-то просто забыли... Например, Гробман был тоже весьма ярким человеком, очень общительным. Он собрал огромную коллекцию и писал стихи. Но он сыграл бóльшую роль в 1960-е годы, а в 1970-е он уже уехал...

Е.Е.: Еще были Максим Архангельский, Стесин – они потом куда-то исчезли напрочь. И, конечно, мы забыли про Юру Соболева, работавшего главным художником в журнале «Знание – сила», куда он старался привлечь всех своих друзей и дать им работу, потому что в то время было трудно заработать какие-то деньги. Так что у него работали практически все: даже Юло Соостера я видела в последний раз именно там.

Соболев увлекался и музыкой, и джазом, многое знал про западное искусство, знал и языки. Это был яркий человек с «общественным» темпераментом – ему не жалко было своего времени, и у него действительно были ученики. Вокруг него собирались художники и музыканты, и даже Герловины прошли через его «школу».

И.М.: «Знание – сила» в то время был очень прогрессивным изданием и по форме, и по содержанию. Тут наблюдалась смычка искусства и науки, а науку власти в то время поддерживали. Вот почему в те годы проводилось так много альтернативных выставок на базе НИИ и научных центров.

Е.Е.: Интересное явление представлял собой Шифферс. Он приносил нам литературу по истории христианства. И он писал о художниках. Ведь тогда никто из искусствоведов о художниках

не писал. Он оказал большое влияние на многих, хотя потом художники от него отреклись, разве что кроме Эдика Штейнберга.

И.М.: Еще интересно то, что Лена в начале 1970-х занималась живописью у Алисы Порет.

Е.Е.: Да, это был круг еще живых обэриутов! Алиса была ученицей Филонова и Петрова-Водкина. Она дружила с Хармсом, а я в то время как раз очень увлекалась обэриутами, и она мне рассказывала много интересного. Например, она говорила, что «взрослую литературу» они ей читать не давали – только детские вещи. Она делала иллюстрации, а обэриуты для пропитания писали детские стихи. Вообще, они страшно безобразничали, Введенский приходил весь в соломе, потом лежали в гробу, делали и прочие замечательные гадости... Между прочим, вполне вероятно, что вот в этом кресле сиживал сам Хармс!

И.М.: Это были последние искорки того огня из двадцатых годов. То, что Лена застала их, было чудом.

Мое творчество началось достаточно издали. Мои ранние учителя научили меня видеть искусство. Скажем, Юлий Перевезенцев оказал на меня очень большое влияние. Он не обладал никакой харизмой, но был очень способным. Большое впечатление произвел и Нежданов. Но все это происходило в 1960-е годы. А в 1970-е я уже не нуждался в каком-то лидере. От помыслов, мечтаний и зарисовок во второй половине 1970-х годов я пришел к созданию конкретных работ. Это важно – перейти от слова к делу. Вторая половина 1970-х была гораздо более плодотворной. Я думаю, тут сыграл роль фактор среды: мои ближайшие друзья стали в то время делать работы, и это подтолкнуло меня к радикальному переходу от платонической любви к искусству к конкретике работы. Друзьями были все те же Косолапов, Соков, Юликов. В шестидесятые годы у них в творчестве еще царило что-то невнятное... И я думаю, что большую роль в середине семидесятых сыграл выход из подполья: Измайлово, потом «ответные» квартирные выставки – это был очень важный этап, потому что стали образовываться какие-то коллективы, группы. И в своей борьбе с государством ты мог опираться уже не только на свои силы, но и на коллективное сознание, на помощь друзей. Это сыграло огромную роль.

Е.Е.: Другая «звезда» семидесятых – Илья Сергеевич Глазунов, кольца людей вокруг Манежа, патологическое явление в нашем искусстве!

И.М.: Глазунов – яркое проявление художественного авантюризма, человек, ловивший рыбу в мутной воде. Он мог привлечь массового зрителя, сотрудничая с властью, через КГБ. Позже появились другие художники такого типа, но более слабые – Никас Софронов, например.

Е.Е.: Да, еще был Миша Чернышев!

И.М.: Ну, Чернышев был истовый, необычный, оголтелый, как и нужно быть художнику, но так чтоб уж очень яркий, я бы не сказал.

Да, и «Коллективные действия» – это тоже важное явление семидесятых. С ними мы познакомились через Герловиных, когда они в первый раз привели нас к Моне^[27], и мы сразу подружились, а Кизевальтер тогда уехал в Якутию, и мы знали его целых два года или больше только заочно.

Е.Е.: Это случилось в 1978-м и увлекло нас сразу же. Мы быстро вошли в этот круг, сидели там без конца, до умопомрачения обсуждали идеи. В то время общение было очень важным и совсем другим, не то что сейчас. В наш творческий круг тогда входили Игорь Шелковский, Ваня Чуйков, тот же Соков, Герловины, Саша Юликов.

И.М.: Из фотографов – Юра Рыбчинский, очень яркий человек, с ним я хорошо был знаком с 1960-х годов. Он тоже жил на Сретенке, там и у Сокова была мастерская.

Е.Е.: Еще один яркий человек – Леша Григорьев, он играл на гитаре, знал языки. Соков, который открыл его, сказал: «Я нашел бриллиант среди сретенской помойки». У Леша мастерская была, по моему, в Последнем переулке, а у Сокова в Большом Сухаревском.

И.М.: К сожалению, Григорьев очень рано ушел из жизни.

Е.Е.: Мы были молодые, испытывали необходимость в общении. Круг был достаточно тесный.

И.М.: Мы все время все обсуждали. Друг к другу очень часто ходили. При этом не было никакой конкурентности, а было общее сознание. Если кто-то делал что-то новое, это было бесконечно приятно, и мы все радовались, обсуждая эту новую работу. В то время искусство невозможно было продать, помыслить даже об этом...

Е.Е.: Я помню споры в «Коллективных действиях» об искусстве коммерческом и некоммерческом, когда мы никакого представления не имели, что такое коммерческое искусство в реальности.

И.М.: Многие художники ездили тогда в Таллинн, в Питер, но я ездил в Питер только по работе. В то время питерский художественный фон был не очень интересный, я видел только какие-то невнятные проявления. Интересны были вначале Нежданов, отчасти Шемякин, поэт Олег Григорьев, но в 1970-е годы поэтов уже почти не было. К концу 1980-х возникла новая генерация.

Е.Е.: У нас был такой насыщенный круг здесь, в Москве, что нам этого вполне хватало. В 1972-м приехал Эдик Лимонов, яркая личность, он активно дружил с художниками. Позже, в 1980-е стали приезжать люди из Харькова, из Одессы.

И.М.: Из музыкантов в начале 1970-х появился Алик Рабинович, интересный человек.

Е.Е.: Были люди из филологических, лингвистических кругов. У Неизвестного общались с кругом философов, там бывал Мераб Константинович Мамардашвили. И в основном общение шло с кругом ученых и литераторов. Но Неизвестный уехал в 1976 году.

И.М.: Яркое событие – отъезд Неизвестного, его проводы. У всех было ожидание чуда, связанное с тем, что человек такого калибра выбирался на Запад. Как он разовьется? Что будет? У него мастерская вначале была в Швейцарии...

Е.Е.: Все считали, что он должен помочь своим друзьям пробиться на Запад, как-то их рекламировать, помогать. Никто не понимал, как трудно там самому пробиться. С Кабаковым очень многие друзья поругались из-за этого.

Еще характерная для семидесятых проблема и криминальная эпопея – отправление работ на Запад. Делали это, в основном, иностранцы с дипломатическими паспортами, причем из северных стран. Такие мужественные люди, которые ночью подъезжали на «Вольво» с громадными багажниками, грузили туда работы и увозили в темноту...

И.М.: Насколько изменилась жизнь. Разве можно сейчас представить, чтобы высокопоставленные чиновники занимались таким делом!

Е.Е.: Проблема крылась в противостоянии властям. Все эти журналисты и дипломаты были яркими людьми. Например, Норберт Кухинке, который снялся в фильме «Осенний марафон» с Басилашвили.

И.М. К западным людям было безграничное доверие, что сейчас совершенно исчезло. Они оправдывали это и становились, наверное, с нами лучше, чем на самом деле. Они вовлекались в эту игру, проявляли абсолютное бескорыстие, благородство. Сейчас мы не можем ждать от них таких чувств. Тогда же все были безупречны – и дипломаты, и журналисты. Сейчас это трудно себе представить. И нам казалось тогда, что за границей все люди – другие, изумительные, на фоне которых советские – просто монстры, вонючие, злобные, беспощадные гады, нечисть какая-то.

Е.Е.: Но что еще характерно – нас мучила мания преследования. Казалось, что нас прослушивают, наблюдают все время. Частично это было оправданно.

И.М.: Исключая посадку Сысоева, КГБ достаточно мягко действовал в то время. Не убивали.

Е.Е.: Но после отъезда Неизвестного многих художников таскали в КГБ. Янкилевского, например. И меня приглашали; позвонили моей бабушке под предлогом, что они мои друзья, Витя и Саша, и хотели со мной поговорить. А мы в то время ходили к Алику Сидорову, слушали лекции Альбрехта. Это было довольно неприятно. Они выясняли, прощупывали, кто что думает, кто может какую информацию дать, все под предлогом убийства или попытки убийства. И про Косолапова меня спрашивали, и про Неизвестного. Но поскольку я была подготовлена, все меня поддерживали, то я держалась с ними жестко.

Хорошую лекцию мне прочитал тогда Шифферс – поскольку он был режиссером; он сказал: «Ты имей в виду, что это не железные машины, а обычные люди, у них есть свои слабости». И я воспользовалась этими слабостями. Меня спросили, для чего мне нужен вазелин. А я сказала: «Чтобы снимать посмертную маску. Но можно снять маску и с живых людей. Вот с вас, например». Вижу, ему это неприятно стало, и он изменился в лице... И под конец мне сунули фотографию, где была какая-то голая задница и надпись «Елена». Что это такое, как это нужно было расценить – непонятно.

Вероятно, форма психологического давления. Я думаю, они просто собирали какие-то картотеки на людей.

И.М.: Для меня 1970-е – время художественной стабильности, время политической стагнации и глубочайшего застоя, с одной стороны. Но это и позитивное время и плодотворные годы, когда были творческие силы. И была динамика в том, что люди уезжали, и определялось, кто остается, кто уезжает. А неприятные факторы, как КГБ, – они были и будирующими одновременно.

Е.Е.: Это было плодотворнейшее время для русского искусства. Во-первых, возникло такое направление, как соц-арт.

И.М.: Да, мы совсем забыли, что Комар и Меламид появились в 1970-е годы. Это очень яркие люди, повлиявшие на многих из старшего поколения. И Булатов, и отчасти Кабаков испытывали явное, пусть и не прямое влияние их творчества. Творчество Комара и Меламида качественно изменило всю ситуацию в московском искусстве той поры. Они осуществили переход от публикации зримых объектов к перформансам и акциям.

Е.Е.: Породили группу ярких учеников, «Гнездо». Кстати, Комар и Меламид ведь тоже уехали в конце 1970-х...

И.М.: А ведь они долго сидели в отказе. ...Параллельно с Кабаковым они породили персонажей. В отличие от Кабакова, который, как мы уже говорили, был обуреваем созданием текстуальных мифологий, они придумали оригинальную форму – «мифологические персонажи». Это, в сущности, наследие обэриутов, Козьмы Пруткова, т. е. это характерно для всего нашего русского искусства, и в этом заключается серьезная преемственность. Но они делали потрясающие работы, наподобие «нефункциональных вещей». Изобретали направления – наподобие абстракционизма XVII–XVIII веков. Это все происходило в рамках разработки персонажей. И такая деятельность повлияла на всех. Например, в превосходной работе Булатова «Слава КПСС» можно обнаружить присутствие пространственных идей Фаворского, самым причудливым образом сочетающихся с социальной иронией, которая, как джинн из бутылки, была выпущена на свободу именно Комаром и Меламидом.

Это, конечно, нельзя назвать прямым влиянием, но их творчество сыграло роль катализатора в ситуации, которая несла в себе черты

совершенно нового соотношения окружающей нас реальности и творчества так называемых «нонконформистов».

Е.Е.: Я думаю, соц-арт и концептуальное искусство – итог семидесятых, лучшие достижения русского искусства.

Москва,

июль 2008 года

Франциско Инфанте: Разговор о семидесятих с Г.К

Я не очень люблю читать воспоминания, потому что люди волей или неволей говорят неправду. Причин этому много, но главное то, что каждый человек хочет выглядеть лучше и значительнее, чем на самом деле. Он может всячески показывать себя маленьким и плохим, но на самом деле хочет себя возвысить, ни в коем случае не уронить.

К семидесятым годам я практически остался без единомышленников: с теми приятелями, с которыми я составлял содружество художников геометрической ориентации, а потом занимался кинетизмом, связи уже оборвались. Мы с Нонной^[28] были в автономном плавании. Время от времени общались с Михаилом Шварцманом: мы с ним родились в один день, и он в каждый день рождения старался позвонить первым, как будто ему хотелось со мной соревноваться. «И тут я тебя опередил», – говорил он мне, видимо, психологически оправдывая свой ранний звонок более молодому коллеге. Иногда еще встречались с художницей Беллой Левиковой: много, насколько это нам удавалось, разговаривали об искусстве и философии. Белла – очень интересный человек, и ее причастность к искусству мне всегда казалась значительной. Она занималась в искусстве какими-то онтологическими проблемами, работая с близкой моему сознанию самоотдачей, и не западала ни на какие группировки и компании. Мне это нравилось, потому что искусство – вещь персональная, личностная.

В то время часто ходили в гости – к Дмитрию Краснопевцеву, Янкилевскому, Штейнбергу, Кабакову; дарили друг другу свои работы, и у нас собирались коллекции этих работ. Позже в Москве возник Борис Гройс и стал устраивать квартирные вечера с интеллектуальными беседами, на которые я с интересом ходил. Когда эти встречи с отъездом Гройса в 1980-м закончились, показалось, что в Москве стало как-то пусто.

Завсегда там был и Всеволод Некрасов. Несколько позже мы с ним тоже сблизились; его поэзия казалась мне гениальной. Я видел

в ней искренние чувства, переданные очень емко и точно минимальным образом, что было мне очень близко в связи с тем, что сам я пытался редуцировать свои художественные метафоры по какой-то настоящей внутренней потребности. К тому же мне было приятно, что Всеволоду искренне нравится то, что я делаю и как делаю. Тогда же в моей жизни появились другие замечательные люди: Елена Немировская, Юрий Сенокосов, Мераб Мамардашвили. Мерабу, например, очень нравилось мое искусство. А мне — то обстоятельство, что его философия не являлась высокомерной ученостью, как у многих других интеллектуалов, а свободно могла включить в себя и мое заинтересованное мнение.

Временами в те годы я захаживал в мастерскую Кабакова. Эдуард Гороховский отразил эти встречи на своей фотографии, которую он использовал в нескольких работах. Я бывал и у Чачко, где проходили разные интересные беседы и чтения. Но еще до этих знакомств я посещал «четверги» Юло Соостера, где пили чай с сушками и разговаривали об искусстве. Это были очень приятные вечера — кстати, никакого алкоголя там не было, все разговоры велись только на свежую голову. Круг был достаточно тесный. Там, в основном, мы и пересекались с Соболевым, Янкилевским, Кабаковым, Брусиловским. А у меня мастерской никогда не было — я всегда работал дома в коммунальной квартире.

Я занимался искусством как мог и как хотел, и в этом смысле разницы для меня между 1960-ми, 1970-ми, 1980-ми нет.

В семидесятые годы мои представления о визуальной стороне искусства перестали совпадать с тем, что стало считаться главным и значительным в Москве. Появились тенденции, апеллировавшие к слову. Искусство становилось все более нарративным, и это меня все меньше устраивало. Я всегда считал, что читать надо книгу: это узаконенное место для слов, а присутствие их в визуальном образе мне не близко.

И когда это слово заполонило все вокруг, мне показалось, что филологи, со свойственной революционерам удалью, попытались занять место художников. Причем делали они это с некоторой надменностью и заносчивостью, свойственной слишком бодрому сознанию, которое полагает, что лучше понимает проблемы искусства, чем художники, его делающие. Вообще, тогда происходило много

подмен. Стали нарождаться бесконечные впоследствии культурологи и «кураторы» – слова жуткие, звучат как ругательство или идеологический приговор. Эти персонажи ничего не умели в искусстве, но пытались все объяснить, в том числе и как и куда идти и чуть ли не «что делать». Во всем этом проявлялась высокая степень научности и рассудка. Мне это напоминало научный марксистско-ленинский метод, с надоевшими еще в школе и институте «базисами» и «надстройками», который самонадеянно претендовал на универсальное знание и объяснение всего вокруг. Позже, в рамках этого метода, в культурологической практике такого «онаученного» интеллектуализма появились слова «стратегия», «радикальность», смысл которых явно был заимствован из политэкономии. Возникли соображения о «смерти художника», «смерти искусства», критерий «чем хуже, тем лучше». Весь этот псевдоинтеллектуальный в основе своей филологический бред распространялся со страшной силой. Складывалось впечатление, что пришедшие в искусство интеллектуалы-говорунны состязаются в софистике. За произнесенные кем-нибудь ненароком слова «Бог», «духовность», «искренность» и т. п. человек высмеивался и подвергался обструкции. Культурный контекст высокомерно принял позу альфы и омеги для искусства.

В семидесятые годы эти новые персонажи проникли в сферу искусства. Со временем они настолько заполнили культуру, что живому действию персоны художника, похоже, места не осталось. Словообразование «тотальная инсталляция», например, не просто напоминает идеологему «советское искусство», а онтологически срастается с ней. Видимо, каждому периоду истории присущи свои «книжники и фарисеи». Сейчас ими стали культурологи и кураторы. Именно государственное фарисейство в 1960-х годах XX века послужило причиной появления «Другого искусства», т. е. искусства живого, человеческого. А вот сейчас из недр культуры и даже из того самого «нонконформизма» появилось это научное (наученное бесчеловечной системой) племя, желающее навязать художнику разные стратегии. Искусство же растет из единицы человеческой личности. Искусство – это персональное дело и живая, самоорганизующаяся система, чуждая политике, идеологии, экономике или еще чему-то внешнему по отношению к себе. И уж конечно, искусство и догматика – вещи несовместные. Я убежден, что есть

априорные законы, ограничивающие произвол человеческой глупости и разного рода искушений. Например, желания выстраивать стратегию в искусстве или разводиться на месте искусства цинизм, вменяя его себе в заслугу, как некое художественное качество...

В общем, в семидесятых наше «другое» искусство наводнили говорящие художники, филологи, культурологи и т. п. Тут-то и произошел странный слом. Часть искусства, в силу этой новой нарративности и сопутствующей ей неременной, во что бы то ни стало, радикальности, перестало быть самим собой и стало напоминать политику и спорт. В конце концов появился-таки в нашей культуре дуальный художник № 1, транслирующий в средствах массовой информации, применительно к своему первому месту, выражение «высшая лига»...

При этом я не хочу утверждать, что мое желание «увидеть бесконечность» – единственно правильное движение. Художник я или нет, это скажут другие.

К идее бесконечности я пришел еще в школе, учась в МСХШ. В одном классе со мною учились, например, Ваня Тимашев (уже тогда читавший в оригинале Марселя Пруста) и фантастический эрудит Женя Барабанов. Ученики нашей школы казались более продвинутыми в культуре, чем дети из общеобразовательной.

Так вот, я стал параллельно с увлечениями молодости – танцами, спортом, девочками – рисовать эту волнующую бесконечность, как я ее себе представлял. Интересно то, что бесконечность – как объективная реальность – явно не производила такого волнующего впечатления на других моих тогдашних приятелей – только на меня. А потом, после посещения Библиотеки иностранной литературы, я понял, что мои рисунки, инспирированные бесконечностью, могут являться искусством!

Моим любимым художником был Малевич. Кто-то мне сказал, что есть такой художник; я увидел сначала его репродукции в книгах, которые нам показывал Алексей Борисович Певзнер (младший брат Наума Габо и Антуана Певзнера), а потом воочию – в коллекции Костаки. Георгий Дионисович, правда, больше любил Крюна. В его же коллекции я увидел практически весь русский авангард. «Белое Ничто» Малевича, о чем я узнал из самиздатских его трактатов, очень

роднилось с моим представлением о бесконечности, хотя у меня были другие ее обозначения, в основном различные модификации спиралей.

Кстати говоря, Малевичем тогда в нашей художественной среде никто, кроме нас, не увлекался. Увлекались – после Фестиваля молодежи и студентов 1957 года – «свободной» абстракцией, а в основном сюрреализмом.

Коллекционеров, покупающих «другое искусство», в те годы практически не было, но какие-то доброжелательные иностранцы иногда приходили и приобретали работы. Работы уезжали за границу и порой попадали на выставки. Что-то оказывалось в музеях, фондах, коллекциях. Впрочем, большинство работ кануло в вечность, потому что осело в интерьерах этих людей. Я считал за радость, если мои работы кому-то нравились, и с удовольствием их дарил.

Выставки за рубежом шли с шестидесятых годов, и происходили они как бы сами собой. Определенно, со стороны Запада интерес к нашему искусству имелся. Но это вызывало и неприятности, потому что об участии в заграничных выставках первым узнавал не я, а какие-то компетентные люди. Несколько раз ко мне приходили из домоуправления и, среди прочих угроз, требовали, чтобы я устроился на работу. Да и соседи не отличались лояльностью по отношению к моему образу жизни. Приходилось изворачиваться, и я стал членом Союза художников. Тогда приходы и доносы прекратились. Деньги я, в основном, зарабатывал полиграфией или дизайном; делал выставки, в том числе международные. Делали мы^[29] эти выставки как собственные работы, которые должны были, по моему убеждению, вовлекать зрителя в искусственную среду, чтобы он там находился, в соответствии с актуальными для нас тогда идеями кинетизма в искусстве.

Моя станковая выставка в испанском землячестве в 1974 году запомнилась еще и потому, что она совпала с высылкой Солженицына из России. Я как раз ее делал, слышу, по телевизору объявляют про это событие... Испанское землячество было не вполне советской территорией, там можно было устроить что-то нетривиальное, если оно имело испанские корни. Например, там проходила выставка Пикассо.

Думаю, что для творчества в те годы были важны и самиздат, и тамиздат. Самиздат поставлял «первые книжки», которые влияли

на сознание. Помню трактат Малевича «Бог не скинут. Церковь, фабрика, государство» – это был совсем «слепой» текст, пятая или шестая копия, где я карандашом дописывал буквы, чтобы можно было хоть как-то читать.

Помогала нам и Библиотека иностранной литературы, где все же можно было узнать о том, что делается на Западе. Я начал туда ходить еще в школе, по совету моего товарища, когда библиотека находилась на улице Степана Разина. Я не нашел там себе ничего близкого, но понял, что существует другой мир, не такой враждебный к человеку, как наш, здешний. Я не мог читать текстов, потому что не знал языков, – только смотрел. А поскольку Запад – в пику нашей пропаганде – воспринимался исключительно как правильный мир, где живут нормальные люди, то я не мог не доверять этим журналам!

Сидя в Москве, я изредка имел возможность найти на Западе что-то созвучное себе в случайных каталогах, которые в семидесятых годах периодически привозили иностранцы. Например, у таких художников, как Роберт Смитсон, Ричард Лонг и Хайнц Мак из немецкой группы «Зеро». Кристо здесь более или менее знали. Позже его фолианты даже участвовали в международных книжных ярмарках, проходивших на ВДНХ, а его альбомы можно было купить в комиссионных. Коротко говоря, то, что делалось в искусстве на Западе, нравилось больше здешнего искусства. Возможно, это происходило отчасти в силу моего наполовину средиземноморского происхождения.

В современной России не было близких мне художников. Ближе других по профессиональным критериям являлись рижские искусники, занимавшиеся кинетическим искусством: Валдис Целмс, Артур Ринькис, Круминьш; еще был в той же группе симпатичный критик Язеп Кукулис. Со временем наши связи прервались.

«Бульдозерная» выставка не показалась мне каким-то особенным явлением, потому что мою собственную работу 1967 года тоже раздавили двумя бульдозерами. А дело было так. Я своими руками сделал на ВДНХ большую кинетическую конструкцию – 7 x 10 x 10 метров, – работая абсолютно бесплатно два месяца. Она являлась неким символом выставки «Молодежь и технический прогресс». Там был такой полулиберальный редактор Захарченко; он увидел,

что есть парень с горящими глазами, который может сделать все бесплатно, и сказал: «Пусть делает»!

Эта конструкция просуществовала неделю: крутилась, светилась в вечернее время, издавая электронные звуки. Это был первый реализованный в СССР кинетический объект. И тут на ВДНХ должен был приехать Суслов. Для члена Политбюро за сутки начали проверять безопасность маршрута. Увидели эту штуку – крутится, светится, издает странные звуки: «Это что такое? Немедленно убрать!» Как водится, все подвластные организаторы наложили в штаны, быстро нашли два бульдозера, бульдозеры съехались, раздавив непонятное власти искусство, и все это месиво из металла, проводов и веревок отволокли за павильон, чтобы главный идеолог не увидел. Естественно, мне об этом ничего даже не сообщили. Когда я туда пришел, у меня слезы полились ручьем из глаз, я себя сдержать не мог. А объяснять кому-то было бесполезно и бессмысленно. Досада была жуткая. Вот такая у меня вышла бульдозерная эпопея.

Поэтому когда я услышал через семь лет про выставку в Беляево и бульдозеры, то подумал: ну а чем же еще разгонять искусство в нашей стране? Для меня «бульдозеры против искусства» уже не были новостью.

Из харизматических фигур 1960 – 1970-х я бы назвал Эрнста Неизвестного. Мы пришли к нему как-то по приглашению, причем приглашал он – как одолжение делал. И выглядело это так: сидит девушка – видимо, его подруга, – читает книгу. Неизвестный работает на антресолях – разговаривает и рисует иллюстрации к Данте, т. е. дает понять, что времени у него мало и что он вынужден (и может) одновременно заниматься несколькими делами. Внизу какие-то люди смотрят его скульптуры. Мы сели на стулья, а он стал рассказывать про шумную тогда свою эпопею с Хрущевым. Меня поразило то, что он никому не давал рот раскрыть. Рисует, говорит и при этом контролирует всю ситуацию – что происходит в мастерской. Широкий, объемистый, своей фигурой вытесняющий пространство, он говорил четко и ясно, без тени сомнения... Было понятно, что он иллюстрирует Данте, потому что считает себя ему сомасштабным. Мы тогда занимались кинетическим искусством, полагая его универсальным. А Эрнст нас приглашал, оказывается, для того, чтобы договориться о включении наших кинетических элементов в свою титаническую

скульптуру «Древо жизни». Он мыслил себя и свое искусство как нечто глобальное. Глобализм исходил из каждого его жеста. Это было любопытное явление, и мы ходили к нему два или три раза. В физическом отношении он не был гигантом, но позиционировал себя как титана. Не меньше. И в это невозможно было не поверить.

Вообще «харизматических» сплетен и разговоров о художниках «другого искусства» в 1960-х и 1970-х годах было много. Взять хотя бы Анатолия Зверева. Но по практике встреч с различными художниками, кроме Эрнста Неизвестного, в качестве харизматиков никого не припомню.

С лианозовцами я не общался – их искусство было от меня далеким. Немухин с Мастерковой и Львом Кропивницким делали абстракции. Это тогда меня не волновало, но все же привлекало пафосом персональности. А Рабин делал предметный мир: дом, паспорт, газета «Правда». Да, с драматизмом, в густоте белого и черного, с необычной темой для «правильных» комбинатских умельцев, но увидеть за этим что-то поражающее мое воображение я не мог. Картины его были очень литературны. Позже я понял, что это фигура важная больше в историческом, чем в художественном смысле, что он из первых, кто содержательно возразил системе, и с этого весь раскол пошел на официальных и неофициальных. И что именно на литературность его произведений реагировала власть, как бык на красную тряпку. Ибо сам соцреализм во многом был литературой. А поскольку в России все было политизировано, и искусство тоже, то западные доброхоты называли это нонконформизмом, что было абсолютно в пандан политизированной системе. Появившийся позднее термин другое искусство все же точнее.

Москва,

сентябрь 2008 года

Илья Кабаков:

Школа выживания

(словесный поток для диктофона)

Говоря о семидесятых и про образование маленького «концептуального круга», прежде всего вспоминаешь маленькое, закрытое, чрезвычайно энергичное гетто, обитатели которого не совсем принадлежали этой земле, а больше витали над ней и наблюдали, что на ней происходит. Существовал пафос наблюдателей, причем наблюдателей особого рода – энтомологов, изучающих другой мир. Во всяком случае, так каждый себя воображал в то время.

Предполагалось, что данный тип наблюдателей обладал здравым смыслом и как бы парил над происходящим безумием и ужасом, над катаклизмами, царящими в мире.

Можно спросить: откуда взялось такое невероятно амбициозное и снобистское положение «наблюдателей за иномиром»? Я думаю, причин было две. Во-первых, Советская власть, точнее, ее образовательная система, исповедовала в то время принцип «мы самые лучшие», и в соответствии с этим принципом мы должны были брать самые лучшие свойства предыдущего мира и наследовать их. В советской идеологии торжествовала идея не только всеобщей ликвидации неграмотности, но и невероятной ценности просвещения как такового. Образование было универсальным и предполагало получение человеком полноценного знания, которое включало не только какие-то профессиональные сведения, но и широкую информацию по истории, географии, литературе и другим дисциплинам.

Параллельно с обязательной программой в учебных заведениях, начиная со школы, возникали «кружки самообразования», часто втайне от самой школы. Мы образовали такой кружок из пяти-шести друзей, один из которых информировал нас о музыке, водил в консерваторию, готовил записи к прослушиванию и т. п. Другой приятель отвечал за поэзию; через него мы узнавали об Ахматовой и Цветаевой.

Понятно, что это происходило в столице, но такая тенденция в целом поддерживалась всем обществом: она витала в воздухе, заполняла разрыв между повседневностью и тем идеалом, который пропагандировался повсюду в библиотеках и школах. «Начитанный молодой человек» – это был и комплимент, и высокая этическая норма.

Таким образом, книга и культура были синонимы. Если бы коммунисты больше думали о своей идеологии, как это делали нацисты, то они бы приостановили этот процесс получения общечеловеческих знаний. Но он перешел к нам от гимназии через горьковскую программу мировой литературы. Практически в обществе затравленных, полуголодных людей, не имеющих никаких шансов жить спокойно в этой страшной стране, выросал культ широкого знания, включающего историю в оценку сегодняшнего дня. Вне сомнения, этот культ всезнания и любопытства и создал атмосферу для художественного круга семидесятых годов.

Второе важное обстоятельство – это огромное количество свободного времени, которое было у советского человека: сейчас об этом совершенно никто не помнит и этого не учитывает. Ведь в то время человек не отдавал себя ни работе, которая не была эффективной, ни лживой «общественной деятельности». Огромное количество людей обладали свободным временем, которое они, как правило, просто не знали куда деть. И в нашем кругу, в нашем гетто мы были существами, которые умышленно или невольно, в силу социальной ситуации, благодаря фиктивной работе в библиотеке или над детскими книжками оставляли себе немислимое количество времени, которое тратилось на собеседование, общение и творчество. Эта трата свободного времени никем в Советском Союзе не ограничивалась: к тебе могли придраться, почему ты не работаешь, но никто не мог шпынять тебя за то, как и где ты тратишь свободное время.

Именно такое сочетание двух факторов в условиях советской ситуации и послужило основой для интенсивной интеллектуальной жизни 1960 – 1970-х годов в Москве.

...Хотел бы здесь заметить, что название «Сретенский бульвар», которое часто употребляется критиками по отношению к нескольким художникам, является абсолютно ложным, фиктивным и поверхностным. Речь, в сущности, идет скорее о «соседях

по коммунальной квартире». Это случайное объединение по территориальному признаку возникло благодаря великому строителю мастерских Когану, который построил нам мастерские в одном районе; но между художниками на самом деле ничего общего не было – мы были разнонаправлены. Единственное, что мы могли бы считать общим, это очень теплые дружественные отношения. С другой стороны, такие дружественные отношения царили во всем неофициальном художественном мире. Но, в сущности, никто не интересовался тем, что делает другой. Точнее, это не было важно для общающихся. Это было слегка похоже на западную ситуацию, когда внешне все страшно любезно друг с другом в отсутствие реального интереса к другому.

Чужие работы были интересны как нечто происходящее вообще, но считать, что существовало одно направление, что это стимулировало кого-то или подталкивало к каким-то идеям, неправильно. У каждого была своя железная дорога. Штейнберг не испытывал никакого интереса к тому, что делаю я; Янкилевский тем более. Были в то время какие-то точки пересечения с Булатовым и Васильевым в том, что мы делали, но потом и они исчезли. И их перестало интересовать то, что я делаю. Так что говорить о художественном направлении и пересечении интересов невозможно. Но одновременно стоит вспомнить, что не было никакой конкуренции; была общая судьба – без выставок, без галерей. Происходило традиционное, чисто дружеское нахваливание друг друга; не похвалить, не откликнуться позитивно значило вступить на советский лед всеобщей тоски, царившей вокруг нас. Поэтому мы друг друга поддерживали даже искусственно, лишь бы не потерять кого-то и не потеряться самим.

Что скрепляло нас, как и вообще весь неофициальный мир, так это ситуация общей судьбы изгоев, трясущихся от страха и каждодневно ожидающих непонятного возмездия неизвестно за что – и в то же время обладающих достаточной витальностью, молодостью, фантазией и способностью импровизировать на какие-то темы. К этому нужно добавить, что каждый страшно нуждался в поддержке. У нас, таким образом, были вполне родственные отношения, но эти родственники имели разные профессии.

К этому можно добавить про невероятное желание общаться и радость от совместного проведения времени. Например, я буквально каждый день забегал к Булатову с Васильевым. Причина – в удивительной потребности общаться на фоне гробовой тишины вокруг. Советская жизнь возбуждала огромное желание к кому-то прийти и поговорить, обсудить все и вся. А уж вечером я обязательно ходил к Штейнбергам. Люди тогда делились на «домашних» – тех, кто сидел дома, и «уличных» – тех, кто приходил к ним пообщаться. Я, конечно, принадлежал к уличным.

...По поводу наших философских увлечений трудно сказать что-то однозначно определенное. Например, мы были знакомы с книгами Камю и Сартра, но если говорить о философской доктрине экзистенциализма, то вряд ли мы имели хоть что-то общее с ней. Все наши картины носили абсолютно интеллектуальный, рефлексивный, а не эмоциональный, не экзистенциальный характер; никто не изображал ни свою, ни чужую жизнь; в них не было ни эмоций, ни страсти, ни психоза, ни сердечных приступов, так что они очень далеки от экзистенциализма. Думаю, гораздо точнее было бы сказать, что наши работы были заряжены не экзистенциально, а социально. Более того, в рассказах о личной жизни присутствовала существенная скромность; личное просто выключалось. Все жили довольно скучной, в хорошем смысле этого слова, буржуазной жизнью. Это не была жизнь круга Мунка, где все рвалось на части, где женщины представляли собой комки страстей. И все мы были невероятно буржуазны, что отмечалось даже гостями из Ленинграда, которые между собой говорили, что «эти люди ездят на машинах, у каждого квартиры, все прилично зарабатывают». Так что говорить о существовании богемы, о ночных возлияниях и бурных переживаниях не приходится. Можно, впрочем, сказать, что были существенные увлечения религией, точнее, философией религии. Это была полоса серьезного изучения религиозной философии начала XX века, которая затронула широкие интеллигентские круги Москвы. Но к экзистенциализму все это не имело никакого отношения.

...Переходы от жанра к жанру, от графики к объектам всегда происходили у меня плавно и абсолютно бессознательно. Сначала альбомы, потом инсталляции, и все это шло некими полосами, до того

момента, как осточертеет и исчезнет первоначальный энтузиазм, а потом почему-то придет какая-нибудь следующая идея.

Неверно думать, что в те годы имелись какие-то «авторитеты», которые пользовались неким особым уважением. Я бы сказал, что имелось общее уважение всех ко всем, по всему полю, где сосуществовали художники самого разного толка. Уважение формировалось не по результатам работ, а как бы изначально к личности художника. Особого уважения заслуживали те, кто истово и преданно служили какой-то фанатичной идее; они излучали некий магнетический заряд собственных безумных и невероятно концентрированных идей – подобные энергетические шары внушали огромное уважение, почтение и даже страх.

В качестве примера можно рассмотреть фигуру М. Шварцмана. Его личность излучала невероятную комбинацию чего-то парадоксального и возвышенного. Он «гарантировал» качество работ своей огненностью, своей энергией. Если бы я увидел тогда его картины без самого Шварцмана, то не знаю, что бы я мог сказать о них, – как и сегодня, впрочем. Но в то время мы знали всех авторов, поэтому их картины приобретали ценность от их личностей.

...Контакты мои с художниками из других городов были минимальными. Конечно, я бывал в Ленинграде, бывал в мастерских, но эти визиты носили скорее туристический характер. Никакой близости с художниками там не возникало. Причина, я полагаю, в традиционной «иной ментальности» ленинградцев. Я видел только, что там существовали совершенно иные мотивы творчества. Кроме того, стиль жизни, который царил там, вроде сна днем с закрытыми окнами, какая-то «вывернутость» Ленинграда, помесь жизни и искусства, были мне неприятны. Наша жизнь была более партикулярной, банальной и скучной, и мы исповедовали, что жить нужно скучно, а рисовать что-то иное. Конечно, такое смешение разных этажей жизни наблюдалось и в Москве – у Ворошилова, Зверева, Стесина, – но это уже другая тема.

Однако ленинградцы частенько приезжали в Москву, заходили и ко мне. Одного ленинградца я очень любил и уважал – Гаврильчик, замечательный поэт и художник, невероятно одаренный и симпатичный человек. С эстонцами мы тоже поддерживали отношения, но как-то в одностороннем порядке, потому что для меня

это было настолько экзотично и до такой степени инопланетно, что тоже никакого внутреннего контакта не возникало.

Но был контакт другого типа. Как известно, для нас Эстония была Заграница, Европа и Америка, вместе взятые, иной мир. Поэтому то, что делали заграничные художники, уже априори считалось «лучшим». По сравнению с московскими грязными стоптанными башмаками или даже тапочками это были настоящие женские туфли на высоком каблуке. В 1960-х годах мы поддерживали отношения через Юло Соостера, который склеивал наше общение, и эстонцы испытывали уважение к московской группе. Но это уже из области далекой истории.

...Общение с современниками-музыкантами происходило на очень личном уровне. Если говорить про «нас», то имелся некоторый контакт с великими нашими музыкантами. Например, Володя Янкилевский долго поддерживал тесные отношения со Шнитке. Последний бывал и у меня в мастерской раза два-три. Знаком я был и с Губайдулиной, и с Денисовым, но все это носило «шапочный характер». Их отрешенность и возвышенность импонировали, а кроме того, импонировала их антиофициальность. Слушать концерты Губайдулиной, Шнитке, Денисова, Любимова просто входило в обязательный набор по приобщению к музыке, к родственному неофициальному миру. Я не был достаточным специалистом в музыке, чтобы глубоко разбираться в их творчестве, и думаю, что Шнитке имел тоже весьма суммарное представление о том, что делали мы. Так что в основном это были приятные улыбки и обмен любезностями через забор, как у хороших соседей по участку.

Что касается поэтов, то тут все были настолько близкие родственники, что трудно сказать, что мы как-то различались. Кроме того, некоторые из них рисовали. Скажем, Дима Пригов – он был художник и поэт. И сказать, что Лёва Рубинштейн – отдельный поэтический мир, невозможно. Дистанции не было. Поэтому говорить «я был знаком с поэтами» будет слишком помпезно. Знать Лёву значит просто знать самого себя.

...В разговорах о том времени у иностранца всегда возникает вопрос, знали мы или нет о том, что творилось на Западе. Мы знали нечто в специфическом провинциально-русском смысле, а именно мы пытались вылавливать информацию из воздуха. Знание предполагает

все же или непосредственное видение и опыт участия, или хотя бы чтение про все эти процессы. Мы «знали» так, как «знают» птицы, что они сейчас могут налететь на скалу. Это было скорее инстинктивное угадывание, но для нас этого было достаточно – ведь истинное содержание мы вкладывали туда сами. На самом деле среди нашего круга знакомых не было никого, кто хоть что-то тщательно и хорошо знал про современных западных художников. Но все знали имена многих художников и примерно знали, что они делают. Был культ больших мастеров Запада: все знали, что надо уважать Ротко, знать Барнетта Ньюмана, считаться с тем или другим, но они были как одинокие кометы, висящие в черной пустоте.

Тем не менее такое верхоглядство работало очень интересным образом. Детская или юношеская любовь к сияющим вершинам приводила к постоянному взгляду вверх. Никто из нас не был участником западных художественных процессов, которые были очень активны и имели своих героев и свои смыслы. Мы же были этого лишены, потому что мы были участниками собственной «каши». Но чужие знаковые фигуры витали в воздухе, как привидения. Для нас это были некие мифологические фигуры, про которые мы знали, что они есть, но в чем их смысл или роль – все это можно было выдумывать. Это были выдуманные фигуры, тем не менее впившиеся в нас из-за чувства нашей неполноценности, которое в разной степени было у каждого, а у меня в особенности. И это чувство говорило нам, что где-то есть большая река, которая текла, течет и будет течь, омывая прекрасные берега, а мы как сидели здесь в говне, так и будем сидеть вечно. Вон по реке истории искусства проплыло бревно под названием «Кошут», а вот плывет бревно со словом «Бойс». И мы смотрели на все это как импотенты, которым показывают жесткое порно.

Из того, что нам дозволялось смотреть в то время, что привозилось в Москву, все эти «зарубежные выставки» воспринимались как инопланетные явления. К советской же официальной культуре отношение было крайне гадливое, как к тому, к чему нельзя прикасаться, как нельзя есть отраву или нельзя трогать электрический кабель. Если же мы и шли смотреть какие-то весенние или осенние отчетные выставки, то это проходило в каком-то мазохистском ключе: еще раз посмотреть на то, что страшно воняет, а потом обсудить все оттенки этого запаха. Эти события носили

совершенно мазохистский характер. Недоверие к советскому миру было тотальным, и в нем ничего не могло происходить по определению – ни в советском кино, ни в литературе, ни в музыке, ни в изобразительном искусстве. Этот мир был наглухо запечатан, и, хотя он орал со всех сторон, на него не возникало никакой реакции.

В то же время из событий противоположного рода можно вспомнить хождение в музеи. У меня был тогда и остался по сей день невероятный культ музеев: я считал, что это единственное место, где несчастному засранцу можно находиться – во-первых, относительно бесплатно, а во-вторых, там тихо и никто не кусается. Отношение к Третьяковской галерее, Пушкинскому, а потом и к Эрмитажу было абсолютно сакральное. Все было хорошо освещено, и даже если картины оставляли тебя равнодушным, то сама атмосфера «храма искусств» говорила о многом. Так же и с русской классикой: я знал, что с этим надо считаться с полной отдачей и что это надо любить. Отчуждения, критиканства у меня никогда не было. Я мог не интересоваться тем, что делают сегодня, но то, что висит в музеях, вызывало у меня полное и безусловное приятие.

Уже в школе я начал думать о том, как выжить в этом мире. Идея выживаемости в СССР у всех преломлялась по-разному. Многие начинали думать о том, как выжить, после того, как их «прижимали». Но у меня – возможно, в силу того что я жил в детском общежитии, а потом и в институте тоже в общежитии, – инстинкт выживаемости был близко под кожей. И я хорошо осознавал, что, когда я окончу институт, необходимость выжить приобретет фундаментальный характер. При этом я строго разделял выживаемость и жизнь. Когда я буду жить так, как я хочу, это будет моя жизнь, но пока я живу в советской, финансовой, семейной сферах, я должен умудриться выжить. А об удовольствиях в зоне выживаемости не идет никакой речи. Когда я женился, у меня сразу же возник вопрос, как выжить в новой ситуации, достаточно тяжелой, надо признать. Например, недавно я прочитал воспоминания Мунка, где он пишет, что хотел бы жениться, чтобы жена следила за его хозяйством, но мысль о том, что он будет видеть одну и ту же женщину каждый день, останавливала его. А у меня эта ситуация была решена с обратным знаком: я хотел жениться, чтобы решить свои проблемы на этом свете, а дальше я надеялся жить как художник. Естественно, такая концепция

со временем оказалась беременна возмездием. Я не хочу развивать здесь эту тему; хочу лишь сказать, что сразу же стал думать о том, как заработать столько денег, чтобы осталось на жизнь для себя. Поэтому мысль о том, как найти в Советском Союзе профессию, которая бы приносила удовольствие, то есть возможность зарабатывать деньги и получать при этом удовольствие, никогда не приходила мне в голову. Дело в том, что я настолько боялся и настолько не мог терпеть общество, в котором я жил, – начиная со школьной скамьи, – что со временем понял, что в нем можно только лицемерить, чтобы тебя не прижали и чтобы получить какие-то деньги и оплатить тем самым свое свободное время. Такой жесткий прагматизм и понимание того, что нужно от жизни, чтобы тебя не зажали дверью, привели к моему решению уже на третьем курсе заняться иллюстрацией. Я выбрал иллюстрацию потому, что она мне легче давалась, а кроме того, я немедленно понял, что рисовать нужно то, что требует редактор, и у меня не было с этим никаких проблем, потому что я смотрел на книгу глазами редактора. Вопрос состоял только в том, как заработать оптимальное количество денег в кратчайшие сроки. На первых порах я тратил примерно четыре месяца на изготовление книг, а в дальнейшем у меня уходило на это три месяца из двенадцати, т. е. мне оставалось девять. Я научился очень ловко рисовать всех этих зайцев, собак, пионеров и прочую живность в соответствии с требованиями времени: советская иллюстрация к этому времени совершила полный круг от реализма через авангард к мещанству детской комнаты XIX века.

Кроме того, работа в издательстве давала еще два преимущества: во-первых, легитимность твоего существования – у тебя было право не ходить на службу и работать дома; во-вторых, иллюстрирование книг давало право на вступление в Союз художников, на мастерскую, на поездки в дома творчества и прочие блага жизни.

Все это касается прагматической стороны профессии, но она доставляла и некоторое удовольствие. Для меня самым приятным было изготовление макета: придумать манеру книги, увидеть ее в целом, все расположить было очень интересно. Мне это было и легко: я хорошо умел видеть уже готовую книгу в голове. В то же время процесс ее изготовления превращался в скуку, отвращение и терпеливое ожидание того, когда же он закончится. Впрочем, то же

самое происходило и с моими собственными работами: для меня самым интересным был процесс придумывания работ, а не их исполнение.

...Выставки за рубежом начались еще в конце шестидесятых, и в основном они проводились так называемыми сочувствующими, которые, будучи в ужасе от жесткости советского тоталитаризма, делали все, чтобы помочь демократии и «свободе выражения» художников. Это были филантропы от искусства, хотя очень редко возникали и действительно заинтересованные в нашем искусстве коллекционеры. Эти выставки за границей проводились в разных местах в течение всех 1960-х, 1970-х и 1980-х годов, но никак нельзя утверждать, что эти выставки имели хоть какой-нибудь резонанс, кроме узкополитического соболезнования «талантливым дикарям из Африки». С моей точки зрения, это носило не художественный, а традиционно колониальный характер. Запад, испытывая чувство вины перед желтой, черной, красной и прочими расами, обращался так же с Восточной Европой, куда входила и Россия, причем в разгар «холодной войны» на ней делался большой акцент. Таким образом, все подобные выставки получали оттенок конфронтации с режимом и чуть ли не диссидентства, и картины истолковывались соответствующим образом. Так, рисунок «Душ» сопровождался в одном итальянском журнале следующим комментарием: «Это изображение индивида, находящегося под пятой советской бюрократии и ожидающего, что на него прольются хоть какие-то блага, но все они минуют его».

Вначале эти выставки имели для нас то значение, что мы, как все художники, надеялись, что нами заинтересуются. Оказывается, мы, сидя в подвале, делаем нечто такое, что интересно в свободном мире. Мы в бильярд играем здесь на кухне, а «там» уже оказались в классификации на третьем месте!

Но вскоре мы убедились, что эти выставки ничего не дают и не вызывают никаких изменений. Тем более что, как потом выяснилось, они проводились в абсолютно нехудожественных местах. Мы путали понятие «выставки на Западе» с тем, что можно выставиться в отеле, на вокзале, в уборной и где угодно, но все это не будет играть никакой роли. Слово «выставка» имеет очень узкое значение – исключительно в контексте определенных важных

институтов, а все остальное является общественной деятельностью. Мы этого не знали, поэтому вся выставочная деятельность той поры носила анекдотический характер, когда мы только слышали, что «у Володи выставка в Париже», а где именно, как, в каких условиях, оставалось тайной.

Экспонировалась в большинстве случаев только графика, потому что она дарилась широким жестом и вывозилась за рубеж пачками, и иностранцы широко открывали глаза от изумления, что от русских художников все можно получить бесплатно, а глаза их при этом приобретали странный блеск. Они не понимали, что отдавалось все даром для того, чтобы работы вывезли в иной, свободный мир, чтобы они не погибли в этой безнадёге, – впрочем, потом эти работы благополучно пристраивались за границей и продавались, о чем художник мог даже не знать.

Для отдельных художников в Москве существовали какие-то коллекционеры типа Сановича, Костаки – для Рабина, Свешникова и т. д. Но ко мне никто не проявлял в то время никакого внимания. Впрочем, Нутович купил у меня одну картину, и еще одну я ему подарил, но это уникальный случай. Был я знаком с Талочкиным, и с Костаки мы все были знакомы, но последний абсолютно не интересовался современным подпольным искусством.

...Отношение к диссидентству в кругах московских художников бытовало разное, но в нашем концептуальном кругу отношения не было никакого. Художники были крайне аполитичны и асоциальны. Причина достаточно проста: Советская власть казалась не социальным явлением, а климатическим. Поэтому бороться с таким положением дел выглядело бы так же, как утром выходить на балкон и бороться с черной тучей, которая висит над городом, махать тряпкой и требовать, чтобы она исчезла. Имелось убеждение, что Советская власть установилась навсегда, как дождь или ветер, поэтому возникало простое соображение, что надо вырыть свою нору, закопаться поглубже и постараться просто выжить в таком климате. Соответственно, отношение к диссидентам – по крайней мере у меня – было как к людям с другой планеты. Конечно, мы все боялись и ненавидели тот мир, в котором оказались по чьей-то воле, но бороться с ним и высказывать публичное негодование не приходило в голову.

Да, в 1970-х ослабла удавка, и появились такие художники, как Комар и Меламид, и стало можно хихикать и высмеивать, но это уже была другая генерация, а в наше время хихиканье как-то не возникало. Однажды ко мне в мастерскую случайно занесло одного диссидента, Якира, и я почувствовал, что ко мне просто залетела шаровая молния. Кто-то привел его ко мне с дурацкой «западной» мыслью, что все неофициальные художники – одновременно и диссиденты, очевидно, не понимая ничего в природе этого явления.

Возникший в начале семидесятых соц-арт не вызвал у меня никакого любопытства, только разве что скептицизм. Как я уже сказал, мне не импонировало такое хихиканье, и все это направление напоминало мне почему-то студенческие КВНы, где имитируют чужой голос и надевают приставной нос, чтобы изобразить профессора. Я понимал, что это просто другой тип мышления – «веселой шутки над происходящим», хотя у меня происходящее вызывало скорее тоску, безнадежность и отчаяние. Кроме того, меня интересовали те же образы, слова, бумажки, бюрократия, что и соц-артистов, но уже в тот момент, когда все это переходит в состояние «погибших вещей и символов», когда они валяются на полу, а не тогда, когда эти существа окрашены розовой краской и гремят литаврами; тогда, когда эти литавры уже давно поломаны и превращены в мусор. Но так как для меня не только советская идеология, но и вся жизнь являлась набором безнадежного мусора, то я не видел разницы, валяется ли там старая советская газета или отпиленный кусок картины, потому что и то и другое – такая же чушь, как старый башмак или обломок карандаша.

Могу лишь добавить, что соц-артом я не интересуюсь и до сих пор, и ажиотаж вокруг соц-артовских выставок мне кажется крайне гадким. Интерес к нему «снаружи» по-прежнему кроется в колониальном отношении Запада к чужой географии. Я всегда смотрел на соц-арт глазами постороннего и видел, что он доставляет радость не столько самим участникам, сколько ленивым и невзыскательным наблюдателям чужих и ужасных политических систем.

Впрочем, Комар и Меламид также являлись подобными «наблюдателями в свободное время». В КВНе студент, чтобы симитировать профессора, долго наблюдает за ним, а затем

в маскарадной форме, по Бахтину, изображает его в нужном месте и в правильное время. В некоторых случаях «власть» сама сидела на таких студенческих вечеринках, но в нашем случае «профессора» быстренько бы прикрыли всю эту лавочку. Дело в том, что в стране существовал как бы молчаливый договор «неведения», действовавший во все времена неофициального искусства: ты не трогаешь власть, сидишь в своей норе, хотя и тихо гавкаешь, но не вылезает наружу. Если же вылезешь, то получишь палкой по спине. Как и многие другие, я знал, что дверь надо держать закрытой, пускать только «своих», сидеть тихо и не высовываться. Эта дверь, закрытая всегда, всеми ощущалась и признавалась, хотя были герои, вроде Рабина, которые хотели эту дверь приоткрыть, – но это уже другая тема.

...Напротив, все то, что было связано с акциями «Коллективных действий», вызывало крайнюю симпатию и близость ощущений. Это было не просто зрительское наблюдение или даже совместное участие в КВНе, а внутренняя солидарность: сказанное другим языком то, что произносилось внутри самого себя. Шла абсолютно подлинная, внутренняя, неформальная корреспонденция, единство с тем, что делалось в «Коллективных действиях». И это было очень важно.

Все знают, что семидесятые – это годы массового отъезда художников за рубеж. У меня, как и у многих, трижды возникало желание уехать. Я даже делал некоторые шаги в этом направлении: собирал документы, рассказывал друзьям, что собираюсь ехать, но так и не смог этого сделать. Какая-то иррациональная сила препятствовала мне. Позже я уехал, не уезжая до конца, – как бы в командировку и до сих пор так и не вернулся. Я просто еще не приехал из командировки...

Москва,

июль 2008 года

Георгий Кизевальтер: После лекций ^[30]

– И с похмелья ведмидь клиштоно-огий ненаро-оком развя-яжет язык... – переиначивая привычного, повсеместного и заезженного до одури Высоцкого, недавно, кстати, встреченного во дворе на Малой Грузинской, мурлыкал себе под нос Антон, вышагивая по заснеженной Краснопрудной в ранних февральских сумерках. Уж зажглись в вышине фонари, но тусклый свет фар нескончаемых автомашин и троллейбусов едва пробивался сквозь плотные, медленно падающие хлопья мокрого снега. На плече, в такт длинным, пружинящим шагам, мерно покачивались учебники в «хипповской» джинсовой сумке с яркой и пестрой аппликацией: «Никита» на клапане, «Елисеев» на корпусе. Это хороший друг Антона, разносторонний, образованный и открытый человек, подающий надежды оригинальный художник – отчего бы не проанонсировать его народу? Народ должен знать своих героев, вот и ходит Антон по Москве с такой рекламой. Впрочем, народу до лампочки. Народ занят своими проблемами...

Последняя пара утомила его своей нудностью; вчера поздно пришел домой, да потом еще читал «Портрет художника в юности», и потому на лекции даже стал задремывать. Однако справедливости ради надо признать, что наш студент-вольнодумец и так очень редко показывался в стенах alma mater в последнее время: от силы раз-другой на неделе. Пятый курс, пора на свободу, скоро уже и распределение. Хорошо еще, что он со второго раза зачет по ненавистному научному коммунизму получил, а ведь в мае еще и госэкзамен.

И что за предмет такой придумали наши идеологи, где нечеловеческим языком с иезуитской логикой изложена делириумная теория созерцания коммунистического пупка?! Естественно, что в результате мы получаем бездарное, бессмысленно затянутое образование. Разве он узнал что-то новое для себя за эти полгода? – Практически ничего. А старшекурсникам уже хочется работать, приносить какую-то пользу людям, а не сидеть и клевать

носом то на педпрактике, то на бессмысленных занятиях, где по пятому разу пережевывается уже давно пройденное...

Сегодня три пары отсидел, первую проспал, конечно. Просто вчера хорошо пообщались у Берлогиных в Сокольниках. Были: Игорь Ямборский, меланхоличный лысоватый интеллигент-разночинец, сейсмолог-абстракционист, хороший шахматист и племянник поэтессы Елизаветы Мнацакановой; Олег Якулев, веселый малеватель ярких цветowych пятен и боксер-любитель; Петя Челенок, для заработка лепивший нескончаемых Ильичей всех размеров и форм, а потом отправлявший со своих холстов сонмы анонимов в величественный полет к Создателю; Сергей Башлявин, склонный к периодическому резонерству и пессимизму, философ по складу, физик по профессии и ученик художника Эрика Булатова, в мастерской у которого Антон, заранее проникнутый пиететом от услышанных рассказов, а потом надолго потрясенный увиденным, недавно побывал с друзьями; его жена Оля; ну и к концу вечера подъехал с какими-то бабцами и бутылками шумный и болтливый Анатолий Слепин, писавший исключительно травы во всех видах и позах.

Став взрослее и оглядываясь на кипучие 1970-е, Антон тщетно пытался осознать, почему вдруг невинная трава оказалась тогда предметом «контркультурным», с одной стороны, и «андеграундным» – с другой. Дело же объяснялось очень просто: в то скептическое время любой идеологически нейтральный объект, поданный для обозрения в некоем неофициальном, чердачно-подвальном контексте, казался идущим вразрез с партийной идеологией и нормой социалистической культуры. «Мы не они, они не мы!» Примечательно, что параллельное обилие бледноликих анималистов и прикладников на выставках Союза художников являлось абсолютной нормой и не вызывало никаких подозрений или разночтений...

В общем, вчера Инна Берлогина, худенькая и энергичная выпускница филфака – острая на язык, с тонкими, слегка напоминающими персонажей Ван Эйка, а может, даже и Чечилию Галлерани чертами лица, – быстренько надела на него с московскими сплетнями и интригами, одновременно явно занимаясь воспитанием и образованием молодого неофита концептуализма.

– Ты только взгляни на Мотю и Левку! – кипела она благородным авторским гневом, имея в виду молодых поэтов Гумнина и Бурштейна. – Один говорит, что я у него украла пирамиды, второй – что я взяла его стиль! Да ты у них видел что-то подобное?

– Ну нет, они ведь все больше сюрсом увлекались, как близнецы-братья, на мой взгляд, так ведь? – мялся Антон. – Ну, судя по тому, что я читал. Чего-то там типа «не напрасно влажны вежды богомольной нашей стужи...». Оба только в прошлом году и стали по-новому писать. Мотя чуть раньше, кажется...

– Естественно! – выпучивала глаза Инна, между делом демонстрируя ему свои очередные работы, разбросанные повсюду в маленькой комнате; некоторые были смешные, другие же заставляли задуматься. – Мнацаканиха их сколько лет пестовала, толкала в люди... Ладно, это к делу не относится! Но как только я что-то новое нашла, они тут же под меня подкоп подвели. Друзья называются!

Антону нравились и работы Инны, заключенные в пестрых, обклеенных тканью открывающихся пирамидках и параллелепипедах с двойным смысловым дном, и работы ее мужа Виталия, который работал художником в Театре киноактера. Как и многие люди искусства той поры, Виталий сам представлял собой геометрическую фигуру с двойным дном, занимаясь абстрактной живописью в своей мастерской в проезде Художественного театра. Сие благоволение судьбы – мастерская в центре Москвы – выпало Берлогуину лишь благодаря положению его отца, работавшего главврачом в Кремлевском дворце. Пару лет назад, как и многие другие художники их круга, Виталий заинтересовался концептуальным искусством, наконец-то докатившимся с Запада до России. Да тут еще и Инна добавила порошу в огонь, решительно заявив мужу: «Хватит писать картинки. Пора тебе становиться знаменитым!» Рукастый и головастый Виталий послушно стал делать в меру сложные, иногда очень «западные», технически совершенные и даже красивые объекты, которые, естественно, совершенно не пожелали вписываться в российский подвально-чердачно-коммунальный контекст «духовки» и «нетленки», не принесли автору требуемой славы и остались красоваться только на страницах нескольких западных (опять же!) журналов.

В их «салон» в Сокольниках забредают многие, но далеко не все оказываются желанные гостями: демократия там весьма условна и поверхностна. Как-то раз Антон взял с собой на посиделки весьма, казалось бы, авторитетного художника Ивана Мордачева и тут же получил от хозяйки неожиданный выговор. «Кого ты к нам привел?! – язвительно зашипела на него на кухне Инна. – Он что, разбирается в искусстве? Или может что-то рассказать о современных философах?» Антон опешил и впредь приходил один, не желая более попадать впросак с политическими интригами.

Вчера они начали разговор с обсуждения булатовских «Иду» и «Слава КПСС» – долго судачили о том, куда это вписывается, а куда не вписывается, почему потрясает и как Эрику удастся такими простыми средствами достичь такого сильного воздействия на зрителя. Потом поставили «Wish You Were Here» «Pink Floyd», а Башлявин завел речь об отчуждении современного художника от общества, но тут все зашумели, что зато общество не оставляет художника в покое и упорно пытается заставить его жить по своим законам. «Конечно, – жалобно сказал Сергей, – даже телевизор и тот вторгается в мою жизнь так, что Оруэлл с его телескрином оказывается гениальным провидцем». И он одновременно возмущенно и восторженно рассказал о том, как диктор в телевизоре «взаимодействовал» с ними и бесцеремонно встревал в их беседу с Олей на кухне, в результате чего им пришлось замолчать и какое-то время тупо слушать диктора.

– А вот у нас дома нет телевизора по принципиальным соображениям, – засмеялся Антон, – и никто в мою жизнь без моей воли не может вторгнуться!

Но в это время пришла слепинская команда, и разговор перешел на последнюю выставку в Горкоме и прочую застольную чепуху...

С любопытством вспоминал Антон и свой первый визит в мастерскую Берлогина. Круглолицый и бородатый маэстро начал показ работ с такой сакраментальной фразы: «Ну, в живописи-то ты ничего не понимаешь...»

На самом деле, хотя Антону тогда было всего девятнадцать лет («Девятнадцать лет!? – задохнулся от изумления Виталий, которому было уже двадцать девять. – Да это ж... это ж как XIX век! А, Инка?»), он уже давно успел прослушать «Курс юного искусствоведа»

при Пушкинском, хорошо знал классику российских музеев и с детства много занимался со своей тетушкой-художницей, выпускницей ВХУТЕИНа, ученицей Древина, Фалька и Удальцовой. В общем, его эта фраза задела, но он лишь пожал плечами и промолчал, а потом – для солидности – вытащил пачку «Пегаса» и закурил. Сигареты «Пегас» были популярны в те годы у либеральной и творческой интеллигенции, хотя втайне все предпочитали им «явскую» «Яву», не говоря уже о более дорогих болгарских сигаретах, ибо вкус овечьего крылатым конем сыроватого российского табака был весьма далек от совершенства...

В общем, Берлогин стал показывать свои картины. Работы мастера являли собой большие белые холсты, примерно наполовину покрытые прозрачными потеками оранжевой или серой краски, смешанной, очевидно, с лаком. Как ни странно, оранжевая серия Антону приглянулась: закрыв глаза, он представил эти картины на стенах некой большой комнаты с черным диваном и высоким лепным потолком, и ему это видение понравилось; не Ван Гог и не Моне, конечно, но красиво! И потом, раньше он такого нигде не видел – ни в музеях, ни в журналах по искусству. Короче, его «зацепило», и он попросил Виталия рассказать ему потом, при случае, о других художниках этого направления. В ответ Берлогин пригласил его к себе домой на чай.

А познакомились они все однажды на отдыхе, в пограничной эстонской деревушке на Финском заливе. Там каждое лето отдыхала творческая и научная интеллигенция из Москвы, Ленинграда и Таллинна. Небезызвестная Анастасия Цветаева энергично сновала по поселку, собирая увядающий цвет нации на вечер поэтессы Евгении Куниной, и мимоходом поучала племянницу не стоять без дела у валуна, потому что тот может упасть, в то время как композитор Николай Раков снисходительно выслушивал в кирхе органные пассажи аспиранта гонсерватории Михаила Сапонова. На прибрежных лужайках паслись тучные стада семейства Лунгиных. В сельском магазине продавщицы еще говорили bitte, на вечернем променаде к молу нельзя было обойтись без обмена поклонами с востоковедом Евгенией Завадской или переводчицей Инной Бернштейн, а на бадминтонной площадке резвились сплошные профессора московских вузов, но это никого особенно не удивляло.

Как и в Коктебеле, интеллектуалы радостно собирались в этом элитном заповеднике и устанавливали там свои законы общения.

Антон бывал там и раньше, еще мальчиком, вместе с семьей и школьными друзьями, но только в то лето, после долгого перерыва, связанного с поступлением в институт и обязательными студенческими стройотрядами, он повстречался с Берлогиным, с поэтами Гумниным и Бурштейном и художницей Лерой Маховой, женой Гумнина, с Аликом Меламидом, его женой Катей, Виталием Комаром и другими художниками. Чуть позже эстонский историк и культуролог Давид Всевиов познакомил его со многими таллинскими неформалами: Юханом Видингом, Тынисом и Томасом Винтами, Лео и Сирье Лапиными. То лето кардинально изменило его планы и взгляды на жизнь, круг общения и друзей, сферу интересов и увлечений. Антон впервые оказался захвачен «подрамником» культурного диссидентства.

Уже в Москве, в середине сентября новые друзья позвали его на уличную выставку картин недалеко от недавно открытой конечной станции метро на юге города. Стоя на тротуаре среди немногочисленных зрителей, он с любопытством рассматривал сквозь мельтешащих милиционеров и дружинников рассыпавшуюся на пустыре группку художников, пытающихся расставить там свои картины, и каких-то людей, явно им мешающих, – некоторые художники в растерянности стояли там же, на тротуаре, очевидно, не решаясь ни вмешаться, ни уйти; почему-то запомнилось, что многие холсты были темные, с мрачными и гротескными образами, или же абстрактные, но все это гложло в тусклом, сером попури плащей, асфальта, грязного песка и пасмурного неба; позже он с изумлением вспоминал появление нескольких поливальных машин, явно наметивших полить этот пустырь вместе с художниками и их работами; нелепых рабочих в серых комбинезонах, с лопатами и несколькими кустами «зеленых насаждений», весьма агрессивно настроенных; непонятно откуда взявшийся бульдозер, как во сне, медленно наезжающий на картины и их авторов; повисшего на ноже бульдозера пожилого художника в очках и берете – берет классически упал под нож, обнажив беззащитную лысину; рвущих картины «возмущенных рабочих»; оцепенелую, застывшую на тротуаре группу зрителей и немногочисленных корреспондентов-иностранцев; чего-то

требующие мегафоны «серых плащей» и понаехавшей милиции; драку между кем-то из зрителей и «рабочими»; захлопывающиеся двери воронок, увозящих часть художников; быстро рассасывающуюся толпу зрителей; тянущего его за рукав Мотю; бьющиеся на сквозняке двери метро... История не складывалась в целое, распадалась на отдельные, рваные фрагменты, и последовательность их была весьма относительной... Где-то на Пятницкой они купили водки, выпили ее в большой, завешанной холстами со странными плоскими человечками комнате Моти и Леры в коммуналке, и жизнь медленно восстановила свою текучесть и последовательность. Но даже сквозь водку стало вдруг ясно, что жизнь разделилась в тот день на две части: до 15 сентября и после... Дружба выросла, слушая в сумерках доносящийся с церкви иконы «Всех скорбящих Радосте» на Ордынке негромкий колокол, скромно зовущий советский народ к вечерне...

Чуть позже Антону надо было в институте проиллюстрировать на занятиях по устной практике идиоматическое выражение «выносить сор из избы». Ничтоже сумняшеся он рассказал студентам группы про недавнюю «выставку» на пустыре и ее бессмысленный разгон, про немедленно появившиеся заметки в зарубежной прессе, про влияние этого нелепого события на образ советской демократии на Западе и сел на место, очень довольный собой. Студенты слушали, усмехаясь и переглядываясь, однако не проявляли особой заинтересованности. Но после занятия немного бледная и явно сдерживавшая себя преподавательница завела его в пустой кабинет и долго объясняла, разговаривая с ним явно как с умалишенным, что, если он хочет окончить институт, ему следует думать чуть больше и чаще и помнить о том, что в каждой группе есть осведомители и что даже если его собственная судьба ему безразлична, то ей ее работа дорога... Отповедь подействовала: Антон стал осмотрительнее и с лекциями больше не выступал. К счастью, и последствий в тот раз не было.

– Да уж, отмотался тогда, а ведь мог бы и залететь ни за понюшку табаку, – вернулся в 1977 год Антон, покрепче обматывая себя шарфом. Похолодало, но и снег стал посуше да похрупче, и Антон решил прогуляться до «Комсомольской». – Эх, а сколько вчера интересных работ в «Проекте» у Берлогиных увидел! Разве в наших журналах или на выставках такое найдешь? Надо будет подписаться

на следующий год. Молодцы все же поляки: с искусством у них все в порядке, один Вайда чего стоит. И среди эстонцев много хороших художников, особенно графиков: очень интересные работы делают! И все это нормально показывается, в государственных залах, и у художников свой клуб есть, где все равны, и партийные, и беспартийные, и реалисты, и абстракционисты. А у нас вечно все запрещено. Чуть что интересное, «Зеркало» какое, или «8» Феллини, или «Конформист» Бертоллуччи, так только в одном месте покажут, и хорошо, если попадешь. Или на Таганку... Как туда прорваться? Если мама или папа высоко сидят, далеко глядят, то тебя пустят, ознакомят. Нету мамы-папы? – Извиняй, маладой чеек!

Хорошо, в позапрошлом году стали принимать «нонконформистов» в Горком и работы брать на выставки; так у Антона приняли диптих, а показали только одну часть: места, видите ли, не хватает. Значит, художников таких много. Вон, в каталоге 18 % человека указали! А народу сколько на выставку стояло – в залах не протолкнуться было. Так почему же в другом выставочном зале не показать такую выставку – все бы и вместились! Странная логика...

Но что особенно примечательно у Берлогиных, так это их библиотека по живописи: Антон раньше нигде такого количества зарубежных альбомов по искусству XX века не видел. Ну, в комиссионках бывают, да там их мало, а главное, они все по 40–50 рублей стóят. Где ж такие деньги взять, когда вся стипендия 40 рублей! А у Виталия всегда можно посмотреть и Мондриана, и Клее, и Магритта, не говоря уже о Кандинском, Малевиче или Филонове, – всех не перечислишь. Домой не дает, и правильно делает, а пришел в гости – пожалуйста, сиди, разговаривай, смотри, на много раз хватит: там альбомов под сотню! Рассказывал хозяин, что бóльшую часть собрания получил «в наследство» от уезжавших за бугор друзей. А теперь вот библиотека дальше служит, людей московских просвещает, реальной, а не придуманной большевиками истории искусства учит. Раз клубов неофициалам не дали, так будут художники по домам да мастерским собираться, друг другу новости рассказывать, литературой обмениваться да об искусстве спорить. Художники, да и не только они, хотят все же знать, что за рубежом происходит да как там искусство развивается. Ну и где им эту информацию найти, если в Библиотеку иностранной литературы книги поступают через

десять-пятнадцать лет после издания, да еще такую цензуру проходят, что там ничего «нереалистического», т. е. идеологически враждебного почти и не найдешь? Только в журналах да каталогах, что из-за рубежа иностранцы привозят да специально «продвинутым» художникам раздают, чтобы те просвещались. И уж кто какой язык знает, тот всем остальным переводит, статьи пересказывает. Так все вместе современному искусству и учатся.

Ну, пока суд да дело, художники все же время не теряют: за эти годы организовывалась куча разных выставок, в основном квартирных. Информация распространяется мгновенно: кто-нибудь из приятелей позвонит, сообщит адресок. Едешь туда, а там уже висит на стенке список других квартир, где идут выставки. Так всю Москву объездишь, а заодно и на чтение какое-нибудь попадешь, а на следующий день и на концерт авангардной музыки, или группа какая из Питера приедет. То Алексей Любимов Кейджа исполняет, то группа ударных Марка Пекарского избранной публике Пендерецкого преподносит, то «продвинутые» «Аквариум» с Майком Науменко в какой-то театральной студии на «Юго-Западной» выкаблучивают. То Вадик Делоне стихи читает, то Леня Губанов, то Лева Бурштейн. И все тихо, шито-крыто; информация распространяется в узких кругах профессионалов и фанатиков; как правило, одни и те же персонажи ходят и на концерты, и на чтения поэтов. Поэтов, конечно, не так уж и много в их кругу, но все время возникают новые имена. Недавно вот в мастерской Башлявина случайно оказались в компании какого-то поэта-скульптора – не то Крюков, не то Криков. Скульптор стал читать неплохие пародии на «народные стихи», довольно смешные, но уж больно «Крокодилом» отдавали. Впрочем, особого ничего они и не ожидали – мало ли кто теперь стихов не пишет? По слухам, на чтении у Булатова кто-то из возмущенных стариков обозвал сего автора «взбесившимся графоманом». А тому хоть бы хны: ходит себе по мастерским и дальше читает...

Проза? – Проза читается редко, зато вдоволь ходит по рукам в виде самиздата. Почти каждый день Антон бывает у кого-то из друзей в гостях, и всегда что-нибудь подворачивается под руку у хозяина, особенно если спросить, нет ли чего интересного: «Есть “Август 14-го” Солженицына, но только на три дня, потом надо

отдавать...» Или: «Хочешь, у меня сегодня есть “Четвертая проза” Мандельштама, только послезавтра принеси к Алику Чачко на чтение Бурштейна – договорились?»

Хотя многие вещи перепечатаны и переплетены дома, все же большинство книжек прямо из-за бугра: это «ИМКА-пресс» всюду работает, старается, просвещает «молодых христиан» Советского Союза. За что им незамысловатое наше православное спасибо...

Да, на прошлой неделе Штеффен Ландре, замечательный друг всей компании, стажер-юрист из Германии, привез новые пластинки, каждому что-то подарил, порадовал... В первый раз тогда услышали в исполнении таинственной Дины Верни, имя которой произносили так же, как древние греки – имя Афины Паллады, русские блатные песни: слушали с оторопью, хихикали над акцентом, качали головами, скребли от неожиданности в затылках и нещадно курили. А еще месяц назад они всей компанией ходили к одному меломану на Проспекте Мира слушать записи Алика Рабиновича. Большая комната с высоким потолком в сталинской башне была вся заставлена разнообразной аппаратурой; таинственно сверкал на столе у окна большими катушками невиданный японский вертикальный магнитофон, и не менее таинственная музыка мощными потоками лилась из здоровенных настенных и напольных колонок.

Нет, что ни говори, а все же классную работу они с друзьями зимой в Подмоскowie сделали! Натянули на высоком холме в Фирсановке красное полотнище – аки советский лозунг – между деревьями, но текст-то непрост: «ЗДЕСЬ НАХОДИТСЯ НЕЧТО, ОЧЕНЬ БЛИЗКОЕ МНЕ В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ, НО ПОКА ЧТО МНЕ НЕИЗВЕСТНОЕ». Да тут всякий лыжник, кто хоть как-то читать умеет, встанет как вкопанный и остолбенеет! Вот умора! Интересно, висит их лозунг еще, или уже кто-нибудь себе на тряпки сорвал? Да уж, наверное, сняли: на Руси ничего зазря не пропадает и без присмотра не лежит и не висит: только отвернешься, уже кто-нибудь да оприходовал...

Впрочем, каждый приходит жизненные находки по-разному. В прошлом году, после акции «Либлх», они с Гумниным, найдя в каком-то журнале адрес Джона Кейджа, написали кумиру письмо, где предложили ему использовать в качестве звуковой составляющей в концертах электрические звоночки, прикрепленные под сиденьями

в зрительном зале. Кейдж неожиданно ответил, и письмо неожиданно дошло до Мотиной квартиры, но анекдот заключался в том, что мать Гумнина, опасаясь провокаций, разорвала в отсутствие сына обнаруженное в ящике письмо корифея на мелкие кусочки и выбросила в мусорное ведро... Потом они полдня склеивали кусочки, сочиняли в ответ приглашение приехать в Россию собирать грибы, но на этом письме переписка по неизвестным причинам оборвалась...

Приглушенная мягким, чуть тающим снегом, шуршащая шинами автомашин и троллейбусов Краснопрудная вывела Антона на шумную площадь, к знаменитому творению Щусева, напоминающему старинный русский город, самому большому (вероятно, до какого-то далекого времени) в Европе вокзалу. Проходя мимо его огромных темных входных арок, Антон вспомнил, как еще три года назад бегал по всем переходам и закоулкам сего шедевра в качестве дружинника, отлавливая малолетних беспризорных, а заодно навещая неблагополучных подростков в невообразимых для простого советского обывателя трущобах в районе трех вокзалов и «Красносельской». Сколько раз, бывало, заходя с повесткой по полученному у инспектора адресу в незапертую квартиру с неработающим звонком и захлопывая за собой сальную, грязную дверь, Антон диву давался: то ли он во времена Гиляровского попал, то ли Федора Михайловича. Окутанный густыми клубами пара от кипящих на кухонной плите баков с бельем, грязный, неопределенного цвета коридор, начинавшийся кухней, освещался тусклой голой лампочкой; через немытое лет сорок кухонное окно в XX век с ревушим потоком машин за стеной едва пробивался дневной свет; из-за стены пара глухо доносились детские голоса, брань и звон бутылок. Пахло влажными портянками, дешевым табаком и протухшими щами; определить навскидку, какой запах сильнее, было трудно.

– Живой кто есть? – испуганно спрашивал у пара неоперившийся общественник.

– Чего надоть-то? – вяло отвечала из-под потолка, с каких-то старинных печных полатей опухшая темная рожа в отрепьях, напоминающая в клубах пара постаревшего чеширского кота.

– Мне это, Зайнуллины нужны (Господи, сохрани и помилуй!)... Из милиции я (строгим голосом, с готовностью немедленно дать деру).

– Направо иди, вторая дверь будет... Громче стучи тока!.. – Направо, направо... Где тут поворот-то? Вот он, а вот и дверь... А вдруг не та?! Но действительно, на второй-третий стук указанная дверь распахивалась, и какая-нибудь заспанная, встрепанная мамаша в застиранном халате испуганно сообщала, что Фарида нет дома (слава богу, не надо сидеть в этом бедламе и задавать одиозные вопросы об успеваемости и поведении!), но он мальчик хороший (само собой, а как же иначе) и непременно вскорости сам зайдет в детскую комнату.

– Ладно, вот вам повестка, не забудьте передать, и пусть приходит к инспектору побыстрее (а теперь скорее на улицу, пока я не задохнулся в этом чаду!). До свидания (нет уж – прощайте)!

Выход из такого неприметного, «доходного» по стандартам начала века, а ныне трущобного дома знаменовал собой воистину счастливое возвращение (помнится, одна из любимых в детстве шарад была про воз, который и ныне там, и вечное вращение) в прогрессивно-застойные 1970-е, к пластикам «Doors»; «Emerson», «Lake & Palmer», «Tangerine Dream», «King Crimson», «Uriah Heep» и «Led Zeppelin» – увы, всех не перечислишь; к суперджинсам за полтинник (отличающимся от моделей последующих десятилетий, как танк от «Жигулей»), длинным волосам и классным шинелям хиппующих приятелей; к навороченным детям дипломатов, директоров и номенклатурных корреспондентов; к форсированному критическому анализу западной действительности по лучшим образцам англо-американской литературы и запретам на любые контакты с той самой действительностью; к стандартному благополучному двоемыслию пробившихся наверх...

– Экие повороты судьбы, – усмехнулся он своим скачущим мыслям. – Однако пора и домой, в спальню Печатники; надо все же подготовиться к завтрашнему семинару по стилистике. – С таким неожиданно праведным помыслом он лениво толкнул тяжелую желтую дверь входа в метро и стал медленно спускаться по мокрой лестнице, отряхивая вместе с другими прохожими одежду от налипшего снега.

Торонто – Москва,

2001–2002 годы

Татьяна Колодзей: 1970-е через призму собирания коллекции

Для меня главное в искусстве – не направление, а личность и индивидуальность художника. Главными критериями для отбора всегда были индивидуальность, талант и качество произведений. В каком направлении работает художник – это было не так важно. Наше собрание – уникальный исторический документ развития главных направлений искусства от «хрущевской оттепели» до наших дней – своеобразный исторический и художественный срез послевоенного времени. Наша коллекция началась более сорока лет назад. Сейчас коллекция, которую я продолжаю собирать уже с моей дочерью Натальей, насчитывает более 7000 произведений: живопись, графика, фотография, скульптура, кинетические объекты – более 300 авторов из стран бывшего Советского Союза.

Я считаю своим учителем Георгия Дионисовича Костаки. Попав к нему впервые в семнадцать лет и увидев его коллекцию, я заболела этим на всю жизнь. В коллекции Костаки и в немногих других частных собраниях того времени (Я.Е. Рубинштейна, А.Ф. Чудновского) было то, что нельзя было увидеть нигде в России: работы Поповой, Клуциса, Шагала, Малевича, Кандинского, Филонова... Произведения этих художников не выставлялись в официальных музеях. Все музейные фонды – и Третьяковской галереи, и Русского музея – были закрыты. Запасники рассматривались как секретные объекты, как атомное оружие. Слово «абстракция» нельзя было произносить вслух, потому что оно являлось враждебной идеологией. А у Костаки всегда была очень теплая и дружеская обстановка. К нему приходило много художников, и эти посещения оказывали на них большое влияние. Коллекция Костаки была просто бесценна. Она давала возможность увидеть подлинники и оценить значение русского авангарда в XX веке. Было у него также много работ А. Зверева, Д. Плавинского, Д. Краснопевцева, т. е. художников того поколения, которое начала собирать я.

Когда я стала собирать коллекцию, то не могла даже представить себе, что на ее основе потом будет создан фонд в Америке. Советский Союз был закрытой страной с тоталитарным, безвоздушным режимом. Коллекция находилась в комнатах коммунальной квартиры и показывалась только знакомым, которые интересовались современным искусством. Основная масса народа даже не представляла, что происходит в современном искусстве. Коллекция шла вразрез со всем, что было вокруг. Слухи о ней росли как снежный ком. Ко мне стали попадать работы из самых разных уголков страны – из Грузии, Эстонии, Латвии, куда я ездила несколько раз в год.

Каждый период в искусстве имеет свои временные границы и технические возможности. В предыдущих веках жизнь протекала размеренно: если художник вместо темперы начинал работать маслом, это была уже революция. XX век пронесся стремительно. Каждое новое поколение пытается смести все, что было до него, однако абсолютно новое создавать трудно. Каждый молодой художник, если он наделен творческим потенциалом, старается играть с новыми материалами и идеями. Я считаю, что XX век тем и был хорош, что в нем сосуществовало много разных направлений. Одно ни в коем случае не подменяло и не вычеркивало другое.

В Москве в 1969 году была введена обязательная строжайшая цензура для всех выставок. Цензура осуществлялась Главным управлением культуры Моссовета. Невидимая советская «берлинская» стена ощущалась нами кожей – думаю, что больнее и чувствительней, чем жителями Восточного Берлина – видимая. Оттепель, слишком короткая, чтобы что-то растопилось, все превратила в лужу, которая быстро испарилась. Все запреты стремительно распространились по территории СССР, свободнее было только в трех прибалтийских республиках. В Таллинне начиная с 1968 года проходила Триеннале современной графики, которую я всегда посещала.

В 1969–1970-х годах мне удалось организовать несколько персональных выставок художников-нонконформистов – Михаила Кулакова, Дмитрия Плавинского и Отари Кандаурова – в Доме культуры Объединенного института ядерных исследований в городе Дубна. Художникам, которые не были членами Союза художников, было очень непросто приобретать материалы для работы, особенно для печатной графики. Литографские камни были пронумерованы

и выдавались только членам Союза, медные или цинковые доски вообще невозможно было достать. В 1970 году, после выставки Плавинского, несколько работников института, восхищенные офортами мастера, помогли вынести из сверххраняемого помещения несколько металлических пластин, которые позже он использовал для многих графических работ.

В 1974 году у меня родилась дочка Наташа. Первую работу в свою собственную коллекцию она получила в подарок от художника Петра Беленка, когда ей исполнился всего один год. Наташа росла среди картин и скульптур. В 2003 году, уже став известным куратором и искусствоведом, Наташа организовала персональную выставку работ Петра Беленка «В черно-белом пространстве» в ООН в Нью-Йорке, которая стала неожиданным открытием для американцев.

В августе 1975 года художники попросили меня и Леню Талочкина помочь в организации выставки и работе с экспозицией в Доме культуры на ВДНХ, приуроченной к годовщине «бульдозерной» выставки. 29 августа 1975 года было получено разрешение от Главного управления культуры Исполкома Моссовета на проведение выставки художников, проживающих только в Москве. Для этого с 20 по 30 сентября предоставлялось помещение павильона Дом культуры на ВДНХ СССР. Каждый желающий художник с московской пропиской мог принять в ней участие. Первоначально единственным цензурным условием было требование не нарушать принципы советского права и Уголовного кодекса РСФСР (оскорбление герба и флага, национального героя, порнография). В конечном итоге в выставке участвовали 146 художников, работающих в различных направлениях, и было экспонировано более 500 работ.

Администрация создала невыносимые условия для организаторов и участников выставки. При завозе работ художники по несколько часов ожидали выдачи именных пропусков, которые потом надо было предъявлять вместе с паспортом с московской пропиской. Все пропуска были пронумерованы и подписаны высоким милицейским чином. Мне тоже долгое время не выдавали пропуск, но в конце концов я его получила – с номером 1. До сих пор храню в нашем архиве этот пропуск – как олицетворение маразма советского времени. При развеске все окна Дома культуры были плотно закрыты,

и открывать их не разрешали, хотя на улице стояла жара. Художников и рабочих, вышедших пообедать, подолгу не пропускали обратно. Эта же политика продолжалась и во время проведения выставки: то у одного, то у другого участника отбирали постоянные пропуска, контрамарок выдавалось в несколько раз меньше, чем было обещано.

Ночью перед вернисажем цензурная комиссия ГУК без объяснений сняла с экспозиции 38 работ. В знак протеста художники сняли все свои работы. Выставка тут же была закрыта, а павильон оцеплен конной милицией. После нескольких часов дебатов было достигнуто компромиссное соглашение с администрацией о снятии 16 работ. 21 сентября выставка наконец-то открылась для зрителей. Но борьба с властями (многие представители которой были хорошо физически подготовлены и одеты в плотно облегающие мускулы трикотажные костюмы и одинаковую обувь) продолжалась ежедневно до конца выставки. Камнем преткновения стали работы «Хипповый флаг» группы «Волосы» и инсталляция «Высиживайте яйца!» Рошаля – Скерсиса – Донского (позднее группа «Гнездо»). Несмотря на то что по требованию пожарной охраны гнездо из зеленых ивовых веток было пропитано антипожарным составом антипирином и почти плавало в нем, часть инсталляции была просто выброшена «пожарниками» на помойку – как огнеопасная. Работы, запрещенные к показу, были арестованы на все время выставки и возвращены только на следующий день после демонтажа экспозиции. Естественно, никаких объявлений о выставке не было, но новость так быстро разнеслась, что толпы зрителей занимали очередь с раннего утра и стояли по несколько часов, чтобы попасть на выставку.

В те годы я участвовала в нескольких перформансах, включая перформанс группы «Красная Звезда» Михаила Чернышева (1975). В коллекции хранится моя именная куртка с эмблемой перформанса. Михаил Чернышев организовал группу «Красная Звезда» в 1975 году, чтобы отметить тридцатую годовщину Организации Объединенных Наций. Накануне перформанса я приехала в небольшую квартиру Чернышева и его жены Нади, где шли последние приготовления. Участники перформанса готовили самодельные флаги (американский, советский, британский и Организации Объединенных Наций) и белые куртки из простынного хлопчатобумажного материала с гуашевой

набивкой по трафарету с фамилией участника и большой красной звездой. На следующий день из квартиры Чернышева участники перформанса на самой ранней электричке, почти в темноте, приехали на станцию Горки. Надев обмундирование, мы установили на снежном поле флаги и цветные знаки (звезды, круги и свастики) двумя рядами. Когда туда добрались несколько зрителей, в основном, конечно, друзья, знаки были подожжены. Идея перформанса была основана на визуальной конфронтации знакомых символов, вызывая различные социальные и исторические аллюзии; некоторые из них были достаточно провокационными (например, объединение свастики с советской звездой). Но так как перформанс проходил далеко от Москвы и свидетелями были только друзья, то для участников все закончилось благополучно.

В 1974 году художник Борис Штейнберг познакомил меня с Нортоном Доджем, и я активно стала помогать формированию его коллекции. «Главный прорыв в собирательстве, – написал позже Нортон Додж в книге о своей коллекции, – произошел в середине 1970-х, когда художник Борух (Борис Штейнберг), брат Эдуарда Штейнберга, привел меня к Татьяне Колодзей. Каждый раз, когда я приезжал в Москву, я встречал Татьяну днем после работы, когда это было возможно, и мы посещали по два, три, а иногда и четыре художника, прежде чем почти падали от усталости. Она тогда уже была известным московским коллекционером. С ее помощью я встретил почти несколько десятков ключевых московских нонконформистов, которые были или неизвестны мне, или вне моей досягаемости, таких как Римма и Валерий Герловины, Эдуард Гороховский, Франциско Инфанте, Илья Кабаков, Вячеслав Колейчук, Виталий Комар и Александр Меламид, Дмитрий Краснопевцев, Виктор Пивоваров, Эдуард Штейнберг, Михаил Шварцман, Анатолий Слепышев, Борис Свешников, Алексей Тяпушкин, Олег Целков, Владимир Янкилевский и другие. Одна из самых интересных встреч, которые Татьяна устроила, была с Ильей Кабаковым. Чтобы попасть в его студию, посетитель должен был пройти много лестничных пролетов на чердак и затем идти по доскам, положенным вплотную поперек балок. Они приводили к большой, тяжелой двери студии, находящейся под крышей. В этой просторной, хорошо освещенной атмосфере Кабаков делал иллюстрации для детских книг

и концептуальные работы – от небольших альбомов до огромных работах на оргалите.

Римма и Валерий Герловины были парой концептуальных художников, которых я встретил через Татьяну. В отличие от Комара и Меламида, усилия которых были всегда совместными, Герловины работали и отдельно, и вместе.

Другим открытием было мое посещение с Татьяной студии Янкилевского, находившейся в подвале. Его работы были непохожи на любые другие, которые я видел в Советском Союзе или в другом месте. Работы в его студии были от маленьких печатных гротескных график и сюрреалистических фигур мутантов до огромных триптихов с барельефами.

Мое посещение кинетического художника Франциско Инфанте было еще одним интересным открытием. Его произведения включали изобретательно выстроенные механические комбинации из простых двигателей и других компонентов. Они вращались в темноте многочисленными мигающими огнями, выстраивая красивые цветные комбинации на стенах, и все это сопровождалось современной музыкой».

В 1978 году Виталий Комар и Александр Меламид, приехав в Нью-Йорк, создали свой первый «капиталистический» проект – корпорацию по покупке и продаже душ. Покупка и продажа душ – это не новая идея; мы знаем о Фаусте, Мефистофеле, Чичикове – существует давняя традиция. Парадоксально было взять такой религиозный сюжет и сделать из него бизнес. Не дьявол покупает души, соблазняя людей, а просто деловое предприятие. Человек продает душу за определенную сумму, а художники ее перепродают. Комару и Меламиду был интересен капиталистический подход к такой духовной проблеме, и казалось, что это даст неожиданное сочетание и новизну. В этом проекте большую роль играли бюрократические бумаги, расписки, реклама. Они напечатали много рекламы в «Art in America», «New York Times», табло было и на Times Square. Поместили объявление-бланк как вкладьш в журнал «Артфорум», где подписчики «Артфорума» могли его заполнить. Сначала желающих продать душу было немного. Энди Уорхол продал свою душу за \$ 0.00 (что в принципе не являлось легальным контрактом), а Нортон Додж – за 70 центов. Но когда художники предложили поставить души

на комиссию, где продающему можно было вписать любую стоимость, то они сразу получили несколько сотен душ. Люди запрашивали за свою душу до 1 000 000 долларов. Аукцион душ, который вели Рошаль, Скерсис и Донской, состоялся в Москве в мае 1979 года и был, наверное, первым художественным аукционом в СССР, задолго до аукциона Сотбис 1988 года.

Текст приглашения гласил:

«С ноября 1978 г. по май 1979 г. Комар и Меламид скупали души у американского населения для последующей перепродажи в Москве. Одновременный хеппенинг – аукцион американских душ – планируется в Москве и Нью-Йорке. Души будут продаваться в Москве в то время, как в Нью-Йорке в галерее Рональда Фельдмана соберется публика для участия в аукционе.

Как мы, художники, верим, душа творца присутствует в каждом произведении искусства. Таким образом, можно предположить и обратное: каждый предмет, который содержит душу индивидуума, является произведением искусства. Следовательно, мы осуществляем первую открытую распродажу американского искусства в Москве в целях дальнейшего расширения советско-американских торговых отношений.

Продажу душ осуществят Донской – Рошаль – Скерсис 19 мая 1979 г. в 19 часов по московскому времени в мастерской художника Одноралова Михаила по адресу: Москва, уд. Дмитриевского, д. 10, кв. 13 (вход со двора, с торца здания).

Комар и Меламид, Нью-Йорк.

НЕ ПРОХОДИТЕ МИМО! АУКЦИОН АМЕРИКАНСКИХ ДУШ В МОСКВЕ».

На московском аукционе душа Нортон Доджа стала самым дорогим лотом: 246 рублей была большая сумма для того времени. Через тридцать лет после продажи души Нортоном Доджем и пребывания его «души» в Москве, в 2008 году она возвратилась в Нью-Йорк и стала символом выставки «Москва – Нью-Йорк. Сеанс одновременной игры. Из коллекции Kolodzei Art Foundation» в арт-музее Челси. Нортон Додж, пришедший на выставку, поблагодарил меня и Наташу за изумительную сохранность его души: ему исполнился 81 год...

Шли годы... Наступил 1986-й. Все художники постепенно начали выставляться более-менее свободно, а я стала подумывать о создании Фонда. Однако моя первая поездка в Америку произошла лишь в декабре 1989 года. До этого ОВИР не выпускал меня ни в Польшу, ни в Болгарию, так как я никогда не была членом партии или ВЛКСМ. В Америке я встретила знакомых, которые посещали мою коллекцию в Москве. И в феврале 1991 года, на закате советского режима, «Kolodzei Art Foundation», основанный на базе коллекции, начал свою деятельность в Америке.

Наш Фонд является своеобразным миссионером русского искусства и одновременно осуществляет несколько проектов в США, Европе и России. Фонд организует некоммерческие выставки в музеях и культурных центрах, обмены между художниками, публикует книги по русскому искусству и помогает российским художникам с художественными материалами. Наряду с уже получившими мировую известность художниками на выставках экспонируются интересные работы молодых авторов. История развития творчества каждого художника очень интересна. Так, в коллекции находятся небольшие рисунки конца 1950-х и знаковые произведения последнего времени Владимира Немухина; ранние работы и стихи, написанные кистью на бумаге, Анатолия Зверева; ранние работы Валерия и Александра Волковых; замечательный карандашный двойной портрет меня с дочерью, сделанный Петром Беленком; одна из первых работ Александра Ситникова 1963 года; ранние работы Валерия Герловина; кубики Риммы Герловиной; рисунок обнаженной Владимира Янкилевского, сделанный им на третьем курсе института; рисунок 1961 года Ильи Кабакова; вариант дипломной работы Олега Васильева 1957 года и многие другие раритеты. Самоценность каждого произведения и объекта очень важна, каждая работа имеет свое место в контексте творческой биографии художника, а также в контексте современного искусства.

Мы не продаем из своей коллекции ни одной работы. Меня постоянно спрашивают: «Сколько стоит ваша коллекция?» Я отвечаю: «Моя коллекция – это моя жизнь. И если моя жизнь чего-то стоит, то это и есть стоимость коллекции». И пока что жизнь коллекции продолжается...

*Нью-Йорк,
август 2008 года*

Виталий Комар: Рассказы...

Нью-Йорк, 1970-е^[31]

К самым сильным американским впечатлениям я бы отнес знакомство с китайской едой и встречу с Энди Уорхолом. Я не представлял, что существует столько рецептов приготовления обычного риса! Я просто чувствовал, что за этим рисом стояли вековые кулинарные традиции. Это были совершенно новые вкусовые ощущения. Для меня и сейчас китайская утка лучше любой французской!

Встреча с Уорхолом была культурным шоком. Я впервые оказался в мастерской классика поп-арта. В столовой висела гигантская картина Курбе. Его мастерская была одновременно редакцией журнала «Интервью» и клубом, через который проходило огромное множество удивительно красивых мужчин и женщин. Они шли мимо, кивали нам, махали ручкой. Это была совершенно не та обстановка, которую ты ожидаешь увидеть в мастерской, где художнику нужно сосредоточиться и работать.

Уорхол знал нас. Мы сделали серию работ, посвященную шедеврам поп-арта, в том числе и его работам. Идея была в том, чтобы посмотреть на современное нам искусство глазами людей будущего. С помощью различных техник мы превратили яркие полотна Уорхола в темные, потрескавшиеся, частично обожженные. Фельдман рассказывал, что, стоя перед ними, Уорхол буквально позеленел. Он действительно увидел, как его работы могли бы выглядеть, скажем, после ядерной войны или каких-то других катастроф.

У нас установились с ним очень теплые, человеческие отношения. Он даже послал нам два своих рисунка: один – Алику, один – мне. Я прекрасно знал, что и по тем временам они стоили больших денег. Когда я попросил его принять участие в нашем проекте «Души», он с готовностью подписал контракт о бесплатной передаче своей души корпорации «Комар и Меламид». Известный коллекционер русского искусства Нортон Додж продал нам свою душу за 70 центов. Какая-то проститутка продала свою, кажется, за 40 долларов. Но были

такие, кто серьезно относился к нашему предложению и требовал миллионы. Они понимали, что совершают большой грех, и хотели получить соответствующую компенсацию. У нас таких денег не было, поэтому мы поменяли тактику. Мы сказали, что можем, как это делают галерейщики, брать души на комиссию. В случае продажи мы готовы были делить доход пополам. Это была обычная практика галерейного бизнеса. Художник писал картину, вкладывая в нее всю свою душу. Потом галерейщик брал себе 50 % от продажи этой души, а художник – другие 50 %. Мы просто упростили процесс, сразу перейдя к продаже душ. И вот тут души на нас просто посыпались. Соглашение оформлялось на красном бланке, каждый человек мог затребовать за свою душу столько, сколько считал нужным.

В 1979-м или в 1980 году наши ученики устроили аукцион в московской мастерской Михаила Одноралова. Распродали все. Рекорд стоимости поставила душа Нортон Доджа. Ее продали, кажется, за 70 рублей. А душу Уорхола купила за 30 рублей московская художница Алена Кирцова. Сейчас Фонд Энди Уорхола предлагает ей за нее 50 тысяч долларов, но она отказывается, надеясь, что внуки смогут выручить за нее больше.

Торговля душами дохода нам не принесла, зато принесла известность. Вайль с Генисом рассказывали, как они раз ехали по Таймс-сквер и вдруг увидели огромную светящуюся надпись: «Комар и Меламид: покупаем и продаем человеческие души!» Они опешили. Они знали о нашем проекте, но не могли себе представить, что он получит такую огласку.

Москва, 1970-е... [\[32\]](#)

В моей семье отъезды начались в самом начале 1970-х. И уже тогда у меня возникало инстинктивное беспокойство, какое, наверное, бывает осенью у птиц, готовящихся к большому перелету. Возможно, подчиняясь этому семейному позыву, я бы уехал раньше, но это было время, когда мы с Аликом Меламидом оказались в группе людей, искавших другие пути в искусстве. Тот, который мы в итоге нашли, мы назвали соц-артом. Я понял тогда, что в искусстве есть невыраженная тема, которую можно выразить, оставаясь в России. Соц-арт был советской версией западного концептуального поп-арта. Мы открыли то, что у всех было перед глазами, и этого никто не видел!

При этом где-то до 1974 года я не чувствовал никакой опасности. Наоборот, было ощущение либерализации. Шли разговоры, что СССР готовится подписать документы о защите прав человека. «Дело Якира», разгром «Хроники текущих событий» были событиями политики, в искусстве ситуация казалась другой. За живопись не сажали.

В это время мы с Аликом уже подписывали все работы вдвоем, хотя ту или иную мог делать только один из нас. В этом союзе, вероятно, было стремление уйти от банальности такого явления, как уникальность одной личности. Мы стремились стать уникальным явлением как дуэт.

Решение уехать пришло после «бульдозерной» выставки, но не только из-за нее. Мы никогда не думали, что произойдет то, что произошло. Эти бульдозеры вытолкнули из России многих, в том числе и нас с Меламидом. И благодаря бульдозерам Запад обратил внимание на соц-арт. Наши имена вошли в компьютеры западных журналистов. При этом у меня еще были иллюзии, что можно остаться в России, создать альтернативный союз художников. Парадокс в том, что этот союз возник. С 1930-х годов существовал профсоюз работников искусств. При городском отделении этого профсоюза существовала лавочка, позволявшая художникам подрабатывать, заключая договоры с издательствами. Мы не были членами Союза художников, но были членами этого Горкома графиков. После «бульдозерной» выставки при Горкоме графиков создали секцию живописи. Одновременно власти разрешили первую бесцензурную выставку в Измайлово. Художникам сказали, мол, приносите все, кроме религии и порнографии. Горком графиков построил кооператив, отдав первый этаж под выставочный зал. Впервые в Советском Союзе стали показывать альтернативное искусство. Разочарование наступило, когда я увидел, что это не та альтернатива. Просто вместо рабочих и колхозниц те же авторы стали рисовать томных ангелов, глядящих вслед уплывающим лебедям. Это был такой сюрреалистический китч, который потребляли протоновые русские.

И от этого всего было тошно. Директором профсоюза стал бывший баянист, который, будучи в подпитии, мог цитировать фрагменты из моих телефонных разговоров. Он просто козырял своей дружбой с теми, у кого мы были «под колпаком».

Это был еще один парадокс: мы с Аликом были из тех, кто этот профсоюз сделал реальностью, и тем не менее нас ни разу в нем не выставили. Нас могли зарезать на том основании, что некуда повесить нашу работу. И когда директор этого профсоюза сказал мне, что мы, мол, твою бородку еще выщиплем, я понял, что пора ехать.

Но что окончательно нас подтолкнуло к отъезду, так это выставка наших работ в нью-йоркской галерее Рональда Фельдмана. Эти работы были отправлены на Запад контрабандой. Я знал тогда, что многие художники, поселившиеся в Израиле, мечтали найти галерею в Нью-Йорке. В нашем случае это произошло. Наша выставка получила большой резонанс. Поэтому решение ехать не было чисто идеалистическим. Мы знали, что не пропадем, к нам уже есть интерес, более того, есть уже деньги от продаж, на которые можно было первое время продержаться.

Но еще год мы прожили в Иерусалиме.

В Нью-Йорке нас встретил критик «Newsweek» Даглас Дэвис. Он вез нас на такси на 33-ю стрит, где мы должны были первое время жить – у Володи Козловского. По дороге меня стало страшно тошнить. Может быть, я перенервничал, может быть, из-за дороги – не знаю. Я попросил остановить машину. На обочине меня просто вывернуло наизнанку. И я запомнил тогда запах мокрого дерева, мокрых бревен, который вошел в меня как запах Нью-Йорка и надолго остался в памяти.

В первое утро мы собрались в галерею Фельдмана, которая тогда располагалась на углу Мэдисон и 74-й. Спрашиваем у Козловского: «А где тут Мэдисон?» Он говорит: «Отсюда – два квартала». Мы вышли по 33-й на Мэдисон и, когда дошли до 74-й, имели почти полное представление о размахе этого города.

У нас были билеты на обратную дорогу, но в одном из наших разговоров Фельдман сказал, что если мы хотим стать частью здешней культурной жизни, то мы должны остаться. И мы остались.

...и отдельные замечания по поводу^[33].

Почему семидесятые годы были так важны для концептуализма, советского поп-арта, соц-арта и проч.? Дело в том, что в 1967 году отмечалось пятидесятилетие Октябрьской революции, и с этого момента начались «юбилейные годы», во время которых случилось перепроизводство советской идеологии. Если поп-арт был результатом

перепроизводства товаров или рекламы на Западе, то в России соц-арт был результатом перепроизводства идеологии. Наглядная агитация, реклама идеологии в те годы достигли своего апогея и были перепроизведены. Как я уже сказал, 1967 год – это барабаны, выставки, украшения улиц, лозунги; 1968-й – 50 лет Советской Армии и так далее без остановки до 1972 года, когда было 50-летие Пионерской организации, во время которого мы с Аликом оформляли пионерский лагерь и придумали слово «соц-арт».

Так что такое вот отношение к наглядной агитации и рождение соц-арта как ветви советского концептуализма периода неофициального искусства – это во многом результат юбилейных лет. Дух семидесятых, как мне кажется, был определен вот этими юбилейными барабанными годами, когда было достигнуто перепроизводство идеологии, а идеология и концепция весьма близки: идеологическое государство – это концептуальное государство.

В свое время я увидел наглядную агитацию как продолжение русского авангарда – его пережившую все бури и перипетии ветвь, которую так никто и не понимал, и как государственный концептуализм – тексты на красном фоне, белые буквы, знаки... Все считали, что существует только государственная живопись, социалистический реализм, но то, что есть еще и наш слой, социалистический концептуализм, никто так и не понял. Причем этот концептуализм берет свое начало из русского авангарда, потому что в живописи реализм вытеснил авангард, а на улице это искусство осталось в виде вот таких текстовых полосок – лозунгов. Я думаю, что для семидесятых годов это было важное понимание.

Возникла та же ситуация, что и в Америке в конце 1950-х – начале 1960-х, когда в музеях висело святое искусство, абстракционизм, а на улице – реклама «Кока-колы», на которую кто-то обратил внимание и дерзко внес в контекст «Музея святого искусства», вслед, естественно, за «Писсуаром» Марселя Дюшана. И вот мы увидели это «искусство за окном», эти лозунги, наглядную агитацию, в то время как в помещениях шли либеральные разговоры, обсуждались сюрреализм и экспрессионизм – я имею в виду поздние 1960-е и начало 1970-х.

Похожая ситуация была и в наших официальных музеях – там тоже не было прямой наглядной агитации (уличной наглядной

агитации). Ее считали как бы эфемерным искусством. Его убирали после праздников, меняли после смены курсов, после смерти начальства и т. п.; оно менялось, варьировалось; никто его не коллекционировал и не собирал, но оно присутствовало везде....

Нью-Йорк – Москва,

2005–2008 годы

Александр Косолапов: Проблемы инаковыражения нового поколения семидесятых

Я всегда думал, что самого себя трудно описать в прошлом и рассказать об этом так, чтобы можно было все представить в настоящем. Мы, как поезда, постоянно в движении, и зафиксировать какую-то одну точку почти невозможно.

В искусство меня забросило очень рано, но в то время все было как-то неопределенно. «Нас всех учили понемногу...», но ведь в России чему-то учили основательно, а чему-то вообще не учили. Московская средняя художественная школа, куда я попал, была создана как фабрика моцартов, традиция которой идет от немецкой классической системы образования XVIII–XIX веков. Помните, в кинофильме «Волга-Волга» всенародным песенным конкурсом дирижирует юный пионер, этакий Моцарт? Мы и были этими моцартами.

В 1970-е годы началось «свободное плавание». У нас образовался маленький кружок из тех, с кем я учился в Строгановке; а в студенческие годы у нас была общая мастерская с Орловым и Соковым на Курчатова – и среди новообретенных друзей, например, был Шелковский, с которым мы познакомились на творческой даче в Переславле.

Наше московское обитание было заполнено совершенно пустым занятием толкания мяча в ворота. Этот спортивный ритуал перекочевал из Строгановки, где все манкировали занятиями и, чтобы не идти в класс, проводили время во дворе, а может быть, это было просто увлечением юности. Вспоминаю зимние, очень ранние сумерки в мастерской на Курчатова, а во дворе Пригов, Соков, Орлов, Казанский, еще ряд товарищей играют вот в такую странную игру. Тогда, после окончания института, все хотели выйти на какие-то заработки, а уж потом начать, как это сегодня называют, «творческий путь». И эту мучительную «работу» с мячом в темноте, натякание

на стволы можно теперь представить как поиск себя в каком-то совершенно ином, новом формате.

Трудно сказать, был ли в то время андеграунд, потому что все это было еще до «бульдозерной» выставки... Слово «диссидент» я вообще не люблю и себя не причисляю к ним, и мой отъезд совершенно не был диссидентским, но старшее поколение, представленное Рабиным и Лианозовской группой, условно можно обозначить как диссидентское или инакомыслящее. В те годы я посетил и Рабина, и мастерскую Кабакова. Это были групповые походы, и меня поразило тогда то, что Илья рассказывал о своих работах. После посещения разных мастерских мы обсуждали, из чего складывается художественная структура, давалась некая смещенная оценка увиденного. Это был, наверное, год 1972-й, термина «концептуализм» тогда еще не было.

В начале 1970-х годов каждая встреча сулила новую неожиданность открытия, как будто в сумрачном небе появлялись какие-то звезды. Наша встреча с Игорем Шелковским произошла на творческой даче Кардовского^[34], где бывали совершенно разные молодые художники. Игорь отличался совершенно феноменальной серьезностью, чем и притянул меня. Был там еще такой художник Семенов-Амурский – персонаж из тридцатых годов, будто вышедший из «аналитической» школы Филонова. Он был, с одной стороны, из андеграунда художественной жизни, а с другой – представлял официальный МОСХ и все судил по каким-то уже установленным параметрам, что художник должен уметь и что не должен уметь. Шелковский был его учеником, и меня поразило тогда его переход из графики, которую он делал под влиянием Амурского, в трехмерное пространство: он начал делать такие рельефы, в которых было очень значимо самовыражение материала. Линия на холсте оставалась не закрасенной краской полосой. Как и в школе у Филонова, там было не только искусство; особо выделялся и этический, и эстетический подход к себе и к действительности.

В 1970-е в Москве среди интеллигенции был популярен философ Мамардашвили. Мои друзья ходили на его курс лекций, хотя это был курс лекций по Канту. Но это был особый круг людей, которые посещали лекции по философии, и это тоже было диссидентство –

рассматривать все не с марксистского угла, а как реальные процессы. В этом уже был вызов обществу.

Однажды мы познакомились с Комаром и Меламидом. Чуть раньше ко мне зашел Саша Юликов и сказал, что Алик и Виталик, с которыми мы учились на одном курсе, но на разных специальностях, предложили участвовать в некоей выставке. На дворе был 1971-й или 1972 год, и я уже интенсивно занимался тем, что сегодня относят к так называемому «московскому поп-арту», то есть делал объекты – из них самые известные «Щеколда», «Мясорубка», – а до этого были более абстрактные вещи. Вскоре ко мне в мастерскую пришел Виталик, увидел эти объекты: их было тогда немного, штук пятнадцать или меньше, и сказал: «Ну, это все американский ширпотреб». Теперь-то я понимаю, что «американский ширпотреб» в те годы в подвале на Сретенке должен был смотреться удивительно. И я не знал тогда ни Рогинского, ни Турецкого, потому что по возрасту они принадлежали к другому поколению...

Так вот, в следующую встречу с Комаром и Меламидом мы пришли к согласию, что такую выставку сделаем, и приступили к написанию манифеста. Поразительно, что слово «соц-арт» придумано еще не было. Впоследствии Комар и Меламид оказались среди первых приватизаторов национального достояния – подобно Ходорковскому и Абрамовичу, но только те приобретали материальное, а эти застолбили соц-арт. И в то время у них уже были ученики, еще совсем молодые, только что закончившие десятый класс: Скерсис, Донской, Рошаль.

Зимой 1973–1974 годов начались серьезные отъезды, и каждый сам для себя пытался осмыслить эту возможность. Я изначально был среди тех, кто говорил, что это единственно возможное решение; к этому меня подталкивал и мой жизненный опыт. Когда объявили первую молодежную выставку, я принес на нее свои первые объекты, но меня просто выставили вон с этими работами. Я совсем не понимал, что же им было нужно! Никто не знал «как надо», но все знали «как не надо»; таков был результат приобщения к советскому сознанию, который я прослеживаю до сегодняшнего дня, замечая у друзей...

Например, если ты крестился у отца Александра Меня, то ты должен быть оставить все остальное, и путь твой был только к Богу.

Искусство не попадало в эту область, и даже такие продвинутые люди, как отец Александр, не очень его понимали. Они одобряли искусство скорее как общее инакомыслие, поскольку были инакомыслящими, но не думаю, что если бы отец Александр увидел выставку в павильоне «Пчеловодство» или открытую диссидентскую выставку, то он разделил бы этот язык. А я, кстати, у него и крестился.

Когда мой друг Миша Меерсон эмигрировал в Америку, я передал через него все свои документы на эмиграцию, а тогда документы отправляли и получали очень быстро. В это время моя художественная активность начинала сходить на нет, потому что я не хотел столкновений с ОВИРОм и намеренно уклонялся от разных выставок. На «бульдозерную» выставку меня не пустили – туда даже Комар и Меламид едва пробилась, там все было строго по списку и сделано исключительно для корреспондентов. Рабин и другие лианозовцы – это не секрет, а достаточно известный культурный материал – зарабатывали картинами под размер чемоданов. Впоследствии все выставки за бугром были организованы из этих «чемоданных» картин. Существовала целая группа художников, абсолютно никакого не авангардного толка, делавшая диссидентское искусство. «Альтернативный рынок» состоял из людей в посольстве, которые спокойно платили этим художникам небольшие по тем временам деньги, но никаких других коллекционеров тогда не было. Это была единственная возможность получить деньги, заработанные профессиональным трудом; иначе это можно было сделать только через системы Союза художников.

Такова была реальность, и эти первые коммерческие, альтернативные ходы очень сильно оберегались, поэтому нельзя считать, что «бульдозерная» выставка была чисто диссидентским ходом. Это был рекламный ход для привлечения к себе внимания, и как пиарный ход его надо было сделать направленным, ограниченным определенным кругом; нельзя было делать ее для всех. На эту выставку, как я уже сказал, с трудом попали Комар и Меламид, хотя в дальнейшей истории они были якобы инициаторами этой выставки и самыми крупными ее участниками. Но так уж история все трансформирует. Кто владеет историей, тот владеет реальностью – это мы знаем.

Как ни странно, мы повторяем историю, скажем, Пушкина и Хармса. Каждый из них представлял не только себя, но и свое окружение. Так и все мои ранние друзья пошли по разным каналам и руслам, из которых потом образовались направления, течения и движения. Шелковский – это журнал «А-Я»; Комар и Меламид – это соц-арт, Пригов – это невероятное русло поэтического перформанса. Кстати, хотя Комар и Меламид долгое время задавали тон для соц-арта как коллективного течения, в конце концов выставка Ерофеева^[35] просто смела все произведения в одну кучу: все стало «соц-артом»^[36], что тоже чушь, бесспорно.

Журнал «А-Я» в моей жизни сыграл большую роль. Мы с Шелковским часто говорили о ситуации в нашем искусстве, что мы не знаем сами себя, существуем как разрозненные маленькие группки, что одна из задач русского искусства – создать печатный журнал, поскольку в те годы он виделся, да и сейчас видится, как публичное выступление и объект, который имеет широкое социальное воздействие и формирует обе стороны – и публику, и самих художников. Игорь еще в Москве призывал к созданию такого журнала.

Я уехал в 1975 году, а Игорь, по-моему, в 1976-м, и с начала нашей переписки за рубежом пошли разговоры: «А ты помнишь о журнале?» Вскоре в работу включился Алик Сидоров, и начались сборы материалов к журналу. В эти годы прощупывания пространства уже были заложены все те инструменты, что в дальнейшем создали реальность русского искусства.

Наша зона обозрения была впервые расширена на американской выставке^[37], хотя там в большей степени был выставлен сюрреализм и абстрактный экспрессионизм, о котором представления вообще никто тогда не имел, даже в отношении терминологии: никто не знал, что такое «абстрактный экспрессионизм». И я узнал о нем впервые, лишь попав в Америку, да и то не сразу, увидев Поллока и других больших художников. И еще позднее я узнал, что в соседнем с моим доме, на 11-й улице была первая галерея абстрактного экспрессионизма в Нью-Йорке.

Тот информативный материал, который мы имели в Москве, – американский поп-арт и Уорхол, Джаспер Джонс и авангард – все это

было весьма далеко от реальности. Мы получали крайне иллюзорное представление о западной жизни.

Однако все время шло подспудное накопление материала. Многие потеряли невинность уже после американской и французской выставок, а остальные теряли ее постепенно в Библиотеке иностранной литературы, где имелся достаточно большой материал, и даже без особого знания языка можно было прочесть слово «концептуализм» или слово «поп-арт», написанное латинскими буквами.

Я думаю, что мы были принципиально новым поколением относительно, допустим, поколения Рабина, которое, конечно, имело свою эстетику, но по сути эта эстетика мало отличалась от МОСХовской. Мрачный реализм лианозовцев имел визуальную сигнальную систему, отработанную в негативной символике. Отсюда выбор: тусклый свет, оборванные бумажки, слякоть в небе, слякоть в натюрморте. Новое поколение, куда я отношу себя, относилось к реализму лишь как к формообразующему средству выражения концепции, что было принципиальным инакомыслием и инаковыражением.

У американцев не было желания читать о какой-то другой культуре, и американская культура, в противоположность другим культурам того времени, была культурой изображения, картинка (icon). Как Макинтош сперва победил IBM, картинка победила формулу. Точно так же телевидение и Голливуд победили книгу. Суть американской культуры связана со стилем жизни, и ее можно свести к огромной скорости на хайвее, с которой ежедневно передвигается в машине каждый зритель. Перед его взглядом мелькают рекламные щиты, несущие разнообразную информацию, и в этом непрерывном медиа-соревновании выигрывает та информация, которая визуально легче усваивается.

Я стал строить свои «соц» – картины – «Ленин – Кока-Кола», «Малевич – Мальборо» – на формуле очень быстрого усвоения, на скорости 140 миль в час. Когда я объяснял Илье Кабакову, как я понимаю американскую культуру, он не со всем согласился: возможно, это объясняется иным поколенческим восприятием. Скажем, наше поколение с трудом общается с новым «компьютерным» поколением, которое абсолютно по-другому мыслит и по-другому себя обозначает

в социопространстве. В свою очередь, наше поколение имело совершенно другие мысли о культуре, чем, допустим, поколение Рабина.

Теперь очевидно, что те люди, с которыми я в своей жизни пересекался, стали частью истории и легендой. Мне довелось встретиться с отцом Александром Менем, а в художественной жизни важным событием стали встречи с Кабаковым, с Комаром и Меламидом.

Когда я попал в эмиграцию, там собрались сливки тех, кто сбежал в то время за границу: Мамлеев, Худяков, Лимонов, Вагрич Бахчанян и т. д. Конечно, такая элитарная публика была и в Париже, и еще где-то. Новая этика, эстетика и новая география заставили нас мыслить по-новому и действовать по-новому: все должно было соответствовать новым обстоятельствам. Шелковский, например, поехал в Париж, потому что в таком большом полифоническом контексте языковой культуры и искусства он видел проявления фовизма. Шло освоение языка через жизнь и практику. Наш язык формируется тем материалом, который мы обрабатываем. Помнится, я спросил тогда Диму Пригова: почему ты не уезжаешь? Он ответил: «Я связан с русским языком». Для Лимонова русский язык был вторичен, потому что его литературу можно перевести; для Димы он больше был содержанием, так же как и для Рубинштейна. Это другая, укорененная поэзия.

После обэриутов русская литература для меня начала развиваться только лишь с Сорокиным, Приговым и Рубинштейном. Это наше поколение вернуло литературу, голосуя за литературный «А-Я». Да, в Москве был самиздат, который зачитывался до дыр: все эти бесконечные «Лолиты» или «Один день Ивана Денисовича», но это абсолютно общие места, ликбез. Реальные авторы появились уже только в эмиграции, где я мог покупать тексты и осваивать их самостоятельно или несамостоятельно.

Например, у Рогинского есть замечательные работы: независимо от того, знал ли он о поп-арте или не знал, он рисовал свою керосинку, и это было чисто русское явление. Ведь соц-арт позднее переняли китайцы, но переняли совершенно моторно, усвоив, что надо включить кусочек кока-колы, кусочек чего-то актуального, и вот такой салат они уже пристроили на рынок. Русский материал очень трудно интегрировать в интернациональный контекст. Или же это проблемы

интеграции самого контекста. Поэтому, как мне кажется, до сих пор задача русского искусства полностью не решена или решена по-своему. Для нас, например, важны тексты, потому что каждый национальный текст – иной; он отличается в силу другого опыта, иного психологического содержания.

Скажем, мне до эмиграции казалось, что вокруг – поле выжженной земли, социально инкорпорированное во все элементы нашей жизни, подкупленное идеологией съездов, идеологией партийных сходов, директив и установок. Но уже в эмиграции я с большим удивлением открыл для себя, что русский кинематограф был не так уж плох. Такие фильмы, как «Летят журавли», были сделаны достаточно серьезными режиссерами.

Казалось бы, в Америке у меня была возможность делать выставки, у меня была хорошая галерея, но я почувствовал, что у меня нет опыта американской жизни или по отношению к моему первичному опыту, русскому, этот опыт у меня мизерный и вторичный. И я всегда буду делать лишь полуискусство; я не смогу стать американским художником. Для меня это был второй возврат в Россию – прямо в эмиграции. Я усиленно перерабатывал русский материал на интернациональном языке. С этой же проблемой столкнулись и Булатов, и Кабаков, и любой перемещающийся художник... Наиболее успешно и легко решаются эти проблемы, я думаю, у молодых художников, потому что у них не так глубок разрыв с традицией. К тому же в наше время русский опыт становится все более космополитичным. Исчезли коммуналки, исчез прежний идеологический язык; все подравнялось.

Если вдуматься, то такие форматы коллективного создания культуры, как в семидесятые, были смешными, потому что если утверждать, что так культура и формируется, то это были лишь зачатки такого формирования. С другой стороны, поразительно то, что, если верить версии Димы Пригова, на нас все и кончилось. Это еще трагичнее. Потому что дальше пошло лишь поп-освоение, попса, наподобие «Синих носов». И процесс становится все попсовее. Из культуры вымывается нечто смыслообразующее. На Западе тоже очень мало серьезных художников, и я поражаюсь, как мало в Нью-Йорке хороших выставок. Возможно, утрачивается смысл; возможно, наиболее серьезное искусство было в 1970 – 1980-е годы: мне кажется,

что потом повсюду пошел очень сильный интернациональный спад. Но мы в любом случае были участниками того процесса, и это приятно.

Москва,

сентябрь 2008 года

Алексей Любимов: Время радостных открытий

Я начал выступать как раз на рубеже шестидесятых – семидесятых. Для меня это время было эрой потрясающих открытий, и личных, и коллективных. Это было похоже на интересное путешествие в неизведанные земли, по ходу которого открывались, как водится, новые материки, острова и моря.

Главное, что я ощущал тогда, это неожиданная возможность реализации всего того, что вначале казалось абсолютно фантастическим. Мне нравилось ощущение реальности сделанной вещи, сделанного исполнения, сделанного перформанса. Мне частенько, еще в шестидесятые, и в школе, и в консерватории, делали предупреждение, что это у меня не получится, то не разрешат, это запретят. А я воспринимал все эти слова как пустой звук, как нечто несерьезное, т. е. несуществующее для меня. Причем у меня и смелости особой никогда не было: я не мыслил себя диссидентом. Но удача заключалась в том, что рядом были друзья и другие люди, испытывавшие такой же интерес, как и я, и те немногие запрещения, с которыми я сталкивался, оказывались для меня горькой, но возбуждающей пилюлей, заставлявшей концентрировать мысли и силы для следующего скачка. Тут был момент спортивного азарта и момент поиска новых возможностей, и мы ждали новых партитур, новой информации от наших европейских друзей, знакомых и незнакомых музыкантов.

Мне представился тогда почти уникальный среди наших исполнителей шанс быть тем вирусом, или инфекцией, которая распространялась по всей России, потому что я имел возможность гастролировать как нормальный классический исполнитель, чем я пользовался как в пользу, так и во вред себе. Очень плодотворной для меня была возможность гастролей, скажем, в Ереване, в другой месяц – в Таллинне, в третий – в Киеве, и всякий раз встречаться с разными людьми. Стремление к открытиям и радость от этих открытий – вот самая главная доминанта того времени, на мой взгляд. Я всегда считал себя аполитичным человеком, никогда

не интересовался ни политикой, ни каким бы то ни было соц-артом, будь он художественным или музыкальным. Проскальзывать мимо социума во всех его проявлениях было для меня самое интересное. В то же время мои коллеги-исполнители испытывали совершенно противоположное чувство – депрессивной зависимости от системы.

Я никогда не считал себя диссидентом, если вкладывать в это слово смысл противостояния системе. Я очень хорошо понимал систему, принимал ее как данность – приходилось! – но никогда с ней не заигрывал и не воспринимал как врага. Анонимный враг был спущен сверху, и для меня это была судьба, данность. Трудности системы воплощались в отдельных людях, которых надо было уломать либо обойти, но это была норма существования. А мы в эту норму пытались внедрить западное, свободное искусство или открытый, свободный дух, родившиеся при других нормах. Но у меня никогда не было желания выступить против самой системы или уехать от нее, как делали некоторые, – для меня это не представляло смысла. Мне даже нравилась такая жизнь с постоянной активностью действия, потому что все приходилось делать с усилием. Но это было и интересно.

Кстати, стоит привести высказывание Валентина Сильвестрова, который утверждал, что «мы могли делать все, потому что существовали в дырках системы». Вот эти дырки были главными, а системы как будто не было.

Авангардом в то время было всё. Сюда относились и запрещенная тогда классика XX века – Стравинский, Шенберг; и старинная музыка; и наши современные композиторы, такие как Денисов, Шнитке и Волконский; перформансы и литература, смежная с изобразительным рядом, как в альбомах у Кабакова.

Я бы сказал, что основу моих импульсов заложила во мне пианистка Мария Вениаминовна Юдина. Ее, представительницу совершенно иной культуры – старой, насыщенной знаниями, религиозно-значимой и синкретической, – можно поставить в один ряд с Флоренским, Пастернаком, Б.Л. Яворским – людьми тотальной культуры. Я стремился ей подражать. Все мои «жизненные позиции» были навеяны ее невероятной стойкостью, стойкостью человека, который в абсолютно неблагоприятных обстоятельствах мог делать чудеса. От нее я заразился идеей служения; идеей, что новая музыка –

это открытие новых миров, расширение языка, и, что бы ни произошло с исполнителем, он служит музыке, музыкальной и культурной идее, а свои исполнительские амбиции должен отставить на второй план.

Удивительно, что, несмотря на свои занятия классикой в 1950 – 1960-е годы (Стравинский – Хиндемит), она первая «раскусила» талант Волконского, первая написала Пярту и до конца жизни с ним переписывалась; с помощью друзей с Запада стала переписываться с Булезом и Штокхаузеном, которые присылали ей свои произведения. Так что до конца своих дней (она умерла в 1971 году) она была в орбите всей современной музыки, причем невероятно увлеклась Штокхаузеном и довольно прохладно отнеслась к Булезу. Мессиаан был ею оценен как несущий «слишком большую дозу католической сладостности», чего не отнимешь. Молодых и начинающих она знала, хотя и не дожидая до основных произведений Шнитке, Денисова, Сильвестрова. Кстати, имя последнего я услышал впервые от нее и от дирижера Игоря Блажкова, который играл очень важную роль в этом движении. Например, он был первым исполнителем Волконского в Ленинграде, будучи ассистентом у Мравинского.

Меня она вписала в список будущих исполнителей новой музыки под номером три, когда мне было еще 21–22 года. Конечно, с более поздними, еще «непросочившимися» в Россию композиторами, такими как Кейдж, она не могла столкнуться.

Кстати, с Волконским мы в Москве практически не общались, а стали общаться уже за границей, когда он уехал, а я приезжал на гастроли. В Москве он был для меня больше мэтром и богемно-элитарным человеком, и я не входил в его круг. А вот с Денисовым и Шнитке я очень дружил, причем с Альфредом я больше общался в теоретическом и эстетическом плане, а с Эдисоном – в практическом. Эдисон снабжал меня партитурами, и я тогда играл довольно много его сочинений, в том числе две премьеры, для него очень важные.

Примерно в это же время (1968–1969) я организовал ансамбль «Музыка – XX век», куда входили Марк Пекарский, Лидия Давыдова, Борис Берман и пара ударников. В общем, у нас был очень специфический ансамбль, расширившийся позже за счет скрипки и кларнета. Каждый раз он формировался заново для конкретных программ в гастролях.

Первые наши гастроли были, разумеется, в Эстонии, потому что Эстония была наиболее прогрессивная республика и демонстрировала свою независимость от Москвы. Там было очень много друзей: и Пярт, и Кульдар Синк, и Офелия Туйск, и сотрудники радио, и музыкальные журналисты, и режиссеры, а чуть позже и «Хортус Музикус». И вот с этим нашим ансамблем в Эстонии мы в 1969 году сделали премьеру «Плачей» Денисова, очень важную для него.

Вообще те годы были очень важны как годы становления. В 1968-м я первый раз попал на Варшавскую осень – очень актуальный Фестиваль современной музыки, самой передовой и независимой, и в том же году отправился в Брюссель, тоже на фестиваль, для участия в концерте новой советской музыки – Денисов, Волконский, Шнитке. Я впервые услышал там два живых концерта Штокхаузена и его группы. Это был как раз период перелома в его творчестве: интуитивная музыка; тексты, которые интуитивно озвучивались инструменталистами с живой электроникой, и «Гимны». Я познакомился со Штокхаузеном, и вот это событие, а также несколько других концертов оказались главными для меня в то время. А на Варшавской осени знакомство с польскими музыкантами привело к тому, что меня снабдили партитурами Кейджа. Я привез их в Москву, и мы с друзьями стали задумывать такие перформансы, что и сами еще не знали, к чему они приведут нас в будущем. В 1969-м мы исполнили несколько сочинений Кейджа. Или такое известное минималистское сочинение Терри Райли, как In C. Это репетитивная вещь, которая может длиться от 25 минут до 25 часов. И мы ее сыграли тогда, сами не зная, куда она нас позже заведет. Потом начались концерты ансамбля «Музыка – XX век», которые замечательно принимались в Таллинне и Ереване. А когда я попытался организовать абонементы нашего ансамбля в филармониях Питера и Риги, то уже после второго концерта в обоих местах пошли такие скандалы, что абонементы сняли.

Уже работая педагогом в консерватории, я решил дать как методическое обязательство сверхпрограмму, которую я сделал целиком авангардной, и сдал в деканат. А часа за три до концерта мне позвонил завкафедрой и сказал, что я не должен ее играть. В Союзе композиторов тоже была парочка закулисных скандалов, связанных с исполнением пьесы Денисова «Пение птиц»: когда я вышел

полураздетый в маске птицы и каком-то экзотическом одеянии, то нагоняй дали Денисову, а не мне. Через пару лет на концерте Московского камерного клуба мы играли музыку для трех и четырех роялей; что-то современное и концерты Баха; играли Алик Рабинович, моя сестра Люба, пианист Евгений Королев и я. Ну, и на бис мы сыграли «4'33» Кейджа. Это было первое публичное исполнение Кейджа в России, и это было в 1971 году, как я думаю. Руководитель клуба, счастливый от самого концерта, высунулся из-за кулис и зашипел на нас: «Играйте! Играйте, делайте, что хотите, только не молчите!» А публика была замечательная. Сначала она сидела тихо, потом начала ерзать, выражать неудовольствие и покашливать, потом перешла к соучастию: в зале начались ритмичные постукивания; а к четырем с половиной минутам она опять затихла. В конце концов был страшный успех.

Кстати, скандалы или нагоняи чаще выпадали не нам, а тем, кто эти концерты у себя организовывал. А когда мне приходилось оправдываться в кабинетах, я всегда говорил, что мы играем музыку, которая везде исполняется и будет исполняться. Ну а после фестиваля в Риге меня лишили концертных поездок за границу на несколько лет.

Другая затея заключалась в совмещении новейшей музыки с очень старой, средневековой. На дворе был уже 1971-й или 1972 год, и подобные эксперименты осуществлялись даже в Москве. Программы были составлены так, что отделения шли без перерыва, и произведения Кейджа, Вареза, Губайдулиной, Денисова и других чередовались с музыкой позднего средневековья, XIII–XIV веков. Мы использовали маленький инструментарий, который успели накопить к тому времени для средневековой музыки, как одно целое с новой музыкой. Все было новым для зрителя, потому что средневековая музыка тоже была необычной. Это даже не барокко, а совершенная архаика. И в то время ансамбль «Мадригал» такой музыкой не занимался. Они занимались более благозвучным и нормативным Ренессансом.

Так прошло начало семидесятых. А примерно к 1974 году я почувствовал если не конец актуальности интенсивного музыкального авангарда, то его ограниченность, которую мне очень захотелось преодолеть. Этому были несколько причин. С одной стороны, отъезд Волконского и моего друга Бермана за рубеж и некоторая

растерянность в отношении того, с кем и что дальше играть. С другой стороны, чувствовалось, что в стане самого авангарда происходит разлом и перелом. Сильвестров тогда уже написал «Драму» и «Тихие песни» – это уже было прощание с авангардной эстетикой и переход к чему-то иному (тогда еще не было термина «поставангард» или «постмодернизм»), поиск актуальности прошлого.

Пярт – чуть позже – напишет 3-ю симфонию, основанную на средневековых мотивах. Появляются первые ростки минимализма. Одновременно – через Володю Мартынова и Эдуарда Артемьева – происходит мое первое знакомство с рок-музыкой: это были классические рок-группы «Кинг Кримзон», «Дженезис», «Пинк Флойд», первые электронные группы. Началось очень интенсивное функционирование студии электронной музыки на Арбате как эзотеричного клуба-лаборатории, и мои интересы сместились в сторону некой другой группы людей – уже не композиторской братии в лице Эдисона и Альфреда или Губайдулиной, с которыми я не прекратил общение, но практически прекратил играть их музыку. Равным образом я перестал исполнять музыку Стравинского, Шенберга и тому подобных авторов, потому что мне все это показалось неактуальным и на тот момент тупиковым. Захотелось энергетики рока и другой коммуникативности. Это произошло не сразу, а одно выросло из другого. Главенствующей основой всех этих перемен была восточная философия и религия, потому что поиски духовного содержания и смысла своей жизни никак не были связаны с чистым исполнением – оно было чисто утилитарным занятием, в каком-то смысле творческим, но в то же время вторичным. А найти основы такого уровня жизни в авангардной эстетике невозможно. Тут уже ищешь базовые традиции, базовые каноны, которые заставляют думать не об изменчивости, а о неизменности.

Возможно, поэтому возник и интерес к погружению в восточную и иную музыку, связанную с медитативностью и остановкой времени, и к искусству, которое превращает деяние в некий сакральный акт, в соприкосновение с тем, что хотелось считать истоком и основой. Появился интерес и к театру: в 1974–1975 годах у меня начались репетиции, а потом и выступления с танцевальной группой пластического театра Валерия Мартынова – это были коллективные медитации, как бы вынесенные на сцену. Это была одна из попыток

погружения в какие-то состояния, далекие от концертной презентабельности. С этой группой мы делали и импровизации, и композиции на разную новую музыку, в том числе на Штокхаузена и на «Пение птиц» Денисова.

Примерно в то же время, когда разъехались авангардисты, появились такие люди поставангардного плана, как Володя Мартынов с Татьяной Гринденко. С Татьяной мы стали сразу же бурно играть вместе. Возникает первая рок-группа «Бумеранг», в которой участвовали Мартынов, Артемьев, братья Богдановы и целый ряд других ребят из мира рок-музыки. Группа просуществовала года полтора или два, с попытками игры концертов. Первый концерт «Бумеранга» в ДКиТ напротив Пушкинского музея, кстати, запретили за два часа до концерта. Это сотрудничество шло для меня нелегко, потому что наши взгляды на процесс музицирования были достаточно разные, и оказалось, что это было не совсем мое. Но с Мартыновым мы очень близко тогда сошлись на почве интереса не только к средневековой музыке и року, но и к минималистской музыке.

Возможно, у меня была в то время слишком «ретивая» позиция – все возникавшие идеи я сразу пытался вынести на сцену, опробовать в живом исполнении. Идеи можно обсуждать очень долго, пока не сыграешь вживую, и вот тут-то многое упиралось в неожиданные сложные обстоятельства. Допустим, организовывался концерт, а исполнители к нему не были готовы, или партитуры были готовы не все. Я старался, профессионально все организовывал, а со стороны моих партнеров иногда чувствовалась небрежность, подверженность настроению, по принципу «как будет, так и будет».

Но были и удачи, хотя нигде не зафиксированные, потому что практически ничего, кроме фестиваля в Риге, не записывалось. Эти пленки так и лежат в Музее Глинки, и мне их все обещают оцифровать и записать на диск.

Мне кажется теперь, что большую роль в событиях 1974–1975 годов сыграло религиозное движение, которое действовало, очевидно, на наше поколение подспудно, а потом проявилось очень осознанно. Я уже говорил об интересе к восточным философиям – к буддизму, индуизму и дзен-буддизму, но прежде всего к индуизму. Меня спровоцировал на это Штокхаузен: после нашей встречи в 1968 году он стал посылать мне книги и тексты Ауробиндо,

а до этого я не знал просто ничего. В 1972 – 1973-м пошли другие тексты: в самиздате появились переводы Судзуки, потом Мейстера Экхарта, Сведенборга, Якова Беме – и тут же отцов церкви, т. е. серьезная религиозная литература, которая приоткрывала нам пути поисков других, нужных ценностей. Поэтому техники, которыми баловался авангард, стали вдруг ненужными и неинтересными. Языки перестали быть коммуникативными. Нам казалось, что мы открываем новые вселенные, а эти вселенные оказались на поверку пшиком, потому что через какое-то время эти музыкальные языки исчерпались. Интерес к алеаторике, к нахождению микросмыслов в сочетаниях разных формальных элементов оказался на самом деле тем, что мы сами вкладывали в эти сочетания, тем содержанием, которое мы сами хотели там увидеть. Мы проецировали на них наши вселенные, а как только эти проекции заканчивались, «вселенные» сдувались.

И тут не надо далеко ходить за примерами – можно взять того же Штокхаузена, который погрузился в чисто религиозную музыку, хотя у него был какой-то особый, личный квазииндуистский путь; Кейджа с дзен-буддизмом как основанием его философии музыки, где в каждое мгновение жизни происходит все, что можно назвать музыкой, и музыка является куском жизни, а звуки, не предусмотренные композитором, появляются случайно и являются таким же событием, как если бы ты внезапно взлетел на дерево.

В то же время происходит перелом у таких высоко ценимых в нашей среде композиторов, как Сильвестров и Пярт – у одного в сторону средневековья, а у другого в сторону ностальгического романтизма. А Мартынов, в течение двух или трех лет пробуя в своих сочинениях разные авангардные техники, включая серийные и алеаторические, в 1974-м перешел к линии репетитивного минимализма и с него более практически не уходил.

Причин нашему уходу от авангардной музыки в середине семидесятых может быть несколько. Во-первых, наверняка возраст. Нам тогда было по 28–30 лет. Это тот возраст, когда человек уже научился делать практически все в своей профессии, но активно ищет духовную основу тому, чем он занимается. Так как авангард перестал насыщать, поиск основы естественным образом перешел в религиозную плоскость, в искание духовных путей. Эти было искание путей не столько в музыке, сколько там, где музыка играет

вспомогательную роль. В общем, так получилось, что наш круг активно увлекся сначала индийскими и японскими текстами, а потом христианскими. А живой контакт с церковью был уже чем-то другим; это уже был разрыв со всей музыкой, из-за чего Пярт с 1973-го до 1977 года ничего не писал, обдумывая жизнь; Мартынов позже тоже перестал на несколько лет писать музыку; а мы с группой исполнителей переключились с авангардной музыки на аутентичную барочную, на клавесин, и я с головой ушел в старинную музыку – для нас это оказалась самая новая музыка. Это произошло в 1978–1979 годах.

Кстати, это было как раз время постепенного признания Шнитке, Денисова, Губайдулиной, т. е. той музыки, которая как раз перестала нас интересовать. Впрочем, я их бесконечно уважаю и очень люблю как людей, и, вернувшись к фортепиано и нормативным концертам, я иногда повторял уже сыгранные сочинения, но удовольствия от их новых вещей больше не испытывал.

Взамен возникают новые формы концертов-медитаций. Первый такой опыт был в Доме Дружбы народов в 1974-м – как попытка, следуя восточным традициям, выйти из нормативного времени и пространства в другие пространства и времена. Это также была попытка найти ощущения другого звука, не структурно организованного, а текущего как процесс. Толчком к этим экспериментам явились сильные впечатления от индийских раг и сходные попытки Штокхаузена с его интуитивной музыкой, когда он давал вербальные задания музыкантам, имевшие целью создание психофизически организованного музыкального потока. Наши попытки были похожи, но музыкальная основа была не авангардная, а восточно-ладовая. Опорным звуком лада могла быть нота соль или ре, а на ее основе строились гармонии, сходные с ладами индийской музыки. Каждый из музыкантов находился в своей нише или части помещения – там ведь огромные пространства, двойной свет, балкон, который распаивается в соседние помещения, и зал внизу, и вверху, – таким образом, не видя друг друга, мы могли звуками соприкасаться и общаться, давая время отыгаться каждому и поддерживая его импульсы своей игрой. Для всех участников это событие оказалось очень сильным переживанием, подобным выходу в космос, потому что пространство не было ограничено сценой

или структурным заданием. Более того, оно даже не имело официального начала, потому что, когда публика собралась, мы уже играли!

В том же 1974-м, как я уже говорил, мы с «Пластическим театром» Валерия Мартынова делали коллективные медитации, в которых участвовали Анатолий Гринденко, Марк Пекарский, я, а иногда присоединялись и другие. Эти медитации являлись попытками понимать друг друга без слов и без комментариев, и у нас получалось почувствовать друг друга не на профессиональной основе, как музыкант музыканта, а на каком-то сверхмузыкальном уровне, на уровне импульсов. Я убежден, что здесь имело место влияние театра Гротовского, авангардного балета Мерса Каннингема, о которых мы знали, правда, только понаслышке. Мне удалось организовать несколько таких спектаклей-концертов на сценах, в частности, в Дубне и Красной Пахре.

И тогда же, с этой же группой из четырех или пяти человек, мы делали мистерию под названием «Орфей», музыку к которой я готовил из нескольких сочинений авангардного плана, не объявляя, кто авторы, а просто подводя музыку под действие, в сочетании с импровизацией. Это были попытки духовного обогащения авангардного пространства какими-то иными, не профессиональными, а ментальными заданиями, и это было главной причиной нашего ухода от авангарда, четкой системы и структурности.

Главным моментом для меня явился пересмотр понятий времени и пространства, и тут уже стилистика авангарда не устраивала совершенно, потому что в ней не осуществлялось никакого расширения времени. Минимализм же останавливал время, и это входило в его музыкальные задачи: вместо композиции с началом и концом создать поток, в который можно войти и выйти, но который не должен, по сути, начинаться и заканчиваться. Это то, что касается формы. Минималистское сочинение написано в технике процесса, части которого сцеплены друг с другом и связаны той же репетитивностью, которой присуща изменчивость, но незаметная. Из-за этой незаметности перемен ухо улавливает только постепенное изменение качества, но не понимает механизм этого изменения.

Моей задачей в те годы было найти такие залы, где можно испробовать реальное исполнение наших замыслов на сцене, потому

что одно дело играть в лаборатории, или дома, или в той же электронной студии, и совсем другое – вовлечь в это дело публику и проверить, как это работает и можем ли мы выдержать сценическое напряжение. Я был концертным практиком, и мне приходилось создавать компромиссные программы, где в одном отделении могло быть что-то традиционное, а второе отделение было открытым. Я шел на это, чтобы пробить неординарное выступление и засвидетельствовать этот факт. Такие вещи получались в Риге и Таллинне, в Питере, а в Москве намного реже: в провинции было меньше контроля, и там охотнее шли навстречу.

То, что мне удалось делать во второй половине семидесятых со своим кругом музыкантов, не было исключительно минималистскими выступлениями. В программах присутствовали Штокхаузен, Кейдж и другие авторы, так что в исполнение включались и музыка, и перформанс, который состоял из элементов театра, речи (текстов самого Кейджа или других текстов). Исполнителями были братья Богдановы, несколько ударников, певица Давыдова, Анатолий и Татьяна Гринденко, Володя Мартынов, Пекарский с ансамблем. На фестивале в Риге главным событием было исполнение интуитивных пьес Штокхаузена, «Страстных песен» («Passion Lieder») Мартынова, которые впервые пела Давыдова, и его же «Действо по Хлебникову». Позже оно превратилось в пьесу «Иерархия разумных ценностей» для шести ударников на тексты из «Зангези» Хлебникова – в основном, из его «заумных» плоскостей. Главное, что уводило нас всех от авангарда, от законченной композиции, – переход к действию, к некой ритуальности, синкретизму происходящего на сцене, вовлеченности в действие, которое могло состоять из очень разношерстных элементов или эпизодов, объединенных сверхидеями и непрерывностью исполнения без пауз.

В Питере и Москве мы делали программы, где перекликалась музыка средневековых, причем анонимных, авторов XII–XIII веков и Гийома де Машо с новейшей музыкой, куда входили и Кейдж, и Губайдулина, и снова Штокхаузен, но все это подавалось в форме непрерывного театра звуков, потому что там участвовали и режиссированный свет, и выходы музыкантов, и костюмы, и заигрывание с залом, и включение в действие ведущей, которая не знала о том, что она туда включена, – т. е. и серьезные, и абсурдно-

веселые моменты. Например, в конце театрализованной пьесы Кейджа происходило раздевание Пекарского!

Такие моменты были важны для обретения раскованности, ошеломляющей смелости, абсолютно неожиданной в рамках любого тогдашнего филармонического зала (на сценах филармонии такого не могло быть), если только не считать джаз-клубы и тому подобные помещения, для проверки этой концепции на живучесть и контактность, сообщаемость. И очень важно было пребывание в таких состояниях. В последних концертах такого типа мы даже пытались играть рок-композиции. Это были отрывки из музыки «Кинг Кримзона» и Артемьева, написанные для рок-группы. Из этих отрывков впоследствии вырос ансамбль «Бумеранг».

Эти события носили и экспериментальный, и просветительский характер. В нашу задачу входило не только позитивно познакомить публику с теми именами и той музыкой, о которых она могла прочесть лишь в ругательных, негативных статьях, но и утвердить для этой публики ценность открытия новых пространств. Мы хотели расширяться сами и расширить публике ее собственное пространство. То есть наша деятельность несла и сильный энергетический импульс, хотя я не уверен, что тогда мы объяснялись в таких выражениях. В любом случае энергетический посыл наших выступлений крайне отличался от академических концертов, включая авангардную музыку. Я думаю, что публика очень хорошо понимала это и подыгрывала нам в какие-то моменты, потому что к нам ходила публика, в основном, неакадемическая, т. е. в подавляющем большинстве это были экспериментирующие, молодежные, мыслящие круги: художники, архитекторы, инженеры, математики и физики. В Москве такими точками был ФИАН, математический институт, концертный зал Дубны – мы без конца получали приглашения выступить там с концертами.

Если говорить о встречном интересе к художникам и поэтам, думаю, что он у меня был не очень систематический. Я уже был знаком с молодым Рубинштейном, Монастырским и помню их чтения с карточками и некие действия. Бывал несколько раз у Кабакова с Янкилевским, потому что последний очень дружил с Аликом Рабиновичем. Был как-то раз в доме Костаки, как и многие другие. На большие выставки, впрочем, не попадал и не могу сказать,

что особенно знал других художников. Собственные гастроли и записи отнимали очень много времени. В основном, должен признать, я занимался чтением, и от этого я получал гораздо больше впечатления, чем от визуального искусства.

Из официальных событий я помню Фестиваль старинной музыки в Таллинне в 1977 году, где мы с Татьяной Гринденко впервые исполняли новые сочинения Пярта. Они, как и вся атмосфера на Фестивале, произвели на меня большое впечатление.

Кстати, что еще удалось мне сделать «официально» в семидесятые годы, так это выпустить две пластинки с записями современной музыки: одну «свою» под названием «Музыка XX века», где были Шенберг, Веберн, Мансурян, Пярт, Айвз; а другую – со скрипачом Олегом Каганом. Там тоже была классика XX века: Шенберг, Берг, Веберн, Айвз, Пендерецкий. Пытался сделать что-то еще, но все заглохло. И все же несколько пластинок с музыкой XX века тогда вышли: у дирижера Блажкова – где были Варез, Веберн и другие – и у Рождественского. Но всякие попытки записать в то время Денисова, Волконского, уж не говоря о современных западных композиторах, были обречены на провал.

Москва,

сентябрь – октябрь 2008 года

Владимир Мартынов: Поворот 1974–1975 годов

*Неумолимый и решающий поворот, –
сделал вывод Брюно, – вот что произошло
в западном обществе в 1974–1975 годах.*

М. Уэльбек. Элементарные частицы

Мне представляется весьма симптоматичным, что, размышляя о неумолимом и решительном повороте, произошедшем в западном обществе, герой романа Уэльбека называет поворотными именно те годы, которые стали поворотными и для многих из нас, живущих совсем в другом – в советском обществе, отделенном от западного общества каким-никаким, но все же еще вполне железным занавесом. В этой связи вспоминается один нашумевший в свое время эксперимент с двумя группами подопытных крыс, находившихся в разных точках земного шара – не помню, где точно, но кажется, где-то в лабораториях Канады и Австралии. В ходе этого эксперимента одна группа крыс обучалась определенным навыкам, в результате чего у другой группы крыс, находящейся на противоположном конце земного шара и не проходящей никакого обучения, начинали обнаруживаться те же навыки, что и у обучившейся группы. Таким образом вскрывалось наличие некоего единого информационного поля, в котором сообщения могли передаваться и восприниматься на огромных расстояниях каким-то неведомым способом. Однако в нашем случае речь должна идти не о каком-то неведомом способе передачи информации от одного сообщества к другому, но о чем-то большем – о некоем фундаментальном цивилизационном сдвиге или разломе, ощущаемом повсеместно, но проявляющем себя поразному в разных точках пространства, в разных обществах и в разных странах. По правде говоря, тогда мы, скорее всего, не отдавали себе отчета в масштабах происходящего, но все так или иначе ощущали неумолимую поступь перемен. Интересно отметить, что в те годы лично я не был знаком ни с Приговым, ни с Рубинштейном, да и они

еще не были знакомы друг с другом, но много-много позже в наших совместных общениях мы неоднократно приходили к тому же выводу, к которому пришел и Брюно: 1974–1975 годы были поворотными годами, открывающими некую новую эру, активными адептами которой мы стали себя ощущать.

Из всех проявлений этого фундаментального поворота я выделю только одно, и именно то, которое оказало наибольшее влияние на последующую художественную деятельность, – я имею в виду утрату веры в смыслообразующую силу текста и утрату веры в возможность прямого высказывания, что коренным образом изменило соотношение текста и контекста в пользу контекста и соотношение произведения и порождающей его ситуации в пользу ситуации. Эта новая конфигурация текста и контекста, произведения и ситуации проявляла себя совершенно по-разному в разных областях искусства, но если по поводу ее проявлений в области изобразительного искусства и литературы сказано и написано более чем достаточно, то о том, что происходило в связи с этим в композиторской музыке, не сказано практически ничего. Именно этот пробел я и попытаюсь отчасти исправить. Я говорю отчасти потому, что, являясь непосредственным участником этого поворота, я не могу, по всей видимости, претендовать на полноту и объективность освещения этой проблемы, но, с другой стороны, может быть, именно в силу этого я и могу сказать что-то такое, чего не может сказать никто другой.

Наиболее ярким и в то же время внешним аспектом этого поворота стал для меня разрыв с авангардом и со всем тем, что было связано с авангардом. Мои боги 1960-х годов – Штокхаузен, Булез, Ноно, Берио и Ксенакис – перестали быть для меня богами и превратились в то, от чего необходимо отмежеваться самым радикальным образом. Все это усложнило мои взаимоотношения и с отечественными представителями авангарда – с Денисовым, Губайдулиной и Шнитке. К началу 1970-х годов с каждым из них у меня сложились определенные профессиональные и человеческие отношения. К Денисову я неоднократно ходил домой на Студенческую, показывал свои партитуры и получал от него различные указания. С Губайдулиной и еще несколькими композиторами, в число которых входил и Вячеслав Артемов,

впоследствии организовавший вместе с Губайдулиной ансамбль «Астрея», мы собирались каждую неделю и пели с листа Окегема, Обрехта, Хенрика Изаака и других контрапунктистов XV–XVI веков. У Шнитке мы прослушивали Берио и Лигети с его комментариями. Однако к 1974 году мои с ними отношения стали несколько осложняться, и это стало особенно заметно в электронной студии.

Электронная студия при Скрыбинском музее была совершенно особым музыкальным местом Москвы. В этой студии находился первый отечественный синтезатор АНС, сконструированный Мурзиным. В конце 1960-х – начале 1970-х годов в этой студии работали практически все авангардно настроенные московские композиторы: Шнитке, Денисов, Губайдулина, Артемьев, Калаш и Рабинович. На АНСе были созданы такие известные электронные произведения, как «Поток» Шнитке, «Пение птиц» Денисова, «Живое и неживое» Губайдулиной и «Двенадцать взглядов на мир тембра» Артемьева. Здесь же Мещанинов разрабатывал теорию семидесятидвухступенного звукоряда. И вообще вся деятельность студии была ориентирована на электронный авангард, т. е. на то, чем на Западе занимались Штокхаузен, Варез или Шефер. В начале 1970-х годов атмосфера на студии стала постепенно меняться. Может быть, в какой-то степени это было связано с появлением SINTHY-100 – нового синтезатора с практически неограниченными возможностями, но, конечно, нельзя сводить все только к этому – меняться начало что-то в самом воздухе. Кроме того, на студии появились новые люди, и в их числе радиоинженер и звукорежиссер Юрий Богданов, который образовал с SINTHY-100 какое-то нерасторжимое целое, какое-то подобие кентавра, сочетавшее в себе черты человека и синтезатора. Он буквально спал в SINTHY-100 и во многом стал определять лицо студии. Как бы то ни было, но музыкальные пристрастия студии стали перемещаться от Штокхаузена, Вареза и Пьера Шефера к немецким электронно-психоделическим группам типа «Tangerine Dream» и к Клаусу Шульце, с которым завязалась даже какая-то переписка. Все это создало ситуацию, как бы выдавливающую Денисова, Шнитке, Губайдулину и Мещанинова из студии. Я попал на студию в 1973 году и оказался в середине этого процесса, а к 1974 – му из прежнего композиторского состава на студии остался один Артемьев, который к тому времени тоже изменил отношение к авангарду. Нашими

кумирами стали Фрипп, Маклафлин и Габриэл, которые, как мы тогда считали, «вернули музыку музыке», освободив ее от авангардистских конвульсий и пуканий. Я был уверен в том, что с рок-музыкой связано не только кардинальное обновление музыки, но и обновление самой жизни, и многие идеи «Конца времени композиторов» возникли благодаря именно тогдашней студийной ситуации.

Что касается обновления музыки и жизни, то именно на студии мы начали осваивать некомпозиторские «коллективные» типы музицирования и неакадемические способы прослушивания музыки, в том числе эксперименты с цветом музыкой. Этому немало способствовали люди, регулярно посещавшие студию и представлявшие собой довольно специфическую прослойку московских интеллектуалов. Сюда приходили академические востоковеды – санскритологи и буддологи, действующие буддисты, панэвритмисты, нетрадиционные психологи, последователи гуру Махараджи и Тимоти Лири. Заглядывали сюда и мировые знаменитости, такие как Антониони или Коппола. Некоторые люди проваливались в студию, как в черную дыру, и проводили здесь дни и ночи, а то и недели и месяцы. В общем, студия представляла собой некий интеллектуально-духовный центр, притягивающий к себе самых разных людей, но, конечно же, все крутилось вокруг музыки – здесь прежде всего писали и слушали музыку. В 1975 году на базе студии возникла группа «Бумеранг», где в качестве клавишника подвизался Артемьев, а несколько позже появилась группа «Форпост», где клавишником был я. Обе группы концертировали в Москве, Ленинграде, Таллинне, Риге и Новосибирске и практически прекратили свое существование вместе с закрытием студии в 1979 году. Может быть, закрытие студии, помимо внешних идеологически-бюрократических причин, имело еще и внутреннюю причину, и внутреннюю закономерность. Я думаю, что студия просто выполнила свое предназначение, которое заключалось в том, чтобы сделать очевидным поворот 1974–1975 годов и превратить эту очевидность в урок для всех тех, кто еще способен воспринимать какие-либо уроки.

Конечно же, поворот этот ощущался не только в стенах электронной студии, но давал знать о себе и в композиторской среде. В 1973 году на пике своих авангардистских достижений я написал

«Охранную от кометы Когоутека» для четырех пианистов, играющих на двух роялях. Ее написание явилось моей реакцией на сообщения о том, что в январе 1974 года комета, открытая чешским астрономом Когоутеком, должна пройти в непосредственной близости от Земли, в результате чего Земля могла оказаться в пылевом хвосте кометы. Это грозило химическими изменениями земной атмосферы с вытекающими из этого непредсказуемыми последствиями. Опираясь на опыт древних магических практик, я попытался отпугнуть комету путем создания ее звукового подобия, для чего мы и исполнили эту пьесу в июле 1973 года на камерно-симфонической секции, где в присутствии многих композиторов, в число которых входили Шнитке и Денисов, я заявил о том, что этим исполнением надеюсь изменить орбиту кометы. Это заявление и это исполнение вызвали некое недоумение в композиторских рядах и некоторое замешательство у Шнитке и Денисова. Не меньшее недоумение вызвала и другая моя этапная пьеса – «Асана» для контрабаса соло, написанная в 1974 году, в которой выстраивались новые взаимоотношения между текстом и ситуацией исполнения текста, между композитором и исполнителем. Характерно, что эта пьеса вызвала большее понимание у художников и кинорежиссеров, чем у композиторов. Так, о ней восторженно отзывались Янкилевский и Хржановский, в то время как Денисов и Губайдулина хранили нейтральное молчание. Музыкальные хэппенинги, устраиваемые нами в Доме Дружбы и в Доме ученых в 1974 году, также не способствовали налаживанию взаимопонимания с композиторами, и, может быть, именно в процессе подготовки этих хэппенингов я ощущал, что между мной и остальными композиторами воздвигается что-то вроде стены. Ощущение отчужденности от композиторов продолжало усиливаться, пока я не встретился с Сильвестровым и Пяртом.

Сильвестров и Пярт принадлежали к предыдущему поколению композиторов, т. е. к поколению Шнитке, Денисова и Губайдулиной, но в отличие от последних им удалось преодолеть силу тяготения авангарда. Пройдя горнило сериализма, алеаторики и сонористики, они пришли к новой тональной и даже модальной музыке. Каждый из них шел своим путем: Пярт – через грегорианику и ренессансную полифонию, Сильвестров – через Глинку, Варламова и Гурилева, – но, так или иначе, им обоим удалось войти в некую новую

поставангардную зону, или в зону «Opus posth». Сильвестров вошел в нее, написав в 1974 году свои «Тихие песни», в которых звуковые структуры русского романса превратились в некие медитативные объекты, в некие бусины четок, бесконечно перебираемых в сознании; а Пярт вошел в эту зону, создав в 1975–1976 годах стиль Tintinabuli – особое сочетание гамм и арпеджио, производящее кристаллические звуковые структуры, которые напоминают средневековые органумы. С Сильвестровым я познакомился в 1974 году на концерте, устроенном Кремером, где исполнялась его «Драма» и моя «Асана». С Пяртом я познакомился несколько позже – в 1975 году, во время одного из его частных приездов в Москву. Все мы жили в разных городах и встречались достаточно редко, однако наши встречи носили крайне интенсивный характер. По своей насыщенности они могли сравниться с многодневными семинарами. Помню, как-то раз мы проговорили с Сильвестровым почти всю ночь, стоя в коридоре вагона по дороге из Ленинграда в Москву. Тогда он высказал свою коронную фразу: «Сочинение музыки в наше время – это гальванизация трупа». Помню, как однажды около трех часов мы говорили с Пяртом о музыке и религии, отгалкиваясь от звука небольшого африканского барабанчика, стоявшего у меня в комнате. Можно было бы вспомнить еще ряд таких моментов, но самое главное заключалось в том, что все эти встречи образовывали какое-то силовое поле, которое питало всех нас и наполняло ощущением совершающегося на наших глазах открытия. Это ощущение охватило еще двух композиторов – на этот раз моих сверстников – Рабиновича и Пелециса, которым, каждому на свой лад, также удалось преодолеть комплекс авангарда. Рабинович в 1975–1976 годах открыл способ превращения роскошных романтических фактур в минималистические паттерны, выстраивающиеся по числовым каббалистическим законам. Пелецис пришел к эстетике «новой простоты» и в 1976 году написал «Новогоднюю музыку», ставшую его манифестом и впервые исполненную мною на концерте в Доме архитектора в 1977 году.

Если говорить о концертах и выступлениях, то их, как это ни странно будет звучать сейчас, имея в виду наше представление о советском прессинге, было достаточно много. Именно к тому времени сложился блестящий круг исполнителей, также изо всех сил жаждущих обновления музыки. В этот круг входили Гринденко,

Любимов, Пекарский, Давыдова, потом к ним присоединились братья Богдановы и еще ряд музыкантов из электронной студии. Иногда с ними играл и я – то на клавишах, то на продольной флейте. Любимов и Гринденко были филармоническими музыкантами, и под видом их концертов и под маркой их имен мы могли иногда получать не только залы Дома ученых, Дома архитектора или ЦДРИ, но и филармонические залы – Гнесинский зал или даже Зал Чайковского. Наши совместные концерты начались в 1974 году, но настоящий концерт-манифест, концерт – программная акция состоялся в январе 1976 года в Гнесинском зале. В первом отделении концерта звучали инструментальные пьесы контрапунктистов XV–XVI веков, во втором отделении – обертональная пьеса Артемьева и мой «Листок из альбома», сорокаминутная минималистическая пьеса для акустических и электронных инструментов, заканчивающаяся разрывом листка, до этого находящегося на дирижерском пульте, и всеобщим развалом. Именно этим концертом мы заявили о себе как о новом сложившемся направлении. Однако это направление было понято и сочувственно принято опять-таки не столько композиторами, сколько художниками. Так, после премьеры моей «Рождественской музыки» в зале Мерзляковского училища весной 1976 года Кабаков подошел ко мне и сказал, что «мы делаем одно дело», в то время как Шнитке пребывал в состоянии какого-то настороженного внимания, а Денисова здесь не могло быть уже по определению. Но как бы то ни было, Сильвестров и Пярт, Рабинович и Пелецис – все мы чувствовали единение и приобщение к некоей новой композиторской истине.

Момент этой истины настал на Фестивале современной музыки в Риге осенью 1977 года, где все мы – Пярт, Сильвестров и я – выступили единым фронтом. В концертах этого фестиваля прозвучали наши наиболее показательные и провокативные вещи: «Саре было девяносто лет» Пярта, «Квартет» Сильвестрова, мои «Passions Lieder» и первая версия «Иерархии разумных ценностей». В Прибалтике прессинг советского недремлющего ока был более ослабленным, и единственное, что мне не разрешили там делать, так это сбрасывать с балкона листовки с текстом «Der am Kreuz ist meine Leib!». Но и без этого фестиваль имел эффект разорвавшейся бомбы, после чего Гринденко и Любимову не было разрешено концерттировать

на территории Латвии. Еще более грандиозный фестиваль состоялся в Таллинне в 1978 году, но на этом фестивале мы представляли только часть панорамы, которая включала в себя не только классиков авангарда Веберна, Ксенакиса и Кейджа, но и целый блок джаза, в котором принимали участие такие первопроходцы музыкальной истины 1970-х годов, как Ганелин, Чекасин и Тарасов, с которым впоследствии у нас завязались тесные творческие отношения. На этом фестивале я блистательно провалился со своей рок-оперой «Серафические видения Святого Франциска». Но даже провал на таком фестивале приближал к постижению музыкальной истины 1970-х годов – нужно было лишь дать себе труд понять это. К тому же сам фестиваль оказался заключительным аккордом упований семидесятых – после него стали наступать сумерки восьмидесятых годов. Из страны уехали Рабинович и Пярт, закрылась электронная студия, Гринденко и Любимов создали ансамбль старинной музыки и начали заниматься только такой музыкой, а я спрятался за стенами Троице-Сергиевой лавры. Занавес неумолимо опускался.

1970-е годы принято считать эпохой застоя, и это абсолютно справедливо, если мы будем говорить об общественно-политической жизни Советского Союза и об уровне официального искусства. Однако это будет совершенно неверно, если говорить о так называемом «неофициальном», или «нонконформистском», искусстве. Здесь речь должна идти скорее о каком-то расцвете и подъеме, затрагивающем практически все виды искусства. Действительно, именно в 1970-е годы Кабаков создавал свои графические книги, Булатов писал свои текстовые картины, а Монастырский проводил свои акции. Это время «московского концептуализма» и соц-арта. Это время появления Пригова, Сорокина и Рубинштейна. И именно в этом контексте следует рассматривать то, что делали тогда Сильвестров, Пярт, Рабинович, Пелецис и я. В этой связи особо важно обратить внимание на конфронтацию, явно просматривающуюся между «шестидесятнической» и «семидесятнической» парадигмами музыкального нонконформизма. Сейчас в рабочем порядке, условно эту конфронтацию можно определить как конфронтацию модернизма и постмодернизма, хотя, возможно, говорить о такой конфронтации не совсем корректно. Утверждая, что постмодерн есть составная часть модерна, Лиотар пишет: «Все, полученное в наследство, пусть даже

от вчерашнего дня, заслуживает подозрения. На какое пространство напускается Сезанн? Пространство импрессионистов. На какую предметность – Пикассо и Брак? Сезанновскую. С какой предпосылкой рвет в 1912 году Дюшан? С той, что художник непременно должен рисовать картину, пусть даже она будет кубистской». Взаимоотношения «шестидесятнической» и «семидесятнической» парадигм композиторского нонконформизма вполне укладывается в эту логику. Если парадигма 1960-х годов абсолютизировала диссонанс, отвергала тональность и узнаваемое повторение, то парадигма 1970-х годов, наоборот, абсолютизировала консонанс, утверждала тональность и узнаваемое повторение. Если парадигме 1960-х годов была свойственна вера в абсолютность текста и абсолютность произведения при почти полном игнорировании контекста и ситуации, то в парадигме 1970-х годов упор делался именно на контекст и ситуацию, производными и факультативными следствиями которых могли являться текст и произведение. Эти парадигмы не только характеризовали разные композиторские поколения, но могли являться вехами биографии одного композитора. Так, почти все мы – и Пярт, и Сильвестров, и Рабинович, и я, – будучи сначала приверженцами одной парадигмы, потом активно перешли на позиции другой, в то время как Денисов, Губайдулина и отчасти Шнитке остались, в основном, на позициях парадигмы 1960-х годов, в результате чего на протяжении 1970-х одновременно существовали (и не всегда мирно) обе парадигмы композиторского нонконформизма. Всех нас, нонконформистов 1970-х годов, объединяло тотальное неприятие норм официального советского искусства, но разъединяла принадлежность к разным композиторским парадигмам.

Весьма любопытно отметить, что логика подозрительного отношения ко всему полученному в наследство, пусть даже к наследству от вчерашнего дня, дает сбой в 1980-е годы. Эти годы, впрочем, так же как и годы 1990-е, не ознаменовались появлением новой композиторской парадигмы. Это вовсе не означает, что в эти годы не создавались яркие музыкальные произведения и не появлялись новые композиторские имена, но все это представляло собой или усовершенствование, или ухудшение композиторских идей, наработанных в 1960 – 1970-е годы. Ни 1980-е, ни 1990-е не породили ни одной принципиально новой композиторской концепции, ни одного

принципиально нового композиторского метода, в результате чего новшество заняло место новации, и поступь инновационных шагов, совершенно необходимая для жизни принципа композиции, застыла, если не полностью остановилась. Девальвация новации и превращение новации в преходящее новшество – это одно из фундаментальных событий музыкальной жизни 1980 – 1990-х годов, почему-то до сих пор не замечаемое большинством музыкантов. Может быть, тут сбивает с толку несоответствие состояний общественно-политической жизни состоянию музыкальной жизни. Так, эпоха 1970-х годов, эпоха общественно-политического застоя, ознаменовалась появлением новой композиторской парадигмы и совершением весьма ощутимых инновационных шагов, в то время как эпоха 1980 – 1990-х, т. е. эпоха динамических и даже экстремальных общественно-политических перемен, не ознаменовалась никакими мало-мальски заметными композиторскими новациями и с парадигматической точки зрения представляла собой эпоху застоя. Это кажется парадоксальным, и это вводит в заблуждение, ибо представляется, что более естественно и логично было бы наблюдать, как динамика общественно-политической жизни порождает динамику и повышенную инновационность музыкальной жизни. Однако на самом деле этого не происходит. Динамика перестройки – это внешняя и видимая динамика. Это динамика изменений общественно-социальных статусов различных субъектов и объектов музыкальной жизни, в то время как на внутреннем, парадигматическом уровне эта динамика оборачивается глубочайшей стагнацией.

Но, скорее всего, здесь дело заключается не в застое и перестройке и не в особенностях советской и постсоветской действительности, а в более общих и глобальных процессах, затрагивающих всю мировую культуру, всю нашу цивилизацию. Законы этой общемировой цивилизации, действующие одинаково как на Западе, так и на постсоветском пространстве, практически не оставляют места принципу композиции, да и сам принцип композиции в своем современном виде демонстрирует признаки усталости, изношенности и неспособности отвечать на цивилизационные вызовы или даже просто реагировать на происходящее. Можно сказать, что принцип композиции как некий

персонаж выбыл из списка действующих лиц, определяющих лицо современной культуры, однако культура в своей массе отреагировала на это событие так же, как отреагировал один отряд красноармейцев из известного стихотворения:

Отряд не заметил потери бойца
И «Яблочко» – песню допел до конца.

На самом деле факт выпадения принципа композиции из числа факторов, определяющих лицо современной культуры, является весьма показательным и симптоматичным. Он свидетельствует не только о глубочайших изменениях, протекающих в сокровенных недрах культуры, но и об изменении человеческой природы, т. е. о некоем антропологическом изменении. Возможно, мы живем уже совсем в другом мире, хотя и не отдаем себе в этом полного отчета, ибо большинство из нас не заметило, как мы пересекли границу, разделяющую старый и новый мир. Граница, разделяющая оба мира, занимает весьма незначительный промежуток времени – примерно с середины до конца 1970-х годов. Это время можно определить как предсмертный вздох старого мира и рождение нового мира. Если в 1980-е годы новый мир уверенно заявил о себе появлением цифровых технологий, пультовым переключением телепрограмм и клиповым мышлением, а в 1960-е годы старый мир еще прочно удерживал свои позиции, зиждившиеся на вере в великого художника-творца, в великое произведение и в смыслообразующую силу текста, то в 1970-е годы образовалась какая-то переходная, «нейтральная» зона. Вера в ценности, определяющие лицо старого мира, уже иссякла, а технологии, определяющие лицо нового мира, еще не возникли – это и создает неповторимость и уникальность ситуации, сложившейся в середине 1970-х годов. И именно это позволяет характеризовать середину 1970-х годов как «неумолимый и решающий поворот», о котором по разным поводам вспоминают как герои Уэльбека, так и мы – московские литераторы, художники и музыканты.

Москва,

июнь 2008 года

Андрей Монастырский: Старое письмо Кизевальтеру

...Пишу тебе сию депешу с просьбой выслать взад экземпляр последнего варианта «Краткого комментария», так как я сдуру отослал все, и у меня не осталось, черновика же нет. Желательно, конечно, чтоб ты его прислал вместе с переводом.

Позавчера был у Кабакова, он показывал три новых альбома «На сером». Интересно, но не так напряженно, как раньше. Выделяется третий, огромный альбом с большими текстами, который называется «Универсальная система изображения всего», где некий персонаж-ученый (но не открытым текстом) построил систему перспективы, связанную с космогонической генетикой, и рисунки, построенные по этой системе. Есть сильные страницы.

Остальные два альбома мне не очень понравились, особенно «Коляска едет», который построен по принципу компендиума, замещающего собственно повествование, – это довольно тривиально. И по тому, «как» это сделано, тоже не слишком остро. Впрочем, еще один альбом замечателен в смысле лиричности – как небольшое, но приятное и «правильное» стихотворение. Сначала идут несколько пустых серых листов. Затем лист, на котором сверху приклеен рисунок, изображающий женщину, идущую по дороге, а под ней подпись: «Варвара Петровна пошла в свой огород». Затем следующий лист, изображающий В.П., пришедшую на огород, и соответствующая подпись, затем как В.П. рвет свеклу или что-то в этом роде – всего таких пять-шесть листов. Затем лист, где все эти изображения помещены на одном листе в два столбца. Затем лист, где на местах изображений в два столбца помещены только подписи под изображениями, затем пустой лист, затем лист, где на этих местах (изображений) приклеены полоски бумаги, на которых надписи типа «И мы тоже с мамой имели огород в каком-то городе» и т. д. Затем идут листы, где надписи по этой системе типа: Зачем огород? Зачем поле? Зачем яблоко? Зачем краски? И т. д. В общем, очень мило.

Договорились, что хорошо бы у Макаревича устроить слайд-показ, где Кабаков, мы, Макаревич и еще кто-нибудь покажут свои

слайды, наверное, на днях сделаем.

Герлы мне еще ничего не писали, но Макаревичу писали и говорили с ним по телефону. У них какая-то патологическая история с Мнацакановой, в результате которой они теперь «враги». Ничего хорошего там нет.

У нас дождь и вранье, как и всюду в такие времена. Подчеркни в своей статье важный и главный момент вранья (обмана) в наших акциях и скажи, мол, все, что есть в этом мире, само по себе, так сказать, имманентно – вранье, если это не связано с тем миром, только повод к тому, чтобы лишний раз начать говорить о том мире.

Здесь мы ничего не можем найти адекватного истине и, соответственно, пытаемся врать с чувством вины и конца, бессмысленности («исчезаем», так сказать, из этого мира, оставляя обман). Слишком защищать правильность того, что мы делаем, в сущности, неверно. Я это слишком мало заострил в своем комментарии, а именно в том месте, где писал о «закрытости» мира (кстати, это то же самое, что «граница свободы»). Как ты видел, это у меня выражено в одной фразе, основная же масса посвящена тому, как мы, мол, умны и глубоко смотрим, – что, ясное дело, комплекс и глупость. Но пусть все-таки все останется так, ибо правильность всего вышесказанного тоже весьма относительна, что видно из общей посылки.

Но я бы тебя попросил отразить этот важнейший момент в своей статье, если, конечно, ты ее ко времени получения сего еще не закончил.

Та идея, о которой я написал тебе в предыдущем письме, у меня лично завяла, она не отвечает первому требованию: быть непонятной и невозможной по представлению, т. е. чтобы она целиком раскрылась только при реализации, а в этой идее все ясно, она слишком слаба в своем имплиците. Однако Никита с Колей за то, чтобы ее делать. Ах, зачем спешить, куда? Лучше подумать над чем-нибудь более странным и чудным, что понять нельзя и что уводит вдаль и вглубь.

А вот, кстати, основная мысль «Картин» (акции) – помедитируй над этим: «ПОКА МЫ ПОНЯЛИ, В ЧЕМ ДЕЛО, ОНИ УЖЕ БЫЛИ ДАЛЕКО», или наоборот: «ПО-КА ОНИ ПОНЯЛИ, В ЧЕМ ДЕЛО, МЫ УЖЕ БЫЛИ ДАЛЕКО».

Есть и аналогичная фотография, где мы изображены вдали на снежном поле, но у меня есть только большая, поэтому прислать не могу, но ты можешь вообразить себе ее и увидеть, каким образом произошел момент создания образа «люди вдали», т. е. за счет волшебного преодоления пространства через непонимание, а не за счет естественного ухода от близкого к дальнему. Мы как бы сразу оказались в другом мире «дальнего», когда они подняли голову и увидели нас удалявшимися уже за границей близкого, т. е. произошел, незаметно для них, скачок из близкого в дальнее...

P.S. Пришли, пожалуйста, бандеролью свои рисунки или альбом, который там рисуешь.

Москва

12 сентября 1979 года

Ирина Нахова: Recycling

Как бы я могла определить семидесятые годы в одном слове? Слово возникает очень определенное, и почему-то английское – RECYCLING. Вчера я наконец залезла в большой мюллеровский англо-русский словарь 1969 года издания, который служит мне верой и правдой вот уже почти сорок лет, и слова recycling не обнаружила. В оксфордском словаре 2002 года (издание переработанное, revised) дается только один перевод – перерабатывать, и то для глагола, а не для существительного. В онлайн-словарях и переводах для глагола дается перевод – рециркулировать, а для существительного тоже ничего нет. Я подумала: может, утилизация подойдет? Утилизировать, утиль-сырье – все такое домашнее и родное, из шестидесятых и начала семидесятых. Похоже, что когда в СССР повсеместно практиковалась recycling, то реального слова для этого действия не существовало, а ко времени, когда на западе слово появилось и за практику recycling стали бороться, то захиревшая к тому времени в России практика утилизации исчезла окончательно и бесповоротно. Зато в семидесятые recycling определяла весь уклад и образ жизни. Подготовленные войной, голодом, репрессиями, нищетой люди творчески использовали навыки утилизации, и дети рождались уже с отработанными их родителями отношением к окружающему их предметному миру и знанием, как в этом мире можно функционировать и какие сноровки для этой жизни необходимы. Эти всеобщие привычки и навыки не подвергались сомнению или ревизиям.

Я родилась в 1955 году. Из раннего детства помню крики дядек с громоздкими точильными машинами, когда домохозяйки выскакивали во двор с тупыми ножами и ножницами и дядька, нажимая ногой на педаль, крутил абразивное колесо. Куча искр летела вокруг, не подпуская подойти ближе и все рассмотреть. Хотя время «чинить-паять – котиков подправлять» (по воспоминаниям Левы Рубинштейна, так кричали дядьки во дворе его детства) прошло, семидесятые были годами удивительного расцвета утилизации и переработки. По существу, ничего не выбрасывалось: повсеместное

накопительство баночек, коробочек, газет, тряпок, книг, треснутой и полуразбитой посуды, ниток, штопки, пуговиц, соли, спичек и круп приводило к полной забитости нор, но, в экологическом смысле, к правильности жилья и окружающей его среды. Жучки и тараканы получали свою немалую долю. Лес вокруг подмосковных дач оставался чистым, дворники исправно выполняли свою работу, скребки скребли, а проржавевшие тазы увлакивались проворными школьниками в металлолом – только успевай! Мой счастливо не расстрелянный дедушка утилизировал даже остатки пищи из своего рта после завтрака и обеда: полоскал рот и сплевывал в растущие на подоконнике фикус и герань, объясняя, что это лучшая подкормка для растений. Человеческие отходы, перемешанные с землей, через пару-тройку лет шли, насколько я помню, в грядки под клубнику и огурцы. Обрезки и ошметки от пищи на садово-огородном участке тоже шли под перегной. Найденные доски, палки с улицы тащились в дом на всякий случай: ими подпирались заборы, полки для книг, сооружались новые полочки и полки для хлама про запас. А авоськи? Люди шли на охоту за чудесами. Сама жизнь была творческим процессом. Как следствие, в мои первые годы в Нью-Йорке я была самым лучшим охотником за уличными сокровищами, утилизированными во многие вещи. А в американских вузах учат художников, как можно использовать найденные объекты.

Помню бесконечную штопку носков, колготок, перекраивание старых юбок, костюмов. Я собственноручно сшила роскошную юбку из моего детского костюмчика, маминой старой бархатной юбки и вынутой из чего-то еще молнии. Женщины распускали истлевшие от времени кофты и перевязывали их в новые чудесные шарфы, варежки, носки и свитера. У Никиты Алексева был длиннющий шарф – предмет зависти и восхищения, – связанный не то его мамой, не то самим Никитой. У меня была бабушкина довоенная, вывезенная из Голландии в несчастном 1935 году дубленка – почти до полу, с нестриженным мехом внутри. Два больших пятна были мной аккуратно закрашены масляной краской – упражнение в живописи. Вещи переходили от одного поколения к другому.

Наиболее прозорливые распознавали в хламе и мусоре антиквариат, когда для других это был просто «хлам» большого, неудобного для маленьких нор размера. Наиболее прозорливые,

как правило, также обладали и норами покрупнее – либо в коммуналках (остатки от дореволюционных времен), либо завоеванными служением народу и партии. Мои друзья – Ольга и Олег, обладатели особо большой норы в районе Сретенки – обставляли ее прекрасными антикварными вещами, и в сундуке моей матери до сих пор хранится сломанный мною кружевной черный зонтик с птичьей головой вместо ручки и красным стеклышком вместо глаза, отданный мне Ольгой по щедрости или неупотреблению. «Приятно переноситься в другую эпоху», – так или приблизительно так говорили мне мои друзья.

Наушничество, доносы и стукачество – «сноровки» утилизации комнат соседа – практиковались с 1920 – 1930-х годов повсеместно. Так что это тоже был recycling советского розлива. Я думаю, и в семидесятые годы эта практика тоже существовала – с поправкой на то, что выселялись не «враги народа», а «антисоветчики», и не в лагеря, а за 101 километр или за пределы СССР.

Утилизировался не только материальный мир: утилизации подвергались и отношения – как дружеские, так и семейные. Мужья и жены, друзья и знакомые перетасовывались и менялись местами. Надо сказать, что дружба, как мне казалось, ставилась в те годы превыше всего. Отношения в нашем тесном кружке были крайне романтическими, платоническими, даже выпреними, с записочками в дверях, стихами, игрой на фортепиано, слушанием пластинок и бесконечными обсуждениями последних произведений друзей. Чем были захвачены умы – это идеями, даже в самые гормональные периоды. Гормоны перерабатывались в творческую энергию.

Утилизировался и перерабатывался как окружающий материальный мир, так и мир языка и идей. Кабаков, Янкилевский, Рогинский, Рабин, Бордачев – если упомянуть только нескольких – пришли к ассамбляжу совершенно естественным образом: не через апроприацию истории искусств, а потому, что ржавый наконечник от душа лежал никем не оприходованный, и жалко было выбрасывать, а в произведении искусства мог сгодиться – и покрасить можно, а можно и не красить. Употребление пузырьков, баночек у Пригова и Кабакова выросло естественным образом из практики советской жизни. Утилизация языка шла от того же: можно вспомнить булатовские «Опасно», «Слава КПСС», например, или кабаковские

«разговорные» картины – «Марья Ивановна, у вас кипит». А альбомы? – Опять же, да! Не только вербальность, но и гениальная утилизация профессии иллюстратора: визуальный язык детских книг тоже можно использовать! Это уже как радость свободного полета на автопилоте!

Произведение Монастырского «Куча» у нас в квартире на Малой Грузинской тоже начало расти естественным образом, когда забытые ненужные вещицы друзей получали инвентарный номер, дату и место в углу на столике. Моя мать, которую теперь невозможно заставить выбросить старую тряпицу, выбросила «Кучу», не распознав ее утилитарного или иного смысла, выбросила как собрание мусора, который невозможно где-либо еще употребить. Для нее это был мусор в последней инстанции. А приложение духовных ценностей к мусору – это все же непосильный скачок веры и ума для многих, не правда ли?

Нью-Джерси,

август – сентябрь 2008 года

Кусочки из разговора с Г.К.

Знакомства:

Мне очень повезло в жизни: я со всеми познакомилась, еще учась в школе. Моя мама, работая редактором в «Детской литературе», по своему роду деятельности была знакома со многими художниками. Как-то раз она взяла меня с собой к художнику Виктору Пивоварову, который пригласил в свою мастерскую показать иллюстрации и другие свои работы. Этот визит открыл передо мной невероятные перспективы, потому что я до этого никогда таких картин, как у Вити, не видела. Помню большие, яркие сюрреалистические холсты с ровно покрашенными плоскостями, с неким человеком в костюме, который перемещался по этим холстам в странном плоском пространстве с люками.

Позже кто-то из художников отвел меня и в мастерскую Володи Янкилевского. Работы Янкилевского тогда произвели на меня самое неизгладимое впечатление (после Витиных, конечно), т. е. мне в то время показалось, что он был в Москве самый мощный художник – видимо, из-за размеров работ. Мастерская его была уставлена этими

пятиметровыми и шестиметровыми «гробами», и в таком изобилии, что пространство мастерской само собой превращалось в инсталляцию. Тогда, правда, слова «инсталляция» еще не было.

К 1969 году, под влиянием Вити Пивоварова, который постоянно иллюстрировал детские книжки – и которые мне безумно нравились, – я поняла, что должна готовиться к поступлению в Полиграфический институт – это был в то время самый либеральный институт в Москве. Через круг подготовки к Полиграфу я со многими подружилась. Однажды меня привели на чтение Андрея Монастырского, где я познакомилась с ним илевой Рубинштейном. Как ни странно, в огромной Москве люди тогда очень просто находили друг друга.

Квартиры-круги:

Вспоминаю сейчас семидесятые годы, и они все больше представляются мне какими-то сгустками пространства. Я лучше всего помню наши квартиры. В каком-то смысле те конкретные пространства, в которых мы собирались, были важнее самих людей. Люди создавали эти пространства, и те перенимали их индивидуальные свойства и превращались в специфические метки на карте Москвы. Сейчас мы уже не говорим о встречах «у Чачки» или «у Демы», потому что мы чаще встречаемся в кафе, на прогулке, в парке или на выставке. Хотя мы по-прежнему ходим в гости, но это лишь остатки той эпохи «непрерывного квартирного общения», о чем ты и писал в своей книжке про коммуналки^[38]. Когда я получила твое предложение написать про семидесятые годы, я стала рисовать «свои пространства» – «круги общения», и у меня получились: Кясму; Полиграфический институт; круг дома на Малой Грузинской, где был и Горком; круг, связанный с Консерваторией; и более окраинные круги наподобие поэта Валеры Вешневского, художников Андрея Демькина и Сергея Бордачева, поэтессы Елизаветы Мнацакановой; круг африканиста Виктора Бейлиса.

Горком графиков организовался примерно тогда, когда я переехала на Малую Грузинскую, 28, т. е. в 1975–1976 годах. Здесь, в этом доме, проходили выставки и выстраивались колоссальные очереди. Уже на второй, третьей выставке я занавешивалась шторами, потихоньку оттуда выглядывала, но на стуки не открывала, не отвечала на звонки – все шли ко мне погреться или попить чаю, пока стояли

в очереди. Я сама в Горкоме не выставлялась, начальником там был кагебешник Ащеулов, и было противно.

В неофициальной Москве было большое разнообразие, и все эти разные круги и полюса мирно сосуществовали. Это была коммунальная, утопическая жизнь художников без какой-либо конкуренции.

Интересы:

Немаловажно то, что мы все очень много читали и были весьма образованны в смысле искусств и культуры. Для меня история искусств практически заменяла путешествия. Когда я первый раз приехала в Италию, у меня не было культурного шока. Ты едешь к своим старым знакомым, в те места, которые ты уже видела раньше и где ты уже мысленно – или с помощью книг – побывала. Меньше мы знали про современное искусство.

Мы читали и обсуждали «Волшебную гору» Томаса Манна, или Клейста, или Бюхнера, или читали вслух Пушкина, Мандельштама, Хармса, Введенского и знали их наизусть, стихи принадлежали повседневности. Отношение к жизни было чистым и романтическим, как мне сейчас представляется. Это был еще один выход из той реальности, которая нас окружала.

Музыка – еще одна составляющая. Непосредственная близость консерваторского общежития приводила новых друзей – Мадис Кольк, Дима Климов, Миша Сапонов, Володя Чинаев. Помимо концертов в консерватории по несколько раз в неделю, слушали Пекарского и Любимова, трио Ганелина, дружили с Володей Мартыновым, Аликом Рабиновичем, Таней Гринденко, позже с Сережей Летовым. Для меня большой утратой был отъезд композитора Алика Рабиновича. Его музыка была очень важна для определенной группы людей.

Вербальность культуры и иллюстрация:

В принципе я всегда считала, что русская культура – культура вербальная. Слово всегда у нас главенствовало, и живописцев поэтому было крайне мало. Были иконописцы, вроде бы работающие с цветом, но это не живопись, это работа с сакральным объектом. А большинство русских с задатками живописцев уехали в Европу или Америку. Это и традиция, и особенность русской культуры. Даже пресловутый черный квадрат есть прежде всего программное

заявление об отсутствии цвета, помимо всего прочего. Это абсолютно вербальная работа, как будто мы пишем предложение и ставим точку. Мы констатируем: «черный квадрат».

В шестидесятые и семидесятые годы художникам, работающим в андеграунде, можно было использовать свои находки в иллюстрации, особенно детской. Интеллигенция всегда собирала детские книги с необычными картинками. Это, кажется, был единственный изобразительный инновационный жанр, доступный массовой публике. Отсюда так развилась культура иллюстрирования. Но и концептуальный андеграунд, беря на вооружение язык советской иллюстрации, пропаганды и бюрократии, обрел своих наиболее ярких представителей – Кабакова, Булатова, Пивоварова.

Вообще говоря, где бы вы нашли еще более благоприятную среду для искусства, чем в то время? Правда, к началу 1980-х годов квартирное существование стало себя истощивать; нарастала усталость, брежневская беспросветность и стагнация наваливались чернотой депрессий, и казалось, что это конец и все возможное уже осуществлено или исчерпано. Начало 1980-х, на мой взгляд, было самым беспросветным временем. И поэтому те, кто уехали, казались нам счастливыми. А потом началась перестройка, и теплое время романтического коммунального существования в одночасье завершилось. Повяло холодом рыночных отношений.

Москва,

июль 2008 года

Владимир Немухин: Инакомыслящие поневоле

Семидесятые годы для меня – это прежде всего непрерывные отъезды друзей-художников на Запад. Они уезжали один за другим. Нас, естественно, волновали тогда их возможности, их перспективы как художников. Соответственно, одним из кардинальных вопросов, стоявших тогда перед нами, был «оставаться или уезжать?». Наши говорили: надо уезжать. Иностранцы же предупреждали: «Не уезжайте, сидите здесь! Вам будет очень сложно жить и работать на Западе...» А внутренний зов, порыв выйти из тяжелой атмосферы тех лет был очень силен. «Уехать, а там что будет, посмотрим!»

Наверное, в те годы все говорили об эмиграции. И все время приходилось провожать друзей – то на вокзал ехать, то в Шереметьево. Одним из первых уехал Гробман. Потом из близких людей уехали Целков, Жарких, Мастеркова. Позже – Оскар Рабин, Миша Рогинский. Так что перед глазами у нас были серьезные примеры. И я сам в какой-то момент стал размышлять на эту тему, и даже жена меня отпускала – «Поезжай, если это тебе нужно», но у меня была больна мать, и дочь только родилась тогда, в 1971-м, и эти проблемы были непреодолимы. Семья меня держала. И я решил, что нет, не поеду...

Мы ждали от тех, кто уехали, каких-то свершений, но постепенно увидели, что у них не происходит ничего нового. Впоследствии, в 1990-х, попав с выставками на Запад, мы увидели, что никто из уехавших никуда со старых позиций не сдвинулся. Наоборот, они еще плотнее сжились со своим прежним творчеством.

Я отношу себя к Лианозовской группе – условно, конечно, потому что я к ней только «примыкал», если мы вообще эту группу признаем, – в которой никакой философии не было. Была чувственная связь с жизнью, с видением, с раскрытием своих возможностей, своего «я», но никакой специальной философии, как у «Сретенского бульвара» или Шварцмана, у нас не было. Какая могла быть философия у Рабина? «Шкура может быть и овечкина, а душа должна быть человечкина»? А у Евгения Кропивницкого? «Она как фабрика

красива – и сзади́, и спереди́»? Вот его окраинная поэзия могла быть если не философией, то пониманием жизни.

Кроме того, я всегда любил музыку. Такие названия, как «посвящение Баху» или «посвящение Рахманинову», возникали вследствие того, что я любил их музыку, любил как форму. Она была близка абстрактному искусству. Но я не пытался расшифровывать цветом ни Баха, ни Рахманинова, хотя они оба очень близки мне, особенно Рахманинов...

Поскольку я занимался в те годы абстракцией, то никакой философии я туда не вкладывал. Для меня главное было цветови́дение. Тема двух бубновых карт, пространство и линейная структура которых позволили мне свободно уйти в живопись, долго варьировалась, углублялась и расширялась, пока не наступили семидесятые годы и я не начал делать так называемые «белые серии». Я думаю, что несомненный творческий взрыв семидесятых, заметный у многих, был не случаен. Он долго назревал, и этот переход подготовила «оттепель», хотя она и не ко всем пришла!

Наших выставок в начале семидесятых практически не было, если не считать маленьких квартирных. А так все просто показывали свои работы друг другу. Ко мне в мастерскую – в подвале на Садовой – приходили гости и с интересом смотрели мои работы. Рабин всегда показывал работы – свои и своих друзей, иногда и просто знакомых – по субботам и воскресеньям. Бывали и другие устойчивые квартирные показы, как у Вейсберга, у Льва Кропивницкого, – у кого по пятницам, у кого по средам, у кого по вторникам. Так и ходили от одного к другому, только надо было позвонить предварительно.

В 1975 году уехал Александр Глезер и вывез свою коллекцию за рубеж, где сразу же включился в активную деятельность: в 1976-м открыл во Франции, в Монжероне, Музей современного русского искусства в изгнании и стал делать выставки из своей коллекции. Но уровень этих экспозиций, как и в шестидесятые, по-прежнему далек от желаемого.

Если же вспоминать наши «бульдозерную», Измайлово, то это не выставки были, а события. Там художники по одной, по две работы показывали и боялись всего. А вот в павильоне «Пчеловодство» состоялась первая выставка. И позже, в Доме культуры на ВДНХ,

можно было показывать уже по три-четыре работы, и это был большой прогресс. Эти выставки были очень важны.

С «бульдозерной» выставкой все было не так просто, как кажется. Безусловно, никто из художников никаких бульдозеров вначале не предполагал. Да и на уме у Моссовета они вряд ли были. Однако ситуация к тому времени сильно обострилась. Дело в том, что лианозовцы, к которым я примыкал, активно боролись за профессиональный статус и права художника вообще. Это был вопрос не только выставок, но и необходимости состоять в МОСХе или Горкоме и непрерывно доказывать свою социальную и профессиональную состоятельность. Поскольку наибольшую активность среди нас в те годы проявляли Рабин и Глезер, то властей их деятельность раздражала сильнее всего. Власти хотели любым способом выдвинуть их из страны, а мы в то время не могли понять их намерения. Более того, тогда никто из них еще не собирался уезжать – ни Оскар, ни Глезер. Власти же старательно предлагали им уехать: «Нет вызова, – говорили они, – мы вам его устроим!» При этом должен специально отметить, что ни на меня, ни на других художников никто никакого давления не оказывал, только на Глезера и Рабина.

К тому же в доме Рабина возникла тогда не очень приятная ситуация. Когда его сын женился, то на его свадьбу в Черкизово съехалось такое количество послов и дипломатов – а он жил в трехкомнатной квартире в пятиэтажке, где были очень убогие квартиры, как мы помним, – что все просто обалдели. У подъезда стояли люди с громкоговорителями и объявляли: «Машину посла Канады – к подъезду!.. Машину посла Франции – к подъезду!..» Можно представить себе этот подъезд, изумленных соседей, с трудом разворачивающиеся в прилегающем проезде лимузины и прочие детали. Вот так иностранцы – без каких-либо приглашений! – восприняли свадьбу его сына Александра.

Естественно, что после свадьбы у Рабиных начались всякие неприятности. Власти мстили гнусно и разнообразно: затеяли вызовы в милицию, визиты участкового, угрозы, уличные провокации и т. п. А с Глезером постоянно происходили какие-то истории: то на него нападали на улице, то его соседи – при мне – звонили в милицию, потому что мы «собрались», и так далее...

В общем, напряжение росло. Оскар такую ситуацию уже не мог выдерживать.

И тогда мы решили написать письмо – обращение к мировой общественности – и в нем просить защиты, потому что художников начинают травить и унижать. Вчерне этот текст был составлен, надо было подписывать, и Оскар мне сказал тогда:

– Ты ведь понимаешь, Володька, что тут пахнет пятью годами лагерей и тремя высылки, или наоборот, три и пять.

– Делать нечего... Я подпишу, – говорю я. Я тогда был в деревне, и сказал ему: – Если что, дай телеграмму, и я приеду!

И вот он дал телеграмму; я приехал, и он сообщил, что ему пришлось в голову сделать выставку на открытом воздухе. Оскар вспомнил, что поляки делали у себя такую выставку, на какой-то поляне. Он предложил сделать выставку на пустыре, чтобы никому не мешать, и мы все как-то загорелись этой идеей. Хотя я ему заметил, что мне это будет тяжелее, чем все остальное: для меня было очень странно и даже дико ставить свои картины на мольберте где-то на краю поляны или на пустыре, как будто это были помидоры на продажу или яблоки... На что они с Рухиным мне ответили, чтобы я не переживал, что они сами привезут мои работы и все поставят, лишь бы я дал согласие и присутствовал. «Ты будешь?» – спрашивают. Я говорю: «Буду». А в результате я сам нес работы Рухина и свои.

Потом Оскар сказал, что и Комар с Меламидом к этому делу подключились. Выбрали абсолютно голый пустырь на Островитянова, где еще ничего не было построено. И начались долгие хождения с прошениями в Моссовет, с Рабиным и Глезером, который, надо признать, был невероятно активный организатор. Он повсюду ездил, ко всем ходил на приемы. А чиновники многозначительно говорили нам: «Мы вам не советуем это устраивать... зачем вы это делаете?»

Я им в ответ сказал: «Вы нас доведете когда-нибудь. У меня вот есть пальто старое, длинное, и я его распишу, как смогу, своими картинами и буду ходить по улице, показывать сам себя с работами». Я очень был рассержен, и меня вся эта ситуация заводила. А власти, как это водится, не говорили ни «да», ни «нет».

В конце концов они сказали, что хотели бы посмотреть на те картины, что мы собираемся показать. «Мы бы хотели, чтобы ваши

работы посмотрели также и в Союзе художников». И я до сих пор не могу простить себе, что мы согласились тогда на это унижение – нести показывать свои картины в комиссию! Это было унижение не для искусства, это было издевательство над личностью!.. Но мы согласились, увы.

В результате МОСХ ответил – так нам сообщили в Моссовете, – только по телефону, а не письменно, что они не считают, что эти работы являются искусством. И – опять, с кривой улыбкой: «Мы бы вам не советовали...» Тогда мы взяли и разделились на две группы. Одна ночует на Островитянова, с Витей и Ритой Тупицыными; тут были Жарких, Эльская, Мастеркова и я. А вторая осталась у Рабина в Черкизово; там были Глезер, Рухин, Комар и Меламид, еще кто-то. Был сделан пригласительный билет с указанием участников выставки, потом Брусиловский отказался, его вычеркнули, а к этому списку примкнули Воробьев и Бордачев.

И вот мы пошли – кажется, около полудня. Накрапывал дождик, и я сразу понял, что нас ждут повсюду: в кустах, за домом какие-то люди топчутся, машины стоят, откровенно нас снимают. Мы шли молча, в очень напряженном состоянии; перешли Профсоюзную к пустырю, где лежали трубы, и еще издали видим: стоят бульдозеры, машины с какими-то саженцами, которых вчера еще не было, потому что туда наши знакомые ходили, и опять какие-то люди. И как только мы вышли на угол Миклухо-Маклая и Островитянова, к нам тут же подошли молодые люди и спросили, куда мы идем. Я отвечаю, на выставку.

– Вы туда не пройдете.

– Пройдем, потому что мы известили Моссовет, и они знают, что мы идем.

– Никакого Моссовета мы не знаем, и вы не пройдете. – И очень активно наступают на нас...

Надо сказать, что мы к этому моменту заметили, что там никого из наших нет – ни Рабина, ни Рухина (а их попытались задержать в метро), – и почувствовали замешательство. И тут Надя Эльская, молодец, вскакивает на эти трубы и начинает кричать:

– Друзья, мы ни за что отсюда не уйдем! Наши друзья арестованы, и мы не знаем, что с ними. Пока они не появятся, и даже если они не появятся, мы должны идти на выставку и показать ее!

После этого уже начались откровенные стычки с теми молодчиками, которых было четверо или пятеро. Жарких начали ломать руки, он стал кричать, и в это время от метро подошли Рабин, Глезер и Рухин – этот шел как на праздник, в прекрасном голубом костюме. А Оскар шел с картинкой. И в это же время вдалеке заработали бульдозеры. В них сидели по двое: водитель и «направляющий». Я тоже стал разворачивать свои картины, причем мне было их очень жалко, потому что моросил дождик. Да и Рабин крикнул нам, чтобы мы ставили работы. И тут я смотрю – на него откровенно прет бульдозер. Я – в ужасе. Рядом со мной – американский журналист Стивенс: «Володя, что такое, у Оскара ноги-то целы?»

И тут Сашка Рабин схватился за какую-то металлическую штуку у этого бульдозера; повис на ней, и началась потасовка. Картины стали растаскивать; меня и несколько других художников взяли в кольцо. И мы почувствовали, что не только мы взбудоражены; эти молодчики тоже были очень взволнованы. «Мы сожжем ваши картины», – кричали они. И матом на нас. «На, – кричу я в ответ, – возьми вот эту на растопку! Неужели у тебя хватит мужества сжечь картину?»

А вокруг все орут, дерутся; работы повырывали, покидали в кучу, поломали, подавили... Я так и стоял со своей работой, и Воробьев с Бордачевым, кажется, ходили вокруг с работами, а у остальных все отобрали. Какие-то работы бросили в костер – причем не было до конца ясно, картины это были или нет; видно было только, что кидают что-то в огонь. И фотография этого костра потом обошла весь мир. Есть еще такая фотография, где стоим мы с Тупицыным, Рита Тупицына и Бордачев: так это уже конец, все к тому времени кончилось, и больше ничего не было. При этом, очевидно, молодчики знали, кто есть кто и зачем он там стоит. Поэтому, когда кто-то стал снимать, они тут же кинулись вырывать аппараты, засвечивать пленки... И именно поэтому сейчас, хотя прошло уже столько лет, если мы и видим напечатанные кадры с того события, это все редкие, единичные снимки, и больше ничего нет, хотя не исключено, что в архивах властей осталась их собственная съемка событий в Беляеве.

...Стало слякотно, потому что земля уже размякла – ведь дождик продолжал накрапывать. И вдруг заработали поливальные машины:

они специально, видать, заполнили их какой-то грязью и стали нас этой грязью поливать. Женю Рухина, поскольку он оказывал сопротивление, поволокли в появившиеся невесты откуда «воронки». И его забрали в КПЗ, вместе с Рабиным и Эльской. Надежду быстро отпустили, а вот Рабина держали всю ночь и Рухина до вечера.

А мы там наконец очухались и поехали на квартиру к Рабину. В его квартире организовался просто некий штаб: там сразу же появились еврей-отказники, у которых была хорошая дисциплина, и они знали, как что делать, и корреспонденты западных газет. Это был очень важный момент, потому что корреспонденты стояли и там, в Беляеве, в толпе, вместе со всей остальной публикой, но боялись броситься на нашу защиту... В общем, мы им рассказали тогда о том, что происходило на пустыре.

Да и Глезер устроил пресс-конференцию у себя дома: там тоже было три или четыре корреспондента.

Перед этим нам опять стали звонить, угрожать: «Не делайте пресс-конференцию, не советуем!» Мы ответили, что это уже от нас не зависит. Тут такие обстоятельства, что любой будет нас спрашивать о том, что произошло.

В общем, мы не послушались и устроили эту пресс-конференцию у Глезера. Рассказали обо всем со всеми деталями, с самого начала.

А Рабин так и сидит эту ночь. Звоним в милицию – там, как обычно, отвечают, «мы разберемся». И ничего не происходит. Подключился и Леша Тяпушкин, Герой Советского Союза: тоже ходил в милицию, пытался «разобраться»...

И только на следующий день, часов в двенадцать, приходит Оскар: наконец его выпустили! И сразу же говорит нам: «Все эти обращения к мировой общественности не нужны! Мы должны потребовать, чтобы нам опять разрешили провести выставку на открытом воздухе. Единственное условие должно быть, чтобы нас от тех молодчиков избавили».

Но мы в тот момент не знали, что за рубежом в это время уже кипят газеты, журналы и что отменили поездку Подгорного в Индию. Незаметно для нас ЧП разворачивалось на полную катушку. Собралось даже Политбюро! Гораздо позже, в 1990-х годах, был опубликован ряд партийных документов, из которых следовало, что на том заседании решался вопрос о художниках и Суслов говорил о том, что нас всех

следует изолировать, то бишь посадить; хотя говорил он это как-то пассивно, а Брежнев вроде бы ответил, что не надо, потому что ему скоро ехать за границу. А уже из другого документа мы узнали, что Андропов поручил тогда Гришину разобраться в этом вопросе. Но тогда мы ничего этого знать не могли и только начали организовывать вторую выставку на открытом воздухе – в Измайлово.

Тут уже подключилось Управление культуры города Москвы со всеми своими чиновниками. Они стали предлагать нам какую-то поляну по своему усмотрению, с туалетами, кафе, «чтобы люди отдохнули», а Оскар на все это твердо ответил: «Нет, мы сами будем выбирать поляну». Он был тогда очень похож на предводителя: как-то по-особому видел и чувствовал ситуацию. Я даже сказал ему: «Ну пусть будет эта поляна, какая разница!» А Оскар говорит: «Нет, Володя, мы должны сами это сделать». И добавил такую сакраментальную фразу: «Они думали, что они кошки, а мы мышки! Так вот, сегодня мы будем кошками, а они – мышками!»

В общем, опять пошли угрозы, предупреждения. Какой-то человек из органов приходил к Глезеру и «предупредил» его, что им известно все, что мы, дескать, хотим, но что они устроят на той своей поляне пресс-конференцию, где покажут, что художники борются не за свободный показ, а за какие-то свои особые интересы...

Тем не менее выставка состоялась на нашей поляне. И к нам там примкнуло огромное количество художников. День был солнечный и бархатный. Правда, я в какой-то момент отошел в сторонку, устал очень, и нервы были напряжены, и вдруг увидел там Щелокова со свитой – немного в стороне от публики, конечно, у своих ЗИЛов. И в то же время нам знакомые сообщили, что примерно в полутора километрах от экспозиции стоят четыре машины с солдатами, что нас обеспокоило, конечно. Но мы четко тогда договорились: выставка работает с двенадцати до двух, так что в два часа мы всех обошли, ребята дисциплинированно сложили свои работы, и мы разошлись по домам.

Вот так состоялись тогда эти два революционных события.

А сейчас иногда можно прочесть, что там, на «бульдозерной», кто только не был, и что это был такой сладкий перформанс, и что мы договорись обо всем с КГБ, – это все ужасная, дикая дурь! Люди, к сожалению, не представляют, что происходило тогда. Как за нами

следили, все прослушивали; стояли какие-то дамочки, щелкали сумочками, всех фотографировали, потому что в то время квартиры Рабина и Глезера были просто как муравейники! Мы обсуждали все очень широко и активно; собирались там энергичные люди вроде Комара с Меламидом, и конечное решение Оскаром было принято самое адекватное. Поэтому то, что писал потом Воробьев^[39], – это просто чернуха и недостойная глупость.

После тех событий, как известно, организовался Горком, и со временем – собственно говоря, довольно скоро – возникло антигоркомовское движение тех художников, которые не согласились с этим образованием. Одновременно появилось очень много художников-отказников. Начались квартирные выставки, то у Одноралова, то у Аиды Сычевой, где художники демонстрировали свое несогласие с полусвободой. Рабин тоже был против Горкома. Однако этот профсоюз дал художникам такие же права, как и МОСХ: можно было работать дома, скажем, на издательства. И в Горком вступили почти все, не буду перечислять, даже Мастеркова, по-моему, успела до отъезда! Вот Толя Зверев никуда не вступал, потому что у него была бумажка: инвалид 2-й группы.

С Горкомом, конечно, нам было ясно, что там дела шли под контролем властей. К этому образованию относились как к придатку власти, где художники пошли на сговор с властями. Но я так никогда не считал и со всеми откровенно спорил на эту тему, и с Рабиным мы много на эту тему говорили. Я говорил, что надо преодолеть выставочный голод и пожить на этой площадке, а дальше видно будет. И я невероятно активно работал в те годы в Горкоме, организуя общие и персональные выставки. Там площадь была всего 217 квадратных метров, а на ней происходили невероятные московские события. Весной и осенью мы использовали там и коридоры и выставляли до 300 работ, шпалерной развеской! Конечно, комиссии были, где мы старались что-то отстоять, но нам уже было все равно, кто там и за кем присматривает. Главное, что можно было показывать свои картины и ходить на выставки! Хотя и была жива еще Советская власть, со всеми ее устоями, но мы стали дышать по-иному.

Вообще, горкомовские события были очень непростые и очень важные для Москвы, и о них можно долго рассказывать, но это отдельная тема.

Вот про «Пчеловодство» стоит рассказать подробнее. Идея ее была в том, что те, кто не пришел в Измайлово, решили организовать выставку в помещении. «Пчеловодство» возникло тоже как результат Измайлово: кое-кто побоялся там выставиться, и стали искать альтернативу, стали просить выставку в помещении. И на этот раз уже все разрешили, и туда пошли все: и Плавинский, и Краснопевцев, и Штейнберг... Причем мы вспомнили о наших МОСХовских знакомых – Кабакове, Свешникове – и пригласили их участвовать, чтобы расширить круг художников. Сначала оба согласились. Кабакову мы выделили лучшую стенку. Но надо было видеть, как он отказывался. Это надо было записывать! Он же мастер объяснять свои поступки. Он говорил час, не меньше, а там со мной был Отари Кандауров, который в конце концов патетически воскликнул: «Илья, я вас не понимаю! Мы вас выставляем как героя времени! Если судьба вас бросит под забор, мы вас из-под забора поднимем на руках и понесем как знамя свободы в искусстве!»

Я потом долго пытался представить себе, как Кабакова вынимают из-под забора и несут по улицам как знамя, но картина не получалась...

А Илья все говорил о том, что ему такое пространство не подходит, что обстановка совершенно не та, а потом выяснилось, что и к нему, и к Свешникову приходили чиновники из МОСХа и говорили примерно следующее: «У тебя мастерская есть? Работы есть? Все хорошо? И что, ты хочешь, чтобы у тебя ничего не было? Хочешь, чтобы было плохо? Ну, иди...»

Когда появился концептуализм, его сопровождала масса текстов, появилась вербальность. Слово стало играть очень большую роль в восприятии картины – вспомнить хоть того же Кабакова, хоть «Васю» Кизевальтера. И потому для концептуалистов и некоторых других групп художников был очень важен самиздат. И для поэтов, конечно. Для нас же, живописцев, самиздат такой роли не играл: не было ни каталогов, ни записей.

То же самое можно сказать по поводу «диссидентства». Нас всегда звали в прессе «некие», «так называемые», «к-слову-сказать» художники, а где-то просто «мазилы». Слово «диссидент» появилось ведь только после процесса Синявского и Даниэля. То есть тогда возник статус диссидента как инакомыслящего. И мы – в силу

своего увлечения – были диссидентами, с одной стороны. С другой, мы этого статуса не искали – нас вынудили.

Если же говорить про пресловутый «дип-арт», то термин действительно был, потому что в то время покупали наши работы только иностранцы. Но это не значит, что мы все старательно писали под иностранцев. Да, попадались отдельные авторы – не буду называть фамилии, – которые делали балалайки, но это не касалось основных художников, которые работали так же, как и всегда, и никогда никому не подыгрывали. Кто-то назвал Лианозово «первым удачным кооперативом по продаже картин на Запад», но это глупость. А что такое «прославленный» Фурманский переулок?^[40] Это была огромная, многоэтажная фабрика-галерея, в которой целыми днями шла продажа для проходящих иностранцев! Это же какой-то «комбинат монументального искусства» был, но про это никто не пишет!.. А мы делали то, что хотели, просто жизнь у нас складывалась не так, как у художников в Париже или Нью-Йорке.

У нас в семидесятых годах сформировалось свое мнение о западном искусстве и о роли современных русских художников в мире. Мы уже поняли тогда, что русский авангард был не обязательно лучше, но он был как бы впереди всех. И для нас было важно решать свои проблемы в московском кругу, в московском контексте. Но нигде, ни у кого нельзя прочесть о влиянии тех или иных выставок западного искусства на наших художников; никто об этом ничего не скажет. А ведь ясно, что для нас эти выставки, начиная с Фестивальной в Парке Культуры в 1956-м, были «шоковыми». Та выставка, а также французская и американская национальные выставки 1959-го года сыграли для нас огромную роль. Это были крупнейшие события! Мы столько там всего увидели! И хотя эти выставки оказали огромное влияние на нас, на мой взгляд, наши художники все же сохранили свои собственные манеры.

И вместе с тем в семидесятых годах не было прошлого; мы начинали с настоящего, а прошлое было достоянием каждой отдельной биографии художника. И не было будущего – будущее появляется в «розовом» горбачевском периоде. Первые художники в семидесятые годы уезжали за границу в поисках будущего, увозя с собой «сновиденческое», не ностальгическое воспоминание, отрезок места и пространства, где находились.

Для многих художников с эмиграцией наступает «жизнь не в фокусе». Может быть, это другое ощущение пространства?

Соц-арт – разумеется, для соц-артистов – будет состоять из сновидений и жизни не в фокусе, т. е. ощущаться не как ностальгическое явление, а именно как слияние этих двух понятий.

Запад прибрал к рукам все, что было хаотическим в эмиграции семидесятых годов, но национальное лицо художников не вымерло. Вероятно, русское искусство обрело новое пространство, может быть, более упорядоченное, чем прежде. Однако соотношение верха и низа не потеряло своего значения; Запад не подтолкнул к перемещению. Человек остался на земле.

И теперь перед нами остается открытым один вопрос: «Как жить дальше?»

Москва,

май – август 2008 года

Борис Орлов [\[41\]](#):

О пассионарности альтернативной культуры семидесятых (из разговора за чашкой чая)

Я бы хотел начать с общей характеристики семидесятых годов, с того, чем они отличались от шестидесятых. Мне кажется, что у каждого периода в искусстве, как и у человека, есть детство, юность, зрелость и старость. Увы, поскольку мы как-то запоздало вошли в мировое искусство, шестидесятые годы были, по сути, подростковым или очень юношеским периодом. Семидесятые – это годы юношеских дерзновений. Они совпадали одновременно и с герметической стадией, как в «Волшебной горе» Томаса Манна, когда человек замыкается в интеллектуальной сфере и дает возможность душе созреть, подготовиться к творчеству. Это подготовка к творчеству захватила отчасти и шестидесятые годы, когда шло освоение западного материала и в качестве векторов творчества царили противостояние официальным структурам, наивность, дилетантизм, внутренняя эмиграция, сектантство; когда все маленькими группами плыли на своем корабле и друг друга даже и не знали, и в каждой такой группе был свой Христос и свой юродивый. Вообще, это был период юродивого противостояния официозу, очень традиционный для русской культуры.

Семидесятые же годы являют собой нечто иное. Подростки переходят в юношеский, более агрессивный и одновременно интровертный период, когда присутствует мощное внутреннее напряжение, идет поглощение философской литературы, созревание интеллекта; порыв постичь западную культуру уже не ученический, как в 1960-е годы, а более дерзновенный, с желанием заявить, что мы тоже что-то собой представляем. Мы опять не соразмеряем свои силы в этот момент, как это и положено юношам, но дерзости хватает. Неслучайно Комар и Меламид «сжигают» в это время работу Энди Уорхола, заявляя тем самым, что на поп-арт нам плевать. И они же

придумывают тогда соц-арт. А мы в своей мастерской на улице Рогова придумываем региональное искусство, которое, наподобие американского поп-арта (тоже регионального искусства), заявило себя – на фоне интеллектуального «вертикализма» – как горизонтальный вектор направленности искусства.

Кроме того, семидесятые годы были наиболее пассионарным периодом в нашем искусстве; я думаю, столь пассионарного периода не было ни до, ни после. Почему? Потому, что начиная с 1974 года прошли выставки в Беляево, Измайлово; квартирные выставки, организованные Рабиным и Однораловым; выставки в павильоне «Пчеловодство» и в Доме культуры на ВДНХ – вдруг все это выплеснулось наверх, и художественная Москва увидела невероятное количество людей, занимающихся искусством. Многие поняли, что в городе происходит накопление избыточной энергии, и вполне достаточно было просто ощутить, что в Москве натянута некая струна, что там происходит нечто очень мощное и энергичное. Это и было то, что Гумилев называл пассионарностью.

Когда в одной точке скапливается большое количество энергии, у сообщества возникает ощущение некоторой центричности, т. е. мы тогда ощутили себя, независимо от наличия Нью-Йорка или Парижа, центром существования на Земле. Опять это шло так же, как у американцев в пятидесятые годы, которые ощущали себя центром Земли безо всяких рефлексий на Европу. В семидесятые годы мы по-юношески (опять это юношеское дерзновение) субъективно ощутили себя центром мира, и эта наивность придавала нашему искусству определенную мощь. Неслучайно именно в семидесятые или родились, или проявились рожденные чуть раньше наиболее мощные и масштабные художники. Не буду их перечислять сейчас, но навскидку можно сразу назвать 20–25 человек, т. е. их было достаточно много.

По сути, их было так много, что нужно было кровопускание, и оно состоялось к концу 1970-х, когда люди стали разъезжаться по разным странам. Благодаря этому кровопусканию пассионарность в восьмидесятые годы как-то иссякла. 1980-е потребовали нового накопления сил, что и происходило, и новый взрыв пассионарности произошел в перестройку, в конце 1980-х. И снова состоялось кровопускание – уже по другой причине, с другой мотивацией; люди

опять стали покидать этот бурлящий котел; опять спустили пары; и снова в 1990-х это привело к потере воли, потере напряжения, к трагическому ощущению того, что ты не находишься в центре, что ты не нужен, – т. е. мы вновь вернулись к тому, что у нас было в начале 1980-х.

Эта цикличность повторяется у нас, что любопытно, каждое десятилетие, начиная с конца 1960-х годов. Сейчас я опять ощущаю накопление энергии, опять молодые художники, которые в 1990-х едва проклюнулись, становятся взрослыми. Надо отметить, впрочем, что на рубеже веков появилось немного профессиональных художников, а в 1990-х их просто не было, но тем не менее сейчас есть энергия. Возможно, со временем появится и профессионализм. Однако вернемся к семидесятым.

Итак, в те годы, несмотря на жуткое давление сверху, несмотря на полную безнадежность публичной самореализации, возникла такая мощная среда, что она создала альтернативную культуру. В 1960-е такой альтернативной культуры не было; были лишь секты, как я уже сказал. И уже эта альтернативная культура породила некоторые предпосылки для образования инфраструктуры, для организации самостоятельного, независимого выставочного процесса. Раньше ведь не было квартирных выставок, а тут появились инициаторы, организаторы, возник опыт. Когда власти испугались бесконтрольности процесса, они позволили организовать выставочное пространство на Малой Грузинской – это была явная уступка мощнейшему давлению со стороны художников. Власти пришли к этому решению, чтобы, с одной стороны, спустить пар, а с другой, расколоть движение – что они и сделали. Наиболее радикальная молодежная ветвь не попала в сферу деятельности Горкома и, в противоположность замыслу властей, лишь еще более усилилась. Они опять объединились в квартирах; с начала 1980-х пошли Апт-Арты, т. е. началась тихая подготовка к следующему взрыву.

Семидесятые годы важны еще и тем, что в нашей культуре в середине тех лет действительно произошла революция. На мой взгляд, эта революция зрела в двух мастерских: первая – это мастерская Комара и Меламида с учениками, куда ходил и Саша Косолапов, а вторая – наша мастерская на улице Рогова, где работали Пригов и я, а потом к нам присоединился и Лебедев. Хотя мы дружили

с Приговым с шестнадцати лет, в мастерской мы начали работать вместе с 1972 года. Мы жили очень «тесно», читали одну и ту же литературу. У нас обоих был страшный интерес к философской литературе, и мы непрерывно обсуждали прочитанные книги. Мы ходили на лекции Пятигорского, на его семинары в МГУ. А в 1960-х Пригов был весьма увлечен индийской философией, просто помешался на этом.

Был голод на философские материалы – ведь тогда мало что переводилось. Юрий Давыдов (муж Пиамы Гайдено, о которой я еще скажу) пересказывал тексты из общественной мысли Европы – так я узнал Адорно, Маркузе, услышал философское обоснование революционных событий 1968 года. Если в 1960-е годы мы интересовались классической философией (Гегель, Шопенгауэр, Фрейд), то с начала семидесятых увлеклись Серебряным веком. Пригов ходил в фундаментальную библиотеку Академии наук, что-то копировал, конспектировал, и мы освоили Серебряный век блестяще. В ту пору для нас оказались важны две фигуры – Лев Шестов и Николай Бердяев, потому что они считаются как бы предшественниками классического экзистенциализма. Лев Шестов все подвергал сомнению – как это было тогда важно! А философия персонализма и «суверенная личность» Бердяева были очень актуальны на фоне коммунистического коллективизма.

Как раз на рубеже 1960 – 1970-х годов экзистенциализм, как мне кажется, овладел многими умами. Володя Янкилевский рассказывал мне, что он тоже занимался этой проблемой и в ту пору ощущал себя экзистенциалистом, хотя и достаточно стихийным. Но на самом деле невозможно было не быть экзистенциалистом, когда мы уже смотрели «Земляничную поляну»; и вскоре уже и Тарковский станет снимать «Зеркало» – чисто экзистенциальный фильм, – явно испытывая влияние того же Бергмана; когда в кино клубах можно было увидеть Пазолини, – все эти вещи реально воздействовали на нас. К концу 1960-х – началу 1970-х были опубликованы многие произведения Камю, что-то из Сартра, и идеи экзистенциализма витали в воздухе.

Возьмем Эрика Булатова – это чистой воды экзистенциалист. Илья Кабаков в ту пору – тоже явный экзистенциалист. Про Янкилевского я уже сказал. Пивоваров со своим одиноким человеком – абсолютно

экзистенциалистская линия творчества. Поэтому нельзя сказать, что соц-арт возник на пустом месте, – почта была уже подготовлена этим течением. Для Булатова, который своим искусством противостоит сфере отчуждения (сфере *das Man*), эта сфера отчуждения выражается и обозначается красным. Отсюда «Слава КПСС», красный горизонт и т. п. элементы социальной сферы.

Кстати, надо помянуть добрым словом Пиаму Гайденко, издавшую в то время книгу «Эстетические воззрения Хайдеггера»^[42], где впервые на русском изложила теорию воззрений Хайдеггера на искусство. Там тоже описана позиция художника, противостоящего усредненному языку. А русская сфера *das Man*, в отличие от западной, была еще и агрессивной, и опасной – не только для проявлений личности, но и для ее физического существования. Вот и экзистенциализм в русском искусстве проявился с гораздо большей силой, потому что окружающая среда была более жесткая, чем на Западе. Западный человек больше придумывал эту жесткость, чем она существовала в реальности. У нас же суровая реальность была повсюду, и она породила в русском искусстве таких ярких, классических, форменных художников-экзистенциалистов, как Эрик Булатов. В изобразительном искусстве на Западе этого не было; там экзистенциализм присутствовал в литературе, театре, кино. И я настаиваю, что у нас в те годы была группа именно художников-экзистенциалистов.

Я в юношеские годы тоже был привержен этому течению, когда делал свой метафизический цикл, и тоже был озабочен этими проблемами... Увы, году к 1974-му я испытал кризис. Экзистенциализм – героическая философия, свойственная юношескому периоду, поэтому когда ты созреваешь и вступаешь в более зрелый возраст, то из героического противостояния ты переходишь к противостоянию аналитическому и трезвому. Когда мы повзрослели, каждодневно обсуждая эти проблемы, мы с Приговым увидели, что метафизическая вертикаль на наших глазах рушится и переходит в горизонтальную сферу и мы вдруг оказываемся в этой сфере *das Man*, где присутствует бесчисленное множество, вавилонское столпотворение разных языков. Если экзистенциализм противостоял этому столпотворению с помощью некой тонкой напряженной нити, что была натянута по вертикали и успешно

сопротивлялась грохоту многоязычия, то отказавшись от этой вертикали и погрузившись в многоязычие, нам пришлось искать для себя опору. И я придумал тогда термин «метапозиция», с которым Пригов согласился, и философия или формула метапозиция плюс полязык сразу же сложилась у нас на улице Рогова.

Поскольку тот горизонтальный полипейзаж, в который мы погрузились, был исключительно советским, то наше внимание было приковано прежде всего к нему. Не скажу за Комара и Меламида, но мы увидели наши, региональные особенности, отличающие нас от поп-арта. Мы интересовались поп-артом и понимали, что визуальный опыт поп-арта для нас бесполезен, но принципиальный опыт отношения к горизонтали можно использовать. У них горизонталь была коммерческая, а у нас – идеологическая.

Тут возникают и Комар с Меламидом, к которым мы не ходили, но слышали, что они занимаются своими изумительными проектами. Мы же с Приговым больше ориентировались на историческую ретроспективу. Кстати, исторические песни Пригова были начаты в 1973-м, а в 1974-м он их завершил. Там с помощью нового полязыка осваивался исторический опыт: их героями были персонажи от Самозванца до Берии со Сталиным, и все их проблемы разрешались в ироническом ключе, несколько постхармсовском. А позиция автора в целом – это позиция сценографа, медиатора, который смотрит сверху и разыгрывает все эти сюжеты. Этим занимался и я, и Дима Пригов, потом подключился и Ростислав Лебедев, и это было очень важно для начала всего процесса.

Когда Саша Косолапов, который был нашим другом, стал бегать к Комару с Меламидом, мы решили, что не пойдём к ним, потому что там будет полный компот, и ясно, кто хочет там верховодить. У нас были свои проекты, своя история, хотя мы сразу же поняли, что мы развиваемся по одному вектору, осваивая эту горизонталь. Я не знаю, как у Комара с Меламидом шли дела с этим многоязычием, но мы с Приговым тут же сделали на этом упор и решили, что мы совершенно сознательно, в постмодернистском ключе, все объединяем в одно, все перемешиваем, в том числе и пластически. Язык классицизма совмещали с языком агитпропа, например, и у Пригова было очень много таких экспериментов в 1974–1975 годах.

Его исторические (героические) песни и текстографии, когда голоса и тексты внедряются один в другой, – это бесспорный, потрясающий прорыв, так же как и текст, составленный из бесконечных, настырно повторяющихся лозунгов.

Другой важный момент для 1970-х – это переплетающиеся московские круги. Наш круг был завязан на Строгановке: многие из нас учились на одном потоке. С Приговым мы подружились еще до Строгановки, когда ходили в Дом пионеров в переулке Стопани. Поступили вместе на первый курс, а на следующий год туда поступили Соков, Косолапов и Саша Соколов, а Франциско Инфанте учился параллельно. Каким-то странным образом мы тогда уже все узнали друг друга, еще не зная о том, что будет впереди. А когда я окончил институт, мы – Соков, Косолапов и я – сразу же сняли мастерскую, хотя они еще были студентами. Потом они разбрелись по своим мастерским, а в 1972-м ко мне, после длительного опыта покраски фасадов домов в ГлавАПУ, переехал Пригов. Точнее, он просто бросил работу и окопался у меня. С этого момента начались наши почти каждодневные бдения, когда мы без конца обсуждали текущие вопросы искусства. Для нас эти годы были самыми мощными, самыми сильными. И в то время наша мастерская на улице Рогова была емким, энергетически богатым местом. Далеко не во всех художественных кругах была такая напряженная интеллектуальная основа.

С Шелковским мы познакомились примерно в 1969 году в Доме творчества Переславля-Залесского. Туда ездили и Пригов, и Соков, и Лебедев. А в 1970-м у Шелковского появилась мастерская в Просвирином переулке, недалеко от Кабакова. Мы встречались в основном там, потому что это был центр, и Пригов там читал свои стихи. Туда захаживали в ту пору Семенов-Амурский с учениками, Андрей Гросицкий. Там мы знакомимся и с Ваней Чуйковым, который в начале 1970-х вернулся из Сибири, где работал по окончании института.

Позже, году в 1975-м, в нашем круге появляются Римма и Валерий Герловины. 1976-й был годом тесного общения с Риммой и Валерой, которые увлекли нашу тусовку к себе в Измайлово. Они откуда-то доставали «Артфорум», другие журналы. Поскольку Валера бегло читал по-английски, он переводил для всех: так они занимались просветительством. В начале 1976-го они впервые

употребили это новое слово «концепт» – «концептуализм» еще как бы не появился в ту пору, но «концепт» уже существовал. Они увлекались тогда Флюксусом, амбициозно делали объекты, кубики, фотографии и одними из первых занялись акционизмом. Герловины, которые начали на два-три года позже Комара и Меламида, были мощным центром в то время. Римма – очень образованный интеллигент. Валера – энергетически напряженный, целеустремленный человек, который реализовывал все Риммины намерения, переводя их в пластические образы. Это был чудный тандем. Жаль, что о них редко вспоминают в последнее время.

Вообще-то, первыми концептуалистами в Москве были Комар с Меламидом: еще около 1974 года они сделали «Историю России в заседаниях» – объект не объект, не инсталляция, а скорее даже акция. Я эти вещи увидел немного позже, а сначала «услышал по телефону», но впечатление было потрясающее. Как мне кажется, они впервые показали их на одной из рабинских квартирных выставок, где стояли подрамники, прислоненные к стене, и можно было их по очереди отодвигать и смотреть на все эти заседания, начиная с какой-нибудь Новгородской думы, где количество людей все увеличивалось и увеличивалось, а больше ничего и не менялось. ...Комар и Меламид часто выступали как генераторы идей, а аранжировщиками были их ученики, группа «Гнездо». Я считаю, что и Косолапов был временами блистательным аранжировщиком идей Энди Уорхола и Комара с Меламидом. А последние уже были создателями текстов.

Вот Леня Соков был довольно странной фигурой. В ту пору он особенно не примыкал ни к одной группировке. Он не слушался Комара с Меламидом, к ним не ходил. И у нас, на улице Рогова, не сживал, ничего не подслушивал и влияния Саши Косолапова не испытывал, хотя они были большими друзьями. Он сам, в советской муке сформировался. И Соков, и Косолапов до своего отъезда в Америку в 1975 году делали поп-арт, достаточно вспомнить объекты-предметы Сокова – рубашку, палец... Но у Лени уже тогда, в самом начале семидесятых, когда он сделал быка с часовым механизмом, наметилась склонность к наивной народной механике, которую он не оставляет и по сей день, что делает его уникальным художником. Там те же мотивы, которые задеиствовал и соц-арт, но у него была неповторимая ниша.

А соц-арт к Косолапову пришел позже – он был обозначен постфактум. В отличие от Комара с Меламидом, все, что он делал тогда, было сделано под влиянием американского поп-арта. Все эти шпингалеты, замок из тряпочек на самом деле были навеяны Олденбургом.

Вся эта напряженная жизнь продолжалась примерно до 1979 года. В 1975-м уезжает Косолапов, в 1976-м – Шелковский, в 1979-м – массовый отъезд, когда уехали Соков, Герловины, Комар с Меламидом, – это было групповое бегство. Причем мало кто слушал тех, кто уже уехал, хотя бы того же Солженицына. Помню горестные письма Косолапова оттуда уже в 1975-м. «Ребята, торчите там, где воткнуты!» А позже Соков, который так хотел быть западным художником, скажет мне: «Ты не представляешь, как тут нас всех поставили раком!» Многие годами жили без языка... Такие иллюзии развеивались!

Тогда были «отъезжанты» и «здесь-сиденты». Игорь Шелковский упорно уговаривал нас всех ехать. Мы ночами мучительно спорили. Пригов отчаянно настаивал, что ехать преступно, потому что мы отрываемся от почвы, от языка. А так как язык был для нас главной основой творчества, от него нельзя было отказываться. По сути, американская среда не приняла никого, кроме разве что Комара с Меламидом.

В общем, тогда наши ряды поредели, и в Москве началась перегруппировка, поскольку старые пассионарные очаги исчезли. И оставшиеся стали группироваться у Кабакова и у Булатова. Нам был ближе Булатов, поэтому мы больше к нему ходили. Впрочем, Булатов с Кабаковым были близкие соседи.

Были в то время и яркие художники, с которыми мы не общались по разным причинам, например Михаил Чернышев. Мы видели несколько его выставок на Грузинской. Человек он был пассионарный, выражался адекватно. Познакомился я с ним позднее, а тогда, кроме уважения и восхищения, у меня ничего к нему не было, потому что не было точек соприкосновения.

В те же годы я очень уважал Янкилевского. Я с его творчеством впервые познакомился в 1963 году, в гостинице «Юность». Там была групповая выставка, но я запомнил из участников только его. Я очень хотел с ним познакомиться, но сделал это лично уже тогда, когда его

влияние мне было безопасно, ибо он – мощная и пассионарная фигура. Когда мы только учились, он уже сформировался.

Когда в начале семидесятых я впервые увидел Чуйкова, он меня тоже ошеломил. Он в то время уже пытался освоить поп-арт – делал вещи, похожие на фотографии в журналах моды. Локально закрашивал поверхности эмалью, раскраски. Мне показалось: вот тот материал, который мне будет полезен. А он в свое время, вероятно, подсмотрел этот материал у Кабакова. Для меня эмаль оказалась как божий подарок. Я «разводил» в то время скульптуру живописью, и эмаль мне давала некую пленочность, которая противостояла этому объему как что-то несущественное, что вроде бы можно содрать с этого объема. Эмаль блестела, сверкала. Лианозовцы очень любили на фузе писать, а эмаль не имеет фактуры. Тогда цветной-то эмали не было, мы брали белую, туда чего-то добавляли... Пивоваров тоже от нее с ума сходил.

Что касается поэзии, то и там имелся свой «кабаков». Им был «пламенный мотор» Д.А. Пригов, который тогда просто перепахивал всю Москву. Он легко шел на завязывание контактов и умел эти контакты надолго сохранять. Поскольку в ту пору он больше занимался литературой, он придумал и в изобразительном искусстве такую форму, чтобы там уживались его тексты и высказывания. Первые литераторы, которых он привел к нам в мастерскую, были литераторы 1960-х годов, из круга Евтушенко: Слава Лён, Леня Губанов, Владимир Алейников... С двумя последними наша дружба не завязалась, они выпить любили. Потом появились другие: Миша Айзенберг, Саша Величанский, Сабуров, который позже стал премьер-министром республики Крым... Он был экономистом, но в то время занимался еще и литературой... Миша Айзенберг в начале семидесятых привел к нам Толю Жигалова, он тогда еще стихи писал, очень неплохие. Женя Попов был большим нашим другом, бывал у нас частенько, читывал свои вещи. Наконец, многие питерские заезжали к нам – так познакомились с Кривулиным, ныне покойным, с другим питерским поэтом, Куприяновым, – не знаю, что с ним сейчас.

В начале восьмидесятых мы в мастерской Эрика Булатова познакомились с Сорокиным. Первый раз он нам показал свой сборник «Песенник»: он взял советский песенник, и каждый рассказ у него начинался с песни, а дальше черт знает что начинается, сорокинские

фантасмагории, – нам это очень нравилось. Его тексты той поры, начала восьмидесятых, – «Норма», «Очередь» – по сути, были продолжением семидесятых. Сорокин в те годы предпочитал, чтобы его читал Пригов, а потом стал читать сам.

С Левой Рубинштейном мы познакомились в 1981-м: он и Пригов читали свои стихи у него в квартире на Маяковке. Илья Кабаков тогда тоже пришел, а после чтения сказал Пригову: «Дима, как много вы читаете на собачьем языке. Не бойтесь сами “особачиться”?» Это в нем еще экзистенциалист говорил. А потом и сам «насобачился», стал на таком же языке изъясняться!

С этого момента Лева Рубинштейн входит в наш круг. А в конце семидесятых мы познакомились с Аликом Чачко. Это был замечательный, интеллигентный человек, который предоставил свою огромную, метров сорок, комнату в коммуналке на Маросейке под салон, где собирались толпы литераторов и художников и устраивались разнообразные чтения.

Конечно, и Сева Некрасов был наш большой друг – мы познакомились с ним через Эрика Булатова. Булатов, Васильев и Некрасов приходили к нам на улицу Рогова почти ежемесячно, начиная года с 1977-го. В отличие от нынешних времен, это было цеховое испытание на прочность. Мы знали: сейчас придет Эрик, скажет: «Не работает». Это губительное выражение означало «ерунду сделал». У него каждое произведение должно было «работать». Вот он приходит, надевает очки, говорит: «Работает! Так омерзительно, что работает!» Однако мы и друг с другом были довольно жестокими. Я Пригову не спускал ни одной слабину. И он меня тоже костерил иногда. Да и Шелковский бывал часто мрачно-беспоощаден. Это был такой стиль отношений: в 1970-х была сильна цеховая культура. Благодаря этому к чисто формальной стороне дела подходили очень ответственно. Это нас, семидесятников, отличает от поколения девяностых, которые этот аспект не учитывали, а иногда даже и боролись с ним. В 1990-х наблюдался тотальный синдром Голдинга – «детей, оставшихся без взрослых»^[43], – дикий, героический период. И ведь все крупные художники уехали за бугор. Здесь была пустыня, как после чумы...

Но вернемся в семидесятые. В те годы мы были очень рады тому, что Комар и Меламид работают параллельно с нами и делают свои

перформансы и акции. Хотя у них в манифесте было заявлено совсем другое отношение к соцреализму, чем у нас, – что они работают именно с соцреализмом. А мы интересовались больше монументальной пластикой, агитпропом. Тексты из газеты, из агитпропа – вот это была наша сфера, особенно у Лебедева.

Ведь и у меня все началось с «двоемыслия в худфонде»: вот леплю я себе матросов, солдат и прочее, что мне приходилось там делать под заказ, а потом прихожу домой и «воспаряю»! И я подумал, что с этим двоемыслием надо кончать. Надо этот материал использовать и не зависеть от него. Конечно, тут влияние оказал и Бахтин, причем его книги, как мне помнится, вышли в первый раз как раз в 1974–1975 годах. Я впервые прочел тогда про Рабле и культуру средневековья и подумал, что вот, это же то, чем мы занимаемся, а тут нам еще и теоретическая база! Хотя Шестов подготовил это еще раньше своим релятивизмом. Мы прочитали всего Шестова в те годы. Пригов разыскивал его в библиотеках, а позже нам его привозила Сильвия Бонадурер, жена Шелковского. Про нее обязательно надо рассказать: вот она была покровительницей андеграунда! Сильвия была слависткой, проходила в начале 1970-х здесь стажировку и быстро подружилась со всем нашим кругом. Она чемоданами возила нам журналы типа «Кунстнахрихтен», причем откуда-то достала всю подшивку за 1960-е годы, и разные книги по искусству и философии. Так что в середине 1970-х мы прекрасно знали весь срез европейского искусства, и это было очень здорово.

Она же привозила нам и «тамиздатовские» диссидентские журналы. Что касается «самиздата», то нам попадались самые странные журналы типа «Перуна»; в то время в некоторых кругах было популярно язычество и «перунизм». И ленинградцы привозили нам какой-то свой диссидентский журнал. А так поэты вроде Лимонова или Севы Некрасова выпускали сами свои книги.

Кстати, потрясающей фигурой в 1970-х годах был Солженицын. Мы еще до Сильвии прочли много его книг – и «Раковый корпус», и «В круге первом», и его влияние было грандиозным. Его поведенческая модель была очень важна, в 1970-х он произвел революцию в сознании, и его борьба с властями обсуждалась всеми. После высылки его голос «оттуда» доносил нам очень важную мысль, которую не все услышали: «Не уповайте на Запад, не обольщайтесь!»

Игорь Шелковский был серьезным последователем его «жить не по лжи»: он никуда не вступал, не работал, жил один, как монах. Он зарабатывал тогда летом реставрацией церкви и жил на эти средства целый год. В отличие от шестидесятников с их «дипкорпусом», мы коммерцией не занимались. Да, мы были вхожи в Худфонд как члены СХ, но там ситуация была полегче – мы не связывались с идеологическими заказами для выставок МОСХа. Чуйков писал задники для провинциальных домов культуры, мы с Приговым делали игровые площадки, тем и зарабатывали на жизнь. Всегда можно было найти работы по художественному оформлению, причем без идеологического напряжения.

Время было тогда суперинтересное, хотя и тяжелое: мы были несвободны внешне, но внутренне не имели границ. Мы на многое наплевали в жизни, от чего-то отказались. Это была свобода нищеты: мы могли себе позволить то, чего другие не могли. Мы могли делать то, что хотели. Конечно, больших надежд на будущее нам не оставляли, но было наплевать. Мы создали микросреду, которая нас поддерживала. Мы делали произведения, свободные от ценников. По сути, работы не стоили ничего. Когда приходили иностранцы и спрашивали, сколько стоит, я впадал в панику. Я отказывался продавать. Собственно говоря, непонятно было, по какому критерию надо оценивать работы...

Из коллекционеров в те годы был только Нутович, у которого не было денег, так что он ничего не мог себе позволить. Жил только подарками. Да и западных коллекционеров как таковых не было: были дипломаты, но у меня хватило ума не продавать им. Были художники вроде Васи Ситникова, которые продавали работы и тут же делали их заново; опять продавали и вновь делали и так далее. Но кушать всем надо было, никто не спорит. Так что существовал «салон», где дипломаты покупали картинку по дешевке для украшения московских квартир, а потом возвращались домой, закидывали ту «живопись» на чердак – и именно это искусство появляется теперь на аукционах.

Если говорить о кумирах того времени, то у меня есть одна поздняя фотография с татуировками под названием «Следы первой любви»: на груди был Джаспер Джонс с мишенями, а на спине – Малевич с крестьянином. Это и были мои кумиры в 1970-е годы.

С одной стороны, поп-арт, а с другой – супрематизм, и даже больше – конструктивизм. Мои парсуны были задуманы как нечто в духе малевичевских спортсменов или крестьян, но в поп-артистской трактовке. Они должны были совместить новую иконность Малевича и поп-артистскую метафизику Джонса. Раушенберга я полюбил позднее. Такую же поп-артную иконность можно найти и у Энди Уорхола.

В официальном искусстве тогда был полный провал: весь «левый МОСХ» был безнадежен. В литературе царили «деревенщички»: они цеплялись за экзистенциальные проблемы, и у них иногда выходило что-то интересное, вроде раннего Белова. А больше ничего светлого и не было. Кинорежиссеры умудрялись, несмотря на давление, иногда снять что-то приличное, как Марк Захаров, например. А в изобразительном искусстве у нас был полный ноль. Когда Хрущев в Манеже разделил искусство на официальное и неофициальное и часть художников, типа Андропова и Никонова, поддались этому давлению, они со временем все потеряли. В Союзе художников начались полумеры, и получилось «полуискусство», а такого в жизни не бывает. Как нельзя быть наполовину беременной... Естественно, что за 1960-е годы все сместилось в андеграунд, и все наиболее радикальные и интересные силы ушли туда.

В общем, я уверен, что 1970-е были самым лучшим периодом русского искусства второй половины XX века. Из всего, что там созрело, мы получили массу крупных художников, которые дали искусству невероятный импульс к развитию вплоть до XXI века.

Москва,

июль 2008 года

Виктор Пивоваров: 70-е: смена языковых кодов

Домашнее задание:

1. Если вспоминать 1970-е, какое событие тех лет Вы бы признали за самое важное или кульминационное для десятилетия? Может, их было несколько?^[44]

– Понятие «кульминационное событие» предполагает некое мгновенное одноразовое действие. Типа взрыва. Такое событие действительно было, и оно всем известно – это так называемая бульдозерная выставка 1974 года. Нарыв лопнул. Неофициальное, «подпольное», нонконформистское искусство вышло из подвалов, узких замкнутых кружков в социальное и культурное пространство. С этого момента не считаться с ним уже было невозможно, с этого момента начинается медленный процесс его легализации.

Это действительно важнейшее событие, событие направленное изнутри искусства во внешнее социальное пространство. Но было и другое, не менее важное событие, направленное внутрь самого искусства. Оно, правда, не носило характер мгновенного взрыва, а растянулось практически на десять лет. Точные временные рамки его размыты, и на это могут быть разные точки зрения, но я бы попробовал их определить между 1965–1967 и 1975–1977 годами. Таким образом, правильнее назвать это не событием, а процессом. И тем не менее по своему смыслу это событие. Я имею в виду оформление русской художественной школы современного искусства как вполне самостоятельного, оригинального и полноценного явления, несущего свое собственное содержание, которого не было в современной западной культуре. Эта школа имеет два рукава, две линии, иногда совпадающие и переплетающиеся, иногда далеко расходящиеся: это линия, грубо говоря, социально-терапевтическая, с легкой руки Комара и Меламида получившая имя соц-арт, и линия экзистенциально-метафизическая, которая в несколько суженном варианте получила название «московская концептуальная школа».

2. Есть ли какие-то общекультурные (т. е. помимо круга неофициального искусства – фильмы, книги, музыкальные

произведения и т. п.) события того десятилетия, которые запомнились?

– Очень многое можно перечислить. Бергмана и Феллини, Шостаковича, Мессиана, Шнитке, «Сто лет одиночества», Тарковский, Платонов... Не уверен, имеет ли какой-либо смысл такого рода перечисление. Только какая-то конкретная, часто незаметная вещь может что-то приоткрыть. Вот такое конкретное – почти забытый сейчас французский фильм, название которого красиво переведено по-русски как «Столь долгое отсутствие». Это фильм о человеке, потерявшем память. Он живет в каком-то сарае на окраине города на берегу медленной реки. В мусорных ящиках находит связки старых журналов и ножницами вырезает по силуэту разные фигуры каких-то актрис, или политиков, или что-то совсем непонятное. Выбор его необъясним, его пытается как-то пригреть какая-то женщина, потерявшая мужа, но он тяготеет ее заботой, ускользает в свою хибарку на берегу реки, и в глазах его появляется робкая тень предвкушения счастья, когда он вынимает из кармана ножницы и разрезает бечевку, связывающую очередную связку журналов...

3. Как известно, в те годы информация (в том числе, по искусству) плохо доходила до художников России. Имело ли это какое-то значение для творчества?

– Тем не менее информация доходила. Советские идеологические заслоны были, слава Богу, сделаны по-русски, т. е. кое-как. Какие-то щели и дыры оставались. И хотя просачивалось немного, но зато воспринималось оно не поверхностно. Было достаточно времени для этого.

4. Если мы вспомним шестидесятые годы, можно ли сказать, что в 1970-х (или к 1970-м) произошла смена стиля, кумира в искусстве, собственных взглядов на искусство?

– Без сомнения, произошла смена эстетически-языковых кодов. Это хорошо видно на примере Шварцмана, Вейсберга, Янкилевского или Штейнберга. По своему внутреннему содержанию их картины совсем недалеко от метафизических работ Кабакова, таких как «Сад», «Летающие» и т. п., но язык другой, и в исторической классификации они расположены в разных десятилетиях.

Впрочем, разница используемых языков вещь отнюдь не внешняя. Это означает, что и в случаях близости содержательного компонента, между так называемыми шестидесятниками и семидесятниками

существует и значительное расхождение. Так что следует, видимо, говорить не только о смене языковых кодов, о смене стиля, но и о смене смыслов.

5. Что/кто оказали влияние на формирование собственного языка?

– Решающей для формирования языка была встреча с утилитарно-художественным явлением, стоящим за границами искусства, а именно с выполненными трафаретной техникой техническими противопожарными плакатами и железнодорожными стендами.

Интересно, что Эрик Булатов ссылается на тот же источник вдохновения. Оказалось, что прием простой плоской раскладки на три-четыре цвета, давным-давно известный в печатной графике, можно использовать и в картине, и он дает интересный и неожиданный эффект. Эрик Булатов взял из этих плакатов экзистенциальный момент тревоги, опасности, угрозы, меня приводил в восторг тотальный абсурд, из них вопиющий^[45].

6. Насколько мне помнится, выставок, где Вы принимали участие, в те годы не было вообще?

– Нет, совсем не было. На невозможность выставляться я отвечал так:

«Очень часто люди приходят в мастерскую и сожалеют, что картины и альбомы не могут быть выставлены в наших условиях... Важно то, что картина сделана и существует. Это ничего, что она стоит в мастерской лицом к стене. Она находится здесь, на этой земле, в этом месте, среди других вещей и среди людей, и не так уж важно, видят ее или нет. Ее присутствие, ее существование и есть ее форма участия в этой жизни».

Это написано в начале 1980-х и опубликовано впервые в парижском журнале «А-Я» (№ 6), издаваемом Игорем Шелковским. Несмотря на то что с того времени у меня прошло довольно много выставок, я и сегодня думаю так же. В процитированном тексте я не исключаю возможность публичного показа, но не считаю это обязательным, не думаю, что это единственная форма коммуникации со временем и людьми.

7. Отношение к диссидентству и самиздату? Имели ли они значение для творчества?

– Отношение к диссидентству и самиздату самое положительное. Многие диссиденты проявили настоящий героизм, и их заслуги

в разрушении тирании невозможно переоценить. Это не означает, что это они разрушили тиранию, факторов, разрушивших советскую систему, был миллион, но я не могу себе представить, чтобы эти факторы работали без этого звена.

Вопрос, однако, в другом. Диссидентство, как это ни покажется странным, было частью советской системы. Ненавидимой, уничтожаемой, но – частью. Частью этого социально-культурного тела. Это хорошо видно на текстах диссидентов, которые пользуются теми же самыми эстетическими и языковыми кодами, что и власть. Если пользоваться вашим словом «стиль», то они находятся в том же стиле. В этом смысле диссиденты художникам были чужие, художники находились в другом стиле. «Мы не диссиденты, – говорил Генрих Сапгир, – мы богема!»

Что касается самиздата, то был политический самиздат, литературный и художественный. Последний стал одним из самых интересных явлений неофициальной культуры. Сам я несколько самиздатовских книжечек написал и нарисовал.

8. В Москве были разные художественные круги – существовали ли у Вас какие-то связи с ними?

– Действительно, образ кругов для описания неофициальной московской культуры очень точный. У каждого такого круга был свой центр, как правило, какая-нибудь сильная харизматичная личность, свои края и сопровождающие спутники. Центральные фигуры – Рабин, Рогинский, Нусберг, Кабаков, Булатов, Монастырский... В каких-то точках круги соприкасались, пересекались и даже частично накладывались друг на друга, не теряя при этом своей автономии. Были, разумеется, и одиночки типа Свешникова.

9. Поддерживали ли Вы контакты с представителями других творческих профессий (музыкантами, поэтами и т. п.)?

– В Петербурге был Бродский, у нас в Москве – Сапгир. Генрих Сапгир был не только гениальный поэт, но и в высшей степени интегральная фигура. Практически с детства судьба свела его с Е.Л. Кропивницким и Оскаром Рабиным, его тянуло в мастерские художников, и не было в Москве практически ни одного более или менее интересного художника, с которым бы он не дружил. Он написал множество пронзительнейших стихотворений о своих художественных собратях. За ним тянулись и другие, и поэтические

вечера в мастерских художников проходили постоянно. Более избирателен был Сева Некрасов. Он был и остается ближайшим другом Булатова и Васильева, и дружбу их можно с полным правом назвать взаимно обогащающим соавторством.

С музыкантами общение носило более случайный и эпизодический характер, но оно существовало. У меня самого таких контактов почти не было, а рассказывать о чем-то с чужих слов не имеет смысла.

10. Кто-нибудь из коллекционеров в Москве играл какую-то роль для Вас? Покупал ли кто-нибудь, кроме иностранцев, Ваши работы в те годы?

– Московские коллекционеры в это время не покупали картины, а выпрашивали. Или художники сами им дарили по дружбе. У меня друзей среди коллекционеров не было, и поэтому в коллекциях того времени моих работ нет.

Прага,

май 2008 года

...и живой разговор с Г.К.

– Виктор, главное, что меня интересует в этой книге, это почему в первой половине 1970-х годов произошло такое резкое изменение стиля у многих художников, почему так сильно изменились мышление и язык у художников, что впоследствии привело к известному всем «концу неофициального искусства» в середине 1970-х?

– Причин, как всегда, несколько. Одна из них – девальвация художественного языка. Великий язык живописи в это время перестает работать. Художник ведь как крыса: он чувствует, где плохо, и ищет место, где хорошо, где что-то работает, действует. Все категории языка живописи, как-то: сложность и богатство цвета, изоциренность пространства, живописная поверхность и т. д. – к концу 1960-х перестали действовать. И тогда в поисках актуального языка, который «работает», художники обратились к языку нехудожественному. Прежде всего к железнодорожным и противопожарным дидактическим стендам, о которых говорили и Булатов, и Кабаков, и я: все мы вспоминаем об этом эстетическом феномене, который находился

вне искусства, и можно было им воспользоваться и попробовать благодаря ему выйти за границы того искусства, которое было вокруг. И мы все трое это сделали.

– Заметим, что этот феномен существовал и раньше, во все предыдущие годы, однако никто к нему не обращался!

– Безусловно, но раньше не было такой исчерпанности языка. Это только вопрос исчерпанности, усталости. Позже, как мы видели, некоторые художники, и я сам тоже, вернулись к живописи – новый экспрессионизм в Германии в начале 1980-х или даже в конце 1970-х тому пример. Но в тот момент возникло сильнейшее ощущение «конца», и это ощущение испытывалось очень многими, кто искал средства выражения. Так что это стало одной из причин.

Вторая причина – изменение семантики искусства, изменение содержания. О чем могла сказать старая живопись шестидесятников (Рабин, Немухин, частично Рогинский и другие)? О состоянии души, о настроении, о переживании. А тут на горизонте появились новые содержания, которые требовали выхода. Прежде всего это содержания социальные. Кончилась эпоха Я, началась эпоха МЫ, как провозгласил Кабаков. Язык Рабина, который тоже занимался социальными феноменами, был слишком личный. Необходимо было найти более объективированный язык. Кабаков или Булатов искали именно такой отчужденный, безличный способ выражения. Лично меня социальное содержание не очень интересовало, или мне так казалось, но зато для меня были важны вопросы экзистенциальные. Однако и в этом плане старый язык уже не годился, слишком он был герметичен. Поэтому обращение к нехудожественным предметам помогло и экзистенциальное содержание выразить с большей ясностью. Я имею в виду такие, по сути, экзистенциалистские работы, как «Проекты для одинокого человека» и альбомы начала 1970-х годов.

– Хорошо, но что заставило отдельных художников (отметим, что не всех!) обратиться к новому содержанию, точнее, что заставило искать это новое содержание? Может быть, это были какие-то события или перемены вовне, что подвигли их на внутренние подвиги и сдвиги? Что произошло?

– (Очень долгая пауза.) Вероятно, Вы имеете в виду изменения в духовной сфере?.. Я мог бы ответить только в самых общих чертах, что с начала 1960-х и до середины 1970-х годов меняется общее

самоощущение человека. Это отмечают очень многие. Этот процесс начался в начале шестидесятых во всем мире, но поскольку в России все происходит с опозданием, то у нас это началось на десять лет позже. Но это были общие культурные процессы, которые охватили весь мир. На Западе это движение хиппи, бит-дженерейшн, сексуальная революция, паломничество на Восток, экологическое движение – все это огромные духовные и социальные сдвиги. И хотя Советский Союз был отрезан «железным занавесом» от остального мира, такие вещи распространяются не по Земле. Распространение идей происходит на более высоких уровнях, так что никакие «железные занавесы» здесь не помогут.

С новым самоощущением, о котором я говорю, связано и появление «новой религиозности», если это явление можно так назвать. Это религиозность вне каких-либо конфессий, не имеющая ни четких границ, ни ритуалов, ни жрецов, ни священников, – по существу, очень открытая форма религиозности. На одном ее полюсе – полная свобода человека, на другом – предопределенность. Апостолом свободы можно было бы назвать Алена Гинзберга, апостолом предопределенности – Габриэля Гарсиа Маркеса, роман которого «Сто лет одиночества», так же как и примерно в это же время опубликованный булгаковский «Мастер и Маргарита», произвели у нас взрыв сознания. Был и третий путь – интеллектуальной рефлексии культуры; его представлял Борхес. Все эти три линии, прослеживающиеся и в нашей культуре второй половины XX века, относятся к той «новой религиозности», характеристики которой я пытаюсь нащупать.

Событий и причин, подвигнувших художников искать «новое содержание», разумеется, было больше. Я упомянул только некоторые. Но время было сильное.

Прага,

июль 2009 года

Оскар Рабин: Наша жизнь была полна событиями

Те годы были такими насыщенными, что трудно в двух словах рассказать обо всем, что происходило тогда. В моей жизни, в жизни других художников, да и во всей культуре и искусстве после смерти Сталина произошли такие изменения, которые можно сравнить с тем, что нам как бы дали новую жизнь, новое дыхание. Я не хочу сказать, что для художника жизнь стала нормальной и он стал жить-поживать в нормальном, цивилизованном обществе и государстве. Напротив, жизнь была наполнена абсурдом, но надеждами и разочарованиями, страстями и событиями, представить которые в мертвые времена при Сталине было невозможно. Нам как бы приоткрыли окно в Европу и весь остальной свободный мир. И хотя выйти за пределы окна не разрешалось, что породило много иллюзий и нереальных, неоправданных, наивных надежд на другую, нормальную человеческую жизнь, тем не менее это дало сильный толчок для осознания себя не только «винтиком» советской системы, но и индивидуальностью, личностью в искусстве и жизни.

Этому способствовало многое: более свободный доступ к информации о том, что происходит в искусстве и жизни на Западе, Молодежный фестиваль, национальные выставки Америки, а затем и Франции, знакомство, сначала осторожное, а затем все более широкое, с иностранцами – дипломатами, туристами, художниками, искусствоведами и галеристами.

В 1960-х годах сложилась новая неофициальная культура, представители которой – художники, поэты и писатели, философы, историки, композиторы – пронесли те идеи через всю свою жизнь. Теперь уже, в следующем столетии, это ясно видно. И хотя за почти пятьдесят лет много всего произошло, и не стало уже Советского Союза, и открылись границы для знакомства со всем миром, и многие «наши» с тех пор не только побывали на Западе, но даже живут и работают на Западе, – почти никто из нас не изменился и не изменил тем идеалам и тому, что было открыто в те времена.

У нас сложилось свое понимание искусства, своя эстетика, во многом основанная на традициях начала XX века. Следующее за нами поколение молодых в этом смысле пошло дальше нас. Создавались группы – «Гнездо», «Коллективные действия» и т. д. Если наше поколение открыло для себя и приняло абстракционизм, экспрессионизм, конструктивизм, сюрреализм, примитивизм и поп-арт, то в 1970-е и 1980-е годы уже появился фотореализм, перформанс, концептуализм, соц-арт и т. д. И это более молодое, чем мы, поколение так же пронесло через всю свою жизнь идеи, которые они для себя открыли и приняли в те годы.

Я нарочно не называю много фамилий. То, что я говорю, это не история искусства, это только мои заметки. Тем не менее, говоря о моей жизни, мне не избежать фамилий некоторых художников, коллекционеров и других знакомых мне людей, оставивших воспоминание о себе.

Одним из первых новых художников, с которыми я познакомился, был Олег Прокофьев, сын композитора. Он уже в то время писал картины под влиянием раннего Мондриана. И тогда же, благодаря Олегу, я попал к художнику Володе Слепяну. У него в мастерской в больших банках вместо кистей были велосипедные насосы. Он набирал этими насосами краску и выдавливал на холст. Получались очень свежие, абстрактные картины – в то же время, несмотря на насосы, выглядевшие традиционно.

Он вскоре уехал по фиктивному браку в Польшу, а из Польши тогда можно было свободно добраться до Парижа. Позже до меня иногда доходили сведения о его жизни в Париже. В частности, у меня была очень хорошая знакомая, французская журналистка Клод Дей, – она выписывала для меня французский журнал по искусству «Коннессанс дез ар». В одном из номеров оказалась большая фотография, где на площади около Гранд-Опера в Париже Володя Слепян расстелил длинный рулон бумаги и, бегая, поливал и забрызгивал его краской. Было написано, что потом он выбирал из этого материала наиболее удачные куски. Позже он создал группу из молодых художников. Они также расстилали длинные рулоны бумаги, а сами, проезжая на машине, поливали бумагу краской.

Я также слышал, что он пытался работать с очень известным художником Матье. Этот художник очень быстро рисовал огромные

холсты. Выставку своих картин в Японии он нарисовал, когда ехал туда на корабле. У Слепьяна никаких контактов с Матье, кажется, не вышло. И говорили, что вскоре он бросил живопись и стал писать стихи. С русскими парижанами он не общался. Спустя много лет, когда я уже сам жил в Париже, мне сказали, что он заходил в русскую галерею и предлагал купить работы Олега Целкова, с которым дружил в России. А потом я узнал о его смерти: была заметка в газете «Русская мысль», написанная художником Игорем Шелковским.

Еще во время подготовки к Молодежному фестивалю я познакомился с художником Олегом Целковым, который в то время был увлечен крестьянской серией Малевича. Своих знаменитых персонажей он начал писать несколько позже и пишет их по сегодняшний день.

Во время этого фестиваля я впервые услышал о Толе Звереве. Он ходил в международную студию при фестивале и удивлял всех приемами, при помощи которых рисовал картины. В число этих приемов входили плевки, растирания краски пальцами, окурками сигарет и много чего другого на удивление публики.

Познакомился я и с художником Юрой Васильевым, который в то время был учеником моего тестя и учителя Евгения Леонидовича Кропивницкого. Юра сам себя называл и подписывал работы: «Мон» – единственный. Он был членом МОСХа и даже членом КПСС. В его мастерской я увидел почти всю историю искусства XX века в его исполнении. Начиная с автопортрета, написанного в манере Ван Гога, а дальше шли: экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм. А посреди мастерской стоял обтесанный ствол дерева, и он туда вставлял, вбивал, клеивал все, что только ему попадалось на глаза. Он считал, что он может в себя вместить таким образом все мировое искусство.

Впоследствии с ним случилась неприятность. В известном американском журнале «Лайф» была напечатана статья о нескольких московских художниках и помещены репродукции с их работ. Я не помню о других, но Юру грозили исключить из МОСХа, из партии. Результатом был первый в его жизни инфаркт.

В это время мы уже познакомились с американским поп-артом. Правда, только в репродукциях. Какие-то иностранцы подарили довольно полно представляющую это направление книгу – «Молодые

американцы»; там были Раушенберг, Джаспер Джонс, Рой Лихтенштейн, всего, наверное, человек пятнадцать... Очень быстро все это началось и у нас, только в нашем неофициальном мире. Знакомство с поп-артом помогло освободиться от всего лишнего, что трудно было так вот просто взять и отбросить. С самых первых моих картин этого времени мне нравилось вклеивать (или имитировать настоящие) этикетки, бумажные деньги, фото... Но только благодаря поп-арту я догадался нарисовать эти предметы во всю картину, оставив пейзажу вспомогательную роль, не более 10–15 %. И тем не менее я никогда не считал себя поп-артистом. Время это подтвердило. Никогда, ни раньше, ни теперь, мои работы не были представлены на поп-артистских выставках.

Несколько позже, уже в 1970-х годах, после «бульдозерной» и следующей за ней Измайловской, начались выставки с разрешения начальства. Первая – в павильоне «Пчеловодство», в которой участвовали десять или двенадцать художников. Но уже на второй выставке, на той же ВДНХ, в павильоне «Культура», были представлены почти все художники, считающие себя неофициальными. Правда, и здесь действовали условия игры, которые в теперешнее время иначе как абсурдом не назовешь. Участвовать в этой выставке могли только те, у кого была московская прописка. Поэтому, например, один из главных организаторов (он же и исполнитель), ленинградский художник Женя Рухин, без которого не смогли бы осуществиться «бульдозерная» и последующая Измайловская выставки, на эту выставку допущен не был. И не только он один. После первого дня открытия были сняты некоторые картины. И с большим трудом, после дня забастовки остальных участников и занудных переговоров с начальством, некоторых из снятых удалось вернуть. Убрали знаменитое «Гнездо», в котором тройка художников высиживала не помню уже что. Ребята сделали новое. Но и оно было уничтожено после закрытия выставки под предлогом пожарной опасности.

Та же участь постигла и знамя, изготовленное при помощи аппликаций и вышивок. Сделали это знамя известные тогда в Москве первые советские хиппи. Их было, кажется, человек десять. На знамени был изображен земной шар, уколотый шприцем с наркотиками. И надпись: «Мир без границ».

Первый день знамя висело, но на следующий день его не оказалось. Отстоять его в течение дня не удалось, и ребята за ночь изготовили второе такое же. Утром принесли, повесили, но результат тот же самый, несмотря на то что мы ругались с начальством за это знамя. Скандал был капитальный. Заместитель министра по культуре с характерной фамилией – черт шельму метит! – Шкодин, курировавший нашу выставку, кричал: «Это антисоветчина, не может мир быть без границ!» Мы возражали: «Как же так, это вы коммунист, какие же могут быть границы, когда коммунисты захватят весь мир?» (Как они всегда заявляли.) Шкодин ответил: «Нет, и при коммунизме будут границы...» Оба знамени, как и гнезда, исчезли навсегда. Совсем недавно, на салоне «Ар-Париж» я видел примерно такой же ковер-знамя, с аппликацией и вышивками, портретом Ленина и надписями. Сделал этот ковер художник Африка (Бугаев). Кроме Ленина, ничем эта работа не отличалась от того знамени хиппи. Но есть ведь разница во времени, больше тридцати лет. Не говоря уже о советском строе, который своей тиранией и абсурдом навсегда останется в памяти человечества.

В Москве в семидесятых годах уже вовсю активно действовали группы молодых художников. Устраивали акции, выезжая на природу. Насколько помню, наиболее известной была группа Монастырского. В начале я уже писал об этом. У меня же судьба сложилась иначе.

После всех этих скандалов в 1974-м в течение четырех лет у меня шла торговля с начальством: как дальше нам положено жить. Дело в том, что некоторая часть художников не соглашалась пойти на компромисс, согласиться хоть и на более мягкую, но цензуру. Начались выставки на частных квартирах. Я тоже активно участвовал в них. После самой большой квартирной выставки, которая одновременно проходила на семи московских квартирах – с той рекламой, что в то время была нам доступна (как, примерно, и самиздат, информация распространялась из уст в уста, а также при помощи западных радиостанций, вещающих на Советский Союз, и т. д.), – начальству, по-видимому, надоело терпеть все это, и оно решило перейти к более решительным мерам подавления непослушных. Для запугивания стали применять следующие известные методы: нескольких художников призвали в армию, хотя время призыва еще не наступило; некоторых уволили с работы

под разными предлогами; художникам, работающим в издательствах, отказывались давать заказы; прочим угрожали по телефону; встречали вечером на улицах и грозили избить; и многое другое, что раньше применялось только в отношении диссидентов, требующих политических изменений в стране.

От меня же реально требовали не так уж много. Чтобы сидел тихо, никуда не лез и не участвовал ни в каких не санкционированных властями выставках. Но я уже не мог остановиться, и к 1978 году все закономерно подошло к своему концу.

Уже с середины 1977 года начальство, по-видимому, потеряло терпение и довольно убедительно дало понять, что остается только два варианта: «западный» и «восточный». «Восточный» меня никак не устраивал. Я всегда считал, что я прежде всего художник, и перспектива оказаться в лагере и несколько лет не иметь возможности писать свои картинки казалась мне совершенно невозможной. И поэтому 5 января 1978 года я оказался в Париже в качестве советского гражданина, который приехал по приглашению в гости. Советские власти мне такую визу охотно дали. Через три месяца в советском консульстве мне продлили визу еще на три месяца, но, уже не дожидаясь конца этих трех месяцев, мне позвонили из консульства и попросили зайти. Там у меня забрали советский паспорт, и консул прочитал указ Верховного Совета СССР, подписанный Брежневым, о лишении меня советского гражданства «за действия, не соответствующие статусу советского гражданина».

Так началась моя новая жизнь «апатрида» – в переводе «человека без родины». Конечно, вначале было тяжело, но довольно скоро я понял, что судьба приготовила для меня замечательный подарок, о котором во все времена мечтали многие художники. Наконец-то я получил возможность спокойно работать, выставлять и продавать свои работы и не называться за это диссидентом, нонконформистом, антисоветчиком и подонком, как это было в том безумном государстве, где я родился и прожил ровно пятьдесят лет.

Следующие тридцать лет я прожил и живу в Париже, и это уже совсем другая история. Много лет я, и моя жена, и мой сын привыкли думать, что мы уже никогда не увидим Россию. А наши родные и близкие не смогут приехать к нам. Но оказалось, что судьба приготовила нам еще один сюрприз.

А из важных событий семидесятых – да, наверное, это была «бульдозерная» выставка. Говорят, об этом уже пишут в школьных учебниках. В Москве отмечали тридцатилетний юбилей. Леня Бажанов мне звонил из Москвы: надо было сказать несколько слов об этом событии.

Идея такой выставки на открытом воздухе пришла не сразу. Из Польши к нам попадали иногда журналы по искусству – там, в Варшаве, уже можно было художникам выставляться на улице. И мы решили: а почему бы и нам не попробовать? Формально нам это не могут запретить, так как такого запрещающего закона нет. Надежда была на иностранцев. В то время Запад, в особенности Америка, был единственным фактором, с которым считалась Советская власть. На то у нас и расчет был.

Мы официально предупредили власти за две недели о предстоящей выставке. Они не сказали ни да, ни нет, а просто «мы вам не советуем этого делать». Но ведь совета можно и не послушаться. Мы сначала напечатали на машинке приглашения и разослали всем, кого мы знали. В первую очередь знакомым журналистам, дипломатам и т. п. Почти сразу же подключились западные радиостанции, говорящие на русском языке. Чем больше было такой «западной» публики, тем для властей выходило все-таки серьезнее. Мы ведь еще не знали, как они могли среагировать; было страшновато. Но ничего, выдержали, пошли.

Перед событием мы сидели у нас на кухне на Преображенской и ждали информации. Сначала пришли человек восемь или десять, т. е. те, кто соглашались заранее. А в конце – когда услышали, что по радио всякие «голоса» говорят, – уже собралось человек двадцать.

Да, перед самой выставкой художники по одному, иногда по двое приезжали с работами к Тупицыну, который жил в Беляево, неподалеку от того пустыря, и оставались у него ночевать. Так мы готовились к выставке, чтобы не вызывать подозрений, потому что власти строго запретили нам собираться всем вместе.

О самой выставке писали уже так много, что повторять это даже неловко как-то. В общем-то, там все было как в хорошем детективе: бульдозеры, поливальные машины, переодетые под рабочих милиционеры, искусствоведы в штатском, порванные и брошенные

в костер картины, арест пятерых художников, выбитые зубы у американского корреспондента и т. п.

До «бульдозерной» выставок в те годы у нас в СССР не было, если не считать редкие закрытые выставки в научных институтах, которые все равно закрывались со скандалом через день-два, а то и через пару часов. Впрочем, были квартирные выставки – например, у нас, начиная с барака в Лианозово, существовала постоянная экспозиция. В Лианозово, а потом и на Преображенку ездили самые разные люди – и ученые, и художники, и музыканты. Приезжали Рихтер, Слуцкий с Мартыновым. Поэты часто читали стихи. Это был очень широкий круг друзей и знакомых, которые нас поддерживали и ободряли своим интересом.

И коллекционеры интересовались нашим творчеством – Нутович, Русанов, позже Талочкин. А Костаки был вообще чуть ли не первый наш покупатель, который приехал к нам в Лианозово в барак.

Кроме того, тогда принято было ходить друг к другу по всем мастерским. Кто-то что-то услышит, что есть новые работы или будет какой-то вечер, – значит, надо идти. А главное, приятно было иметь такое место, куда можно прийти, посмотреть новенькое, да еще и привести иностранцев к этим художникам. В сущности, если бы не иностранцы, наверное, плохо нам было бы. Рисовать-то рисовали бы, но уже не так.

Но и на Западе уже начали нас выставлять: групповая выставка в Польше, затем в Италии; в Париже – персональная у Зверева, моя – в Лондоне. У Дины Верни в Париже выставлялись Кабаков, Булатов, Янкилевский, Архангельский, моя картина с паспортом и др.

Но все это и многое другое было до «бульдозерной». А после нее прошли выставки в Москве, Ленинграде; неофициальных художников стали принимать в секцию живописи Горкома художников-графиков, таким способом сделав их «официальными».

Тот статус квартирных выставок, какой возник потом, был вынужденной мерой. Скажем, выставка в шести или семи квартирах в 1976-м была уже выставкой протеста против начальства, за то, что те какие-то работы выбрасывали с экспозиций, не разрешали.

Впрочем, вплоть до перестройки продолжались конфликты художников, писателей, музыкантов, интеллигенции и диссидентов с Советской властью. Но уже у многих появилась тогда надежда

на лучшее и понимание того, что бóльшая свобода – это только вопрос времени.

Париж,

апрель – июль 2008 года

Лев Рубинштейн: Предварительное предисловие к опыту концептуальной словесности

Нынешний миф об «удушливых семидесятых» напоминает устойчивый ранее миф о «мрачном средневековье» и, очевидно, в той же степени соответствует реальности. Семидесятые годы были действительно, скажем так, малокомфортны для той генерации либеральных «творческих работников», которые всегда были ориентированы исключительно на официальное бытование своих творческих усилий. Для этого типа художников непечатание или невыставление хотя бы части их продукции воспринималось тогда и квалифицируется теперь не только как личная драма, но и как «всеобщий упадок культуры». Совсем другим 1970-е годы были для поэтов и художников иного социокультурного типа. Тип этот определяется принадлежностью – притом, что важно, сознательной принадлежностью – к той культуре, о которой теперь стало много говориться, которая зародилась где-то на рубеже 1920 – 1930-х годов, бурно развивалась в 1960-х и самоопределилась в 1970-х как «неофициальная», или «вторая», культура.

Неправильно было бы рассматривать эту культуру как всего лишь совокупность непубликуемых, невыставляемых, неисполняемых произведений и т. д. У этой культуры своя логика развития, своя иерархия ценностей, своя система координат, свои мотивы сближения, отталкивания и противостояния. Здесь представления о верхе и низе, о правом и левом, о традиции и авангарде принципиально иные, чем те, что складывались в журнальной полемике тех же лет. «Внегутенберговское» состояние и бытование неофициальной культуры не осознается как ущербное, ибо это состояние и бытование в значительной степени есть результат свободного выбора и осознанной позиции.

Предельное осознание своей неофициальности как эстетики и поэтики, а не только как социокультурного положения художника явилось, по-моему, одной из определяющих черт той общности,

той художественной среды, той компании, которая складывалась и сложилась в 1970-е годы и к которой я имел и имею честь принадлежать.

Огромную роль в формировании круга сыграли многолетние регулярные встречи в одной из московских коммуналок, в огромной по тем временам комнате, принадлежавшей нашему общему другу Алику Чачко – врачу и бескорыстному энтузиасту современного искусства. Эти собрания мы называли семинарами. Иногда там собиралось много людей, но было несколько постоянных участников. Это был круг художников и поэтов, искавший и находивший общий метаязык новейшего искусства. Тогда же, то есть где-то в середине 1970-х годов, возникло слово «концептуализм» – как пароль, на который тогда отзывалось не более двадцати человек. Концептуализмом, как известно, называлось одно из художественных движений Запада начала 1970-х. В нашем же случае слово это означало что-то совсем иное.

В последние два года начался относительно широкий разговор о концептуальной литературе. Причем, как это часто бывает, начался тогда, когда несколько потерял свою актуальность для самих участников этого разговора. Ведется этот разговор в терминах литературной теории и критики, что вроде бы вполне естественно. Но для более адекватного понимания такого явления, как поэзия «московского концептуализма», надо учесть и еще одну существенную вещь. Это тесная связь современной поэзии с современным изобразительным искусством. Связь эта реализуется не только на уровне общего быта. Какова роль литературного и художественного быта в понимании искусства, в особенности же современного, объяснить не приходится. Концептуальная литература – не столько что, сколько кто. Более десяти лет тому назад познакомились друг с другом поэты-одиночки: Всеволод Некрасов, Дмитрий Пригов (Дмитрий Алексаньч) и я. Чуть позже появился прозаик Владимир Сорокин. Что касается поэзии Некрасова – старшего из нас, – то это вообще в каком-то смысле особое явление, так как его зрелая поэтика сформировалась еще в 1950-е годы. И я думаю, что в то время он был как раз на два поколения впереди своих тогдашних литературных товарищей и современников. Сопоставление наших поэтических систем на уровне текстов может обескуражить. Различия обнаружатся

там куда очевиднее, чем сходства. Очевидны различия – причем принципиальные – не только стилевые, но и различия темпераментов, личных опытов, жизненных установок. Различны и возрасты. Некрасов, Пригов, я и Сорокин соответственно старше друг друга на семь лет. Разницу в возрасте между старшим и младшим можно подсчитать.

Внешне объединяющими нас были три обстоятельства. Первое – полная несхожесть ни с какими тогдашними литературными компаниями. Второе – общая для всех привычка существовать среди художников (а Пригов – тот и сам художник). Третье – почти мгновенное взаимное признание и взаимная заинтересованность. Кроме того, существенно общими мне кажутся некие силовые точки, к которым притягивается и от которых отталкивается художественный опыт каждого из нас.

Если и можно говорить о художественной системе, общей для нас, то я попытаюсь обозначить ее в общих чертах так, как я ее понимаю, без претензий на какую бы то ни было объективность и, разумеется, не от имени коллектива.

Художественная система поэзии «московского концептуализма» работает не столько с языком, сколько с сознанием, вернее – со сложными взаимоотношениями между сознанием индивидуально-художественным и сознанием общекультурным. Концептуальное сознание предполагает в тотально «окультуренном» просветленном пространстве отношение к тексту как к объекту, а к объекту – как к тексту.

Что же касается проблемы языка, то это скорее проблема языков, то есть взаимодействие различных языковых пространств, различных жанров языка, в частных случаях – жанров литературы. Для концептуального текста вообще характерно жанровое или даже видо-родовое смещение: бытовая речь в роли поэтической, фрагмент прозы в роли стихотворной строки и наоборот и т. д.

Концептуализм не озабочен чисто модернистскими упражнениями в области эвфонии, синтаксиса, метафорики и сюжетосложения. Все более или менее состоятельные (да и несостоятельные) новации современного искусства для него являются такими же точно объектами рефлексии, как и архаические формы и жанры. Все в равной степени новое. Все в равной степени старое. Проблема «новизны» решается

не на уровне стиля, а на уровне отношения к стилю. Это вообще система отношений (и выяснение отношений) – между «присутствием» и «отсутствием» автора в тексте, между «своей» и «чужой» речью, между «прямым» и «переносным» смыслами и т. д. Концептуализм стремится осознать как факт искусства любой круг разнородных и однородных явлений. Но для того, чтобы взять его в кавычки.

Еще одна важная вещь. «Московский концептуализм» за годы своего существования не только не приобрел примет эстетического консерватизма (что было бы естественно для любого движения авангарда), но и обнаружил явную способность к саморазвитию. Это, очевидно, потому, что, по существу, его поэтика была поэтикой поставангарда еще до того, как поставангард стал самоосознанной художественной ментальностью. Еще и потому, что – опять же в отличие от других движений авангарда – в своей теории и практике он не исходил и не исходит из презумпции «истинности», «гениальности», «шедевра», «устремленности в будущее». Это искусство всегда дистанционно и всегда рефлексивно по отношению к любым поэтическим системам, претендующим на «генеральную линию».

В этом смысле можно говорить о том, что концептуальное искусство вообще и концептуальная словесность на русском языке в частности, кажется, состоялись.

Москва,

около 1990 года

Виктор Скерсис:

Семидесятые.

Семь – ноль в нашу пользу

Год 1970-й. Теплый майский день. Гена Донской и я – Витя Скерсис – прогуливаем занятия в художественной школе. Естественно, мы идем в Пушкинский музей. На душе чувство абсолютной свободы. Проходя мимо метро, берем мороженое, сливочное, по 19 копеек, с желтой кремовой розочкой, в вафельном хрустящем стаканчике. Мимо, щелкая туфельками, пробегают ТА-КИ-Е девчонки! Но мы их, конечно же, не замечаем. Откусываем по первому, вкуснейшему, кусочку. Поворачиваемся. Смотрим вслед. С веселым щебетом девчонки перебегают через дорогу. Через секунду белые флажки коротеньких юбочек исчезают за углом.

Свобода, сахар, солнце, смех – все это неспроста. Это мир открывается нам. Так же как он открылся до нас Ренуару, Рембрандту, Рублеву. Каждому он открывается по-разному. Это очевидно. Достаточно заглянуть в картины этих мастеров.

Художник в процессе своего развития проходит вкратце стадии развития всего искусства. В прошлом году мы часами стояли у Рембрандта. Сегодня мы сразу идем в зал импрессионистов.

Клод Моне: легкость, мерцание красок. Изображение, разбивающееся на мазки, которые образуют собственную самоценную структуру, поддерживающую и одновременно независимую от изображения. Какая легкость! Какая жизнь! А мы бы сейчас сидели в классе профессора Слонимского и рисовали бы чайники, натюру мертвую.

Сегодня понедельник. В среду класс композиции. Его ведет Александр Данилович Меламид. Надо не забыть рассказать ему о нашем походе. На любой вопрос у него горы информации. Он, безусловно, расскажет и о Моне, и об импрессионистах, и о том, как достичь этой импрессионистской легкости. Он построит мир, где каждая замеченная нами деталь приобретет смысл. Александр Данилович – гений!

Год 1972-й. Екатерина Игоревна Арнольд, жена нашего учителя, приводит нас и группу своих учеников в мастерскую Оскара Рабина. Это небольшая квартира, по-моему, на первом этаже. На стенах живопись: «Селедка на орденоносной “Правде”», «Паспорт», «Вид Тарусы»... Екатерина Игоревна с почтением расспрашивает. Мы с почтением слушаем. В душе тоска. С точки зрения живописи это даже не уровень «Бубнового валета». Что старик хочет сказать? Что Советская власть плохая? Мы это и так знаем. Решаем, что это критический реализм.

Возвращаемся в мастерскую Меламида. Комар и Меламид работают над «Лентой». Маленькие деревянные плашки от детского лото, загрунтованные желатином. Их много. Они превращаются в уникальные миниатюры. Каждая в своем стиле. Этим стилем десятки. Комар и Меламид работают над фундаментальной идеей Эклектизма. Живопись перестает быть одним окном в один мир.

Очевидно, что каждое живописное произведение наделено стилем, который выявляет одни стороны мира и затеняет другие, то есть стиль – это интерпретация. Сталкивание этих интерпретаций в одном произведении позволяет нам получить надстилевую структуру исключительной степени свободы. Теперь мы можем сосуществовать в разных мирах одновременно.

Из концепции эклектизма вырос соц-арт, явление, с точки зрения искусствоведения, очень важное для русского искусства и уникальное в мировой культуре. Вместе с тем концепция эклектизма, на мой взгляд, является одной из первых моделей аналитического концептуализма, с точки зрения которого соц-арт – лишь одна из манифестаций гораздо более глубокой концепции.

Глядя назад, я спокойно принимаю и социальность Рабина, и духовность Свешникова, и активность Кукрыниксов. Разные подходы разных художников. Вместе с тем остается гнетущая неудовлетворенность от того, что каждый из этих подходов подразумевает искусство как вид служения неким высшим ценностям, будь они политические или духовные. Поиски Высшего оказываются поисками прикладными.

1974-й год. Мне восемнадцать. Имена художников, которые я слышу: Рабин, Ситников, Борух, Рухин, Одноралов, Чернышев, Юликов. Эти имена я слышу от моего любимого учителя Александра

Даниловича Меламида. Эти имена составляют круг художников, к которому мы принадлежим и от которого мы отталкиваемся. Мы принадлежим к этому кругу потому, что каждый из этих художников – это мы, это то, что мы делаем, это то, как мы живем. Отталкиваемся же потому, что фундаментально этот круг занимается пластическими проблемами.

Даже такие мощные художники, как Александр Юликов и Михаил Чернышев, которые в то время произвели на меня огромное впечатление тончайшими интерпретациями геометрического абстракционизма и минимализма, – даже они занимаются проблемами эстетическими. Хотя, конечно, я должен повторить, что это 1974 год. И проблемы нерепрезентативного (абстрактного) искусства уже выросли выше крыши. Фактура мазка, можно ли обводить фигуру контуром – вот проблемы, над которыми работают ведущие художники Союза. Разрыв между левым МОСХом и нами ОГРОМНЫЙ. И все-таки недостаточный для выхода за рамки изобразительного искусства.

Мы также члены другого круга. Круга виртуального, не знающего границ пространства и времени. Джозеф Кошут, Энди Уорхол, Ив Клайн и, конечно, божественный Марсель Дюшан: все это ребята из моей компании. Я их знаю, я слышу их мысли. Мне не нужно объяснять, что этой работой хотел сказать художник.

При взгляде назад меня поражает, с какой, на самом деле, легкостью произошел переход русского искусства от примата изображения к примату концепции. В 1973 году Комар и Меламид делают первую в Советском Союзе инсталляцию «Рай», 1974-й: кубики – объекты Риммы Герловиной; 1975-й: первый хэппенинг / боди-арт Донского – Рошаля – Скерсиса «Гнездо»...

И пошло!

А всего три года спустя появляются «Мухоморы», для которых акции естественны, как карандаш. Ощущение такое, что там, где мы за два года до этого с героическими усилиями складывали два слова в одно предложение, теперь все говорят стихами.

1977-й год. Общий уровень дискурса о современном искусстве заметно поднялся. В Москве появляется ряд кружков единомышленников, людей не просто интересующихся общими духовными или социальными вопросами, но конкретно современным искусством.

Особенно интересны были вечера в мастерской Ивана Чуйкова. Иван – один из немногих, кто знал английский. Кто-нибудь из художников, часто это был А. Меламид, приносил иностранный журнал или редкую в те времена книжку по искусству. Мы все с интересом смотрели репродукции. Иван сначала переводил подписи, а потом читал прямо с листа одну или несколько статей. Большинство собравшихся были старше и меня, и Рошаля, и Донского. Это были люди со своим багажом, со своим собственным, выношенным пониманием искусства. Вместе с тем никто точно не знал, что происходит на Западе. Поэтому в ходе чтения постоянно возникали дискуссии, обмен мнениями, попытки дополнить недостаточные факты, попытки объяснить выпадающие явления, попытки построить связные модели того, что есть современное искусство.

Здесь мы должны остановиться и обратить наше внимание на этот последний факт. Чтобы понять, что означают те или иные явления искусства, нам было необходимо создавать из разрозненных фактов более общую картину, рабочую модель современного искусства. Рабочую потому, что, во-первых, наборы этих разрозненных фактов обычно не совпадали, то есть модели разных художников различались, а во-вторых, эти модели были также нужны, чтобы понять собственное место в искусстве и определить вероятное направление движения в будущем.

Художники обсуждают произведения искусства постоянно. Вопросы о том, как работа сделана (техника), нравится она или не нравится, похожа ли на работы других художников и т. д., – все эти вопросы очень важны и являются частью профессиональной деятельности. Вместе с тем эти вопросы задаются и разрешаются на уровне элементов искусства. Моделирование же структуры искусства в целом есть явление другого уровня – метаискусства.

Модели являются не только объяснением ситуации, но и руководством к действию. А это уже фундаментальный сдвиг: переход от описательной позиции элементарного искусствоведения к проактивной позиции аналитического концептуализма.

Итак, к середине 1970-х годов русское искусство выходит на очень важный рубеж: преобразование искусства изобразительного в искусство умозрительное.

Мы в этом были не одиноки. Так, в это же время американский художник Лоренс Вайнер (Lawrence Weiner) создает классические, с точки зрения этого перехода, работы. Его идея состоит в том, что нет необходимости в изображении объекта (как в живописи) или даже в самом объекте (как в поп-арте). Давая просто описание объекта, художник конструирует этот объект в сознании зрителя. Таким образом, изображение на сетчатке глаза перестает быть не только ведущим, но и необходимым элементом произведения.

Естественно, нечто похожее происходит и в литературе. Наверное, поэтому этот подход оказался так близок романтической ветви «московского концептуализма».

Романтический концептуализм морфологически выходит из литературы. Показательна в этом отношении статья И. Кабакова «Концептуализм в России (Предисловие к выставке “Муха с крыльями”»)», где он, мельком упомянув Дюшана как основателя западного современного искусства, говорит, в основном, о литературной традиции Гоголя, Достоевского и Чехова как об определяющем для романтической ветви факторе.

Далее эту линию литературной традиции можно продолжить... Введенский, обэриуты, Сапгир, Холин, Кабаков, Пивоваров, Пригов, Рубинштейн, «Медгерменевты»... Литературные корни русского концептуализма не случайны. После Октябрьской победы социал-демократов (большевиков) буффонада государственного террора стала нашей жизнью. Небольшие очаги авангардизма оставались именно в литературе.

К середине 1970-х накапливается ряд других разработок, особенно в области авангардной музыки, которая становится все более церебральной, а также в исследовании практик восточной философии. Влияние музыки и восточной философии – областей, где идеи передаются не посредством коммуникации, но индуцируются, как индуцируется ток в проводнике, проходящем в магнитном поле, – также ведет к неочевидному искусству. Эти воздействия ведут к третьей – индуктивной – ветви концептуализма.

Таким образом, в московской школе я бы выявил три ветви концептуализма: романтическую, аналитическую и индуктивную. Все три активно формируются в период с 1974 по 1980 год – формируются на базе трех нечетких, но все-таки кругов. Это круг

Кабакова, круг Комара / Меламида и круг группы «Коллективные действия».

Первоначально именно аналитическая ветвь была доминирующей. Практически все художники-концептуалисты этого времени так или иначе опирались на аналитические модели современного искусства. Эта практика помогала, с одной стороны, объяснить окружающим, чем же мы все-таки занимаемся, а с другой – придавала художественной деятельности определенную стабильность, что было очень важно, поскольку всех московских концептуалистов можно было пересчитать по пальцам. С точки зрения морфологии аналитический концептуализм возник, когда художники стали задавать все более глубокие вопросы о сущности искусства.

Лишенные информации с Запада, мы старались по картинкам из журналов, по отрывочным сведениям из заведомо негативных критических статей, по рассказам тех немногих, кто имел возможность выезда из страны, реконструировать состояние современного западного искусства. Реконструкции оказались, естественно, неполными. Но сама практика анализа доступного материала и построения на этой основе аналитических моделей современного искусства оказалась очень плодотворной.

К сожалению, как правило, художник, найдя свой собственный стиль или метод работы, переключается с общих тем на конкретные произведения. Вместе с тем, наблюдая вновь и вновь эти поиски и открытия новых подходов на основе общих моделей искусства, мы должны сказать, что этот подход работает, и его нужно изучать и совершенствовать. Более того, нет нужды ограничивать этот процесс созданием одного успешного стиля, нужно превратить его в генератор новых стилей и методов. Создание таких генераторов и есть основная задача аналитического концептуализма, которая остается актуальной и сегодня.

Нью-Джерси,

июль – август 2008 года

Леонид Соков: Москва, семидесятые...

Сейчас очевидно, что 1960 – 1970-е годы были переломными в русском изобразительном искусстве, и некоторым художникам удалось уловить флюиды нового в тогдашнем напряженном московском воздухе. Тогда были заложены те принципы современного русского искусства, которых во многом придерживаются и сегодня.

Если в 1960-х годах инакомыслящих художников называли подпольными, то в 1970-х их перекрестили в неофициальные. Неофициальное искусство было делом нехлебным, им занимались от силы полсотни художников, искренне заинтересованных в изменениях в отечественном искусстве, что очень мало для столицы такой державы, как СССР. Для сравнения, только в скульптурной секции МОСХа состояло 500 человек. Поэтому в наших кругах тогда был моден тост: «Выпьем за успех нашего безнадёжного дела».

После окончания Строгановки в 1969 году меня приняли в МОСХ, что давало возможность зарабатывать в системе художественных комбинатов. Я прослыл в скульптурной секции МОСХа хорошим анималистом. Лепил козлов, лосей, медведей, лисиц, журавлей. Сделав из глины очередное животное, можно было спокойно заниматься работами «для себя». Правда, за такую же по размеру фигуру Ленина платили в три раза больше, чем за козла.

Это я послужил прообразом стихотворения Пригова «Скульптор лепит козла». Дмитрий Александрович, сам по образованию скульптор, в 1970-х зарабатывал тем, что вместе с Борисом Орловым лепил пионеров. Он, конечно, передавал свои эмоции, когда писал: «Я вам покажу, блядям, как надо лепить козла». Слово козел звучит лучше, чем пионер, – в этом случае. Поэт имеет право на поэтическую интерпретацию.

Я был знаком со многими художниками из левого МОСХа. Там шло пережевывание эстетических теорий Запада, или следование теории немецкого скульптора и философа А. Гильдебрандта – в переводе В. Фаворского, или обращение к Фальку – тогдашнему гуру (Р.Р. Фальк умер в 1967-м), радение по поводу его невнятного

сезаннизма. Понаслышке знал о существовании группы Рабина, Немухина, Мастерковой, Плавинского, Рухина, хотя перезнакомился со всеми значительно позднее. В начале 1970-х они были для меня мифическими фигурами, продающими свою «чемоданную живопись» по баснословным тогда ценам иностранцам. Говорили, что за некоторые работы платили по 500 рублей. В то время средняя зарплата инженера была 120 рублей в месяц, а кооперативная квартира стоила 3000 рублей. Это впечатляло.

В конце 1960-х – начале 1970-х Оскар Рабин был легендой московского неофициального искусства: он стоял у его истоков, был его двигателем и организатором «бульдозерной» выставки. Он изобразил самые важные для той ситуации вещи: «Рубль», «Паспорт», «Бутылка водки». Я бы сравнил его с Густавом Курбе, который повалил Вандомскую колонну – символ абсолютизма. Так и Оскар Рабин был ключевой фигурой того неофициального искусства, которое повалило невидимую колонну советского официального искусства.

С Эрнстом Неизвестным я познакомился году в 1972 – 1973-м. По приглашению главного архитектора Ашхабада он делал «лоб» здания весь в рельефах, а я – подвесную скульптуру для пивного бара-ресторана. Эрнст несколько раз приезжал в Ашхабад наблюдать, как ставят рельефы, а я там сидел четыре месяца, пока для меня в зоне строгого режима, куда я ходил каждый день, зэки сваривали скульптуру. По вечерам мы общались. Да и потом в Москве я часто забегал к нему в мастерскую. Разговора не было, с его стороны был сплошной монолог, в котором звучали слова: кентавр, Данте, минотавр, Хрущев, экзистенциализм, Хайдеггер, Сталин, советник Брежнева, Прометей. Я сидел, как Башмачкин, поджав под себя ноги, и узнавал, что Эрнст – гений помола Данте, что он не разлей вода с Генри Муром, ведет диалог с Микеланджело и Сартром и что у него поток сознания, как у Достоевского. От всего этого по спине бегали мурашки, и я был горд, что закусьваю с таким великим человеком, который искренне делится со мной-Башмачкиным своими мыслями.

Роясь как-то в Библиотеке иностранной литературы в одном из польских или чешских журналов, обнаружил работу Михаила Рогинского – стена, выкрашенная в грязно-зеленый и в грязно-белый цвет. На зеленой части – керамический штепсель, так же закрасенный

зеленой краской, и от штепселя переплетенные провода, уходящие за холст. Все это было правдой, не истиной на западный манер, а тутошной правдой. Так можно было покрасить только в этой части света, в ЖЭКе. В то же время это было искусство, рефлектирующее по поводу окружающей обыденности.

Я знал Рогинского как неофициального художника из группы гроб-арт – так иронически в нашем кругу называли тогда группу Есяяна, Повзнера, Рогинского и Измайлова. Они делали маленькие холстики, очень красивые по живописи, а по сюжетам – могилки, букетики, пейзажики – походившие на живопись крепостных художников XIX века. Все это было написано в «сострадательном наклонении». Я никак не мог ожидать, что Рогинский перед этим делал в Москве мощную, ни на что не похожую живопись. И я напросился к нему в мастерскую.

Мастерская его была за Музеем им. Пушкина, в полуподвале. Стекло при входе было выбито и закрыто холстом, на котором густо, «в упор» был написан кусок стены из керамических плиток, как бы советский Мондриан. Миша работал над маленьким холстиком и начал показ с него, но я попросил его показать мне работы, которые он делал раньше, вроде того холста, закрывающего разбитое окно. С неохотой он показал мне большой «Футбол», на котором полет мяча был обозначен стрелками; «Синий чайник» с тремя буквами по углам, реалистично и пастозно написанный ультрамарином; рассыпанную по столу картошку с надписью «Ебитесь-размножайтесь»; портрет мужчины и женщины с их телефонным номером; серии: «Штаны», «Плитки», «Примусы» и «Красная дверь» – не ready-made, а заказанная столяру, который сделал дверь как рельеф, а потом Миша ее записал красной краской и поставил ручку.

Продуктовый магазин на 2-м Щукинском переулке, где у меня до 1969 года была мастерская и куда я часто навещался, был написан просто, как будто покрашен серо-желтой краской, с надписью «Продукты». «Трамвай № 21», на котором я проезжал все мое детство и который останавливался на Соколе, где я жил; «Зеленая кастрюля» на табуретке – прямо посуда для Гаргантюа; виды заборов из окна электрички. Это были важные вещи для Москвы того времени, бессознательно мифологизированные через живопись Михаила Рогинского. Ничего подобного я еще в Москве не видел. Я только

начинал копать в этом направлении, изучая скульптуру народов Сибири и читая Джеймса Джорджа Фрезера.

Стал спрашивать, почему Миша не продолжает работать в этом направлении. Он с неохотой отвечал, что это никому неинтересно и никто это не покупает. Мы были тогда на вы, и разница в возрасте и мой тогдашний статус не позволяли мне делать замечание уважаемому и ценимому художнику. Уже в 1980-х, когда мы подружились и он, приезжая из Парижа в Нью-Йорк, останавливался у меня, я опять спросил его, почему он прекратил период «вещизма» 1960-х годов. «Лёнь, как в рот себе насрал» – был ответ. И еще добавил, что в 1960-е годы, производя в Москве подобные работы, он не встречал минимального понимания и обречен был бы « всю жизнь танцевать сам перед собой».

В 1970-х я общался чаще всего со старыми друзьями, отношения с которыми сложились еще в МСХШ. Местом, где мы пересекались, была квартира Сохранских. Они жили у Рижского вокзала, что недалеко от Большого Сухаревского, где у меня тогда была мастерская. У Славы Сохранского была неплохая библиотека, в основном литература и поэзия. Меня интересовала тогда, да и сейчас тоже, современная мифология, и он снабжал меня книгами по этому вопросу.

* * *

Я был без ума от обэриутов. В самиздате появились не детские, а серьезные, взрослые тексты А. Введенского, Н. Олейникова, Д. Хармса. Пытался сам разобраться в этом, выясняя: кто? откуда? почему? – а не просто: «нравится». Но материала о творчестве обэриутов не было, и подсказать было некому. Кое о чем догадался сам. Это был русский неизученный, неучтенный дадаизм. Что говорить об обэриутах в 1970-х в Москве, когда о дадаизме лекции в Сорбонне разрешили читать только в 1960-х!

Еще в 1960-х годах в издательстве «Советский писатель» понемногу стали выходить малыми тиражами книги поэзии: Б. Пастернака, М. Цветаевой, А. Белого. Продолжалось это и в 1970-х. Например, сборник Б. Пастернака в 1965 году в первом издании вышел

тиражом 15 000. Можно было купить за большие деньги на черном рынке. Стали выпускать маленькие сборнички переводов Рильке, Рембо, Бодлера. Ходил по рукам тамиздат: Алданов, Замятин, Платонов, Шаламов. В самиздате распространялись перепечатки Мандельштама. В общем, в 1970-х постепенно утолялся информационный голод.

Из живых поэтов любимцем нашего круга был поэт Геннадий Айги. «У Айги две ноги» – так написал о нем Всеволод Некрасов: лучше не скажешь.

Ходили слушать М. Юдину, органиста Браудо, легендарного Святослава Рихтера. Андрей Волконский с семьей Лисициан организовал ансамбль «Мадригал», и они исполняли прекрасную музыку эпохи Возрождения. Слушали камерный оркестр Баршая. Покупал много пластинок классической музыки чешского производства: Бах, Гайдн, Моцарт.

В 1970-х в Москве были популярны фестивали зарубежных фильмов. Среди комедийной чепухи можно было посмотреть французских режиссеров новой волны и итальянский неореализм. Чтобы попасть на просмотр, мы покупали пустые бланки, и на них мои друзья-умельцы подделывали штампы, изготавливая их на картошке, а в серии билета аккуратно исправлялась одна или две цифры.

Изредка проводились выставки художников в клубах научно-исследовательских институтов, которые, провисев несколько дней, закрывались.

* * *

Но одним из интереснейших феноменов 1960 – 1970-х годов была культура показа художником своих работ. Я не имею в виду тот показ, когда не очень мытый, бородатый, выпивший автор, обведя рукой грязный свой подвал, на стенах которого висели небольшие холсты с сюрреалистическими потугами, мычал: «Ну, старик, это Лувр».

Обычно приглашались друзья и друзья друзей, но только «свои», посмотреть новые работы. Таким образом, я был в курсе того, что делают И. Шелковский, И. Чуйков, А. Косолапов, Эрик Булатов и Олег Васильев – они работали медленно, писали одну картину в год.

Сам тоже показывал. Для того чтобы показать друзьям, работы, собственно, и делались. Это была дружеская, теплая атмосфера. Ты был вынут из липкого болота советчины, окружен теплотой и пониманием.

Несомненным мастером показа был Илья Кабаков. Поднявшись по вонючей лестнице черного хода дома «Россия», зрители попадали в просторную мастерскую на чердаке. Хозяин у пюпитра, на котором альбом «Летающие». «Если быть внимательным, то можно заметить, что большинство людей летает», – звучит в тишине голос автора. Затем медленная перестановка листа, так, чтобы зрители успели посмотреть изображение. Рассчитано все – и тембр голоса, и ритм перестановки листов, и время показа альбома: не длинно и не коротко, так, чтобы не утомить зрителя. Текст и изображение на листах в этой атмосфере являются главной частью театральной постановки, а постановщиком и актером сам автор – Илья Кабаков. Конечно, такие вечера и работы, показанные на них, производили сильное впечатление и запоминались.

Ходили компаниями и к Г.Д. Костаки. У него можно было посмотреть русский авангард 1920-х годов.

* * *

Страх 1960-х ослабевал в неофициальном искусстве 1970-х.

В стране был, как сейчас говорят, «застойный» период. По советским праздникам на мавзолее стояли полудохлые вожди и, едва шевеля руками, приветствовали проползающие по Красной площади огромные фаллосы баллистических ракет. Потом проходила демонстрация, крича в рупоры приветствия «партии, правительству и лично Леониду Ильичу». Казалось, Брежнев будет жить вечно. Все было рассчитано на вечность. На папках приговоров стояло: «хранить вечно».

В начале 1970-х выслали Солженицына, показав этим интеллигенции, что с ней церемониться не будут. Повседневная жизнь была полна абсурда и мрака. Спасала теплота дружеских отношений. К друзьям можно было прийти в любое время без звонка, и ты был радушно принят, накормлен и выслушан со всеми твоими проблемами. Такого рода роскошь исчезла из московского обихода, а это было,

наверное, самое ценное в 1970-х годах в Москве. Ходило огромное количество анекдотов – этой разменной монеты мифа.

* * *

Это был тот фон, на котором я делал тогда свои работы. Меня не устраивало ни то, что делалось в «левом» МОСХе; ни подвальное искусство, состоящее из бородатого пьяного народа, у которого самым интеллектуальным словом было слово «сюр»; ни стерилизованный, без запаха, концептуализм, становившийся модным в Москве в середине 1970-х. Концептуализм – это вообще и везде, а я хотел делать работы, отвечающие на сегодняшние вопросы и в сегодняшней Москве. Старые друзья-художники работали в ином ключе по сравнению со мной, и, несмотря на дружеские отношения, разговоров по поводу искусства возникало мало. Были единицы – попутчики во взглядах, но эти боялись, что у них «украдут идею» – было тогда такое понятие, да у многих сохранилось и до сих пор. Я понял, что придется самому строить свою железную дорогу, класть на нее рельсы и по возможности ехать по ней. Другого пути не было.

Я слышал про Эрика Булатова, про Комара и Меламида, к Кабакову в 1969-м ходил в мастерскую, но общения с этими художниками не было. Оно появилось только после выставки 1976 года у меня в мастерской.

Увлекался я тогда скульптурой народов Сибири. Привлекали принципы, на основе которых были изготовлены культовые или обиходные предметы: идолы, блесны, амулеты. Изготавливалось все это шаманом – духовным лидером примитивной общины. Шаман был кузнец, художник, целитель, предсказатель. Мне хотелось играть такую же роль в обществе, а не просто быть лепилой. Я интересовался народной игрушкой, повторяющимся движением в игрушке. Интересовал принцип покраски дерева, чтобы не просто закрасить, а покрыть краской. От этого рождается абсолютно другой эффект, чем от масляной живописи. Я думаю, что, если поставить людей разной национальности и заставить их красить забор одной краской, каждый покрасит по-разному. Русский – добротнo, но коряво,

неряшливо. Француз – жидко, но эстетично, «как жемчужную шутку Ватто». Американец – рационально и аккуратно.

Почему игрушки народные – «неоконченные», «плохо» сделанные? Да все это заложено в русском характере. И вся история России – череда прекрасных идей, недоделанных, не доведенных до конца.

Занимала, как я уже говорил, идея современного мифа. Еще не было переводов Ролана Барта, однако, когда я позже прочитал его «Мифологии» и другие статьи, я подтвердил свои интуитивные догадки и несформулированные мысли, которыми тогда руководствовался^[46]. В конце 1960-х и начале 1970-х одной из моих любимых книг была «Золотая ветвь» Джеймса Дж. Фрезера. Читая эту книгу, можно было много почерпнуть для себя по поводу мифа и мифологии. У Н.В. Гоголя, которого часто перечитывал, можно было понять, что масштаб и контраст – самые сильные изобразительные средства. А у обэриутов это абсурдизм, использование банальностей и китча, заумь.

С начала 1970-х в разных НИИ и клубах пошли выставки неофициального искусства. В 1974 году были «бульдозерная» выставка и Измайлово. В 1975-м – выставка в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ и масса квартирных выставок. «Бульдозерная» задала тон: она была первой в этой серии и показала, что в русской культуре появилось искусство, свободное от официоза и социального заказа. Это был не показ картин зрителям, а демонстрация неофициальных художников против существующего порядка. Скорее всего, это было обращение к западным корреспондентам, находящимся в Москве, и через них – к Западу. Благодаря недюжинным организаторским способностям Рабина это удалось. О выставке заговорили «голоса», которые тогда все слушали, и на Западе, и в Союзе был разбужен интерес к неофициальному искусству. Все последовавшие за этим выставки были бессознательными попытками повторить успех «бульдозерной».

Позже меня тоже часто приглашали на подобные выставки, но я ни на одну не соглашался. Зачем? Чтобы повесить или поставить в угол работу, которую из-за шпалерной развески никто не заметит? Хотелось показать свои работы так, чтобы зритель обратил внимание на их художественные качества.

Когда Миша Одноралов позвонил мне в мае 1976 года и предложил участвовать в квартирной выставке, я согласился, но согласился делать выставку у себя в мастерской и сам курировать ее. Первое, что я хотел, – чтобы эта выставка не была протестом вообще, а показом в Москве работ, которые невозможно было выставлять официально. Во-вторых, выставляться с теми художниками, которые для меня интересны. Я пригласил Игоря Шелковского и Ивана Чуйкова. Хотелось каждому дать большое экспозиционное пространство. Хотел сделать выставку троих, но когда собрались, чтобы обсудить развеску, Игорь Шелковский привел Герловиных и С. Шаблавина, а Саша Юликов, узнав о выставке, повесил одну картину на правах старого школьного друга. Что ж, идея никогда не воплощается в чистом виде. Я вынужден был согласиться с расширенным количеством участников, хотя весь риск неофициальной выставки ложился на меня, и в 1976 году за такое могли выгнать из МОСХа и лишить субсидированной мастерской.

Выставка в моей мастерской в Большом Сухаревском пер., д. 7, кв. 16, была одной из семи квартирных выставок, проходивших в то время в Москве. Она открылась 10 мая. Народ с Большого Сухаревского переулка валил в мастерскую. У меня побывало огромное количество посетителей. Это был свежий, качественно новый показ для Москвы – в смысле новых имен в неофициальном искусстве и в смысле свежести идей в работах. Всем нравилось, что мы показывали. Эти десять дней в мае 1976 года были для меня счастливыми. Как художник и как куратор выставки я понимал, что попал в точку, что получил одобрение тех, чье мнение ценил.

Только тогда я познакомился с Эриком Булатовым и Олегом Васильевым, Ильей Кабаковым и Всеволодом Некрасовым (они приходили чуть ли не каждый день) и многими другими. Приходил Г.Д. Костаки и прекраснодушно всех хвалил. Приходила Алиса Порет; мне было очень интересно с ней познакомиться. Тогда же я познакомился с Нортоном Доджем, который, как шпион, щелкал все фотоаппаратом. Позже, когда я привез эти работы в Нью-Йорк, он все их скупил за бесценок.

Начиная, как сейчас говорят, «проект выставки», я не ожидал подобных результатов. Из временного далёка видно, что выставкой в моей мастерской на Большом Сухаревском удалось

трансформировать протест неофициальных художников в показ интересных с точки зрения искусства работ.

Через неделю после открытия экспозиции пришел участковый с молчаливым человеком в штатском. Вежливые вопросы участкового звучали угрожающе. Двадцатого числа мы закрыли выставку. Она просуществовала десять дней, с 10 по 20 мая.

Круг моих дружеских связей расширился: Эрик Булатов, Олег Васильев, Илья Кабаков – можно было поговорить, пообщаться. Сева Некрасов часто заходил, устраивались его чтения у меня в мастерской. Для меня Всеволод Некрасов является лучшим русским поэтом конца того века и до сего дня.

В конце 1970-х группа художников, выставившихся в мастерской на Большом Сухаревском, кучковалась вокруг идеи создания журнала по неофициальному искусству. В основном, обсуждали название журнала и как собирать и переправлять материалы. Это было очень важно для всей неофициальной культуры, но только один человек двигал это дело – Игорь Шелковский. В 1976 году он уехал в Париж и остался там. Только благодаря его фанатической вере и стойкости журнал мог выходить на протяжении восьми лет. Он сам доставал деньги, делал набор, редактировал, пропагандировал. В Москве ему помогал Алик Сидоров: он доставал материалы, переправлял их в Париж. Переправил даже картину Эрика Булатова «Опасно»^[47] – ее купил Нортон Додж, и на эти деньги был издан один из номеров журнала. Чтобы освободить время для редакторской работы, Игорь даже бросил заниматься скульптурой. А он замечательный скульптор, думаю, что малооцененный.

Его редакторская принципиальность доходила до анекдотичности. Кто-то мне рассказывал историю, как Игорь пришел к Дине Верни с целью устроить выставку. «Если вы такой хороший и известный скульптор, то почему вас нет в журнале “А-Я”?» – спросила его галерейщица.

Первый номер «А-Я» вышел в 1979-м. В нем были представлены почти все, кто выставлялся у меня в мастерской. Журнал «А-Я» помог неофициальному искусству выжить, объединил его и сформировал независимую от официального искусства позицию. С 1979 по 1986 год вышло семь номеров и один – восьмой – литературный.

В конце 1970-х перемены в положении неофициальных художников хотя и происходили, но очень медленно. В 1977 году в Венеции на биеннале прошла выставка неофициального русского искусства, состоящая, в основном, из показа слайдов художников-нонконформистов.

В начале 1970-х начался отъезд из СССР, а к концу 1970-х ручеек отъезда превратился в полноводную реку. Это коснулось и художников, и поэтов, и писателей. Мрак в столице густел, а сильно мифологизированный Запад из Москвы выглядел притягательно. Меня занимал тогда момент реализованности художника. Перед глазами был русский авангард 1920-х годов: Попова, Клюн, Ермилов, Розанова, Королев, Суетин, Степанова, Чашник, Нина Коган – все это слабо реализовавшиеся, но замечательные художники. Здесь авангард был прочно забыт до 1960-х годов. Когда его оценили, то все работы были уже за границей (кстати, как и лучшее неофициальное искусство) или выброшены на помойку, как случилось с работами В.Е. Татлина после его смерти. С другой стороны, уехавшие Габо и Певзнер, хотя и не звезды первой величины в русском авангарде, на Западе ходят в классиках. Я не говорю уже о Дягилеве и Стравинском, которые генерировали парижский модернизм начала века, являясь при этом представителями русской культуры.

Выходило, что можно и художнику с русской культурой успешно работать в чужеродной культурной среде. Да, тяжело, рискованно, не все дягилевы и стравинские, но есть шанс реализоваться и достойно существовать. А вокруг меня в Москве много ли было реализованных художников? Их не было. Прожившие нелегкую жизнь, боровшиеся, отстаивающие всю жизнь свои позиции, они умирали полузабытыми. Работы их или пропадали, или их благосклонно брали в подарок от вдов Третьяковки или Русский музей. И эта лучшая часть русской культуры пылилась в запасниках, а в экспозиции висели угодливые соцреалисты. Вот такие перспективы маячили передо мной. С другой стороны, не очень-то хотелось терять сложившийся круг друзей, хлевное тепло, уже устроенную жизнь, возможность безбедно жить, ваяя козлов и медведей и имея мастерскую в центре Москвы.

После выставки у себя в мастерской я продолжал работать в том же духе: успех выставки ободрял. С 1976 по 1979 год появилось много работ, которые впоследствии причислили к соц-арту. Тогда

в Москве несколько художников обратились к социальной тематике, но каждый подходил к этому со своей стороны. Согласно Ролану Барту, я переносил банальности, китч, обыденность из советской помойки в мир высокого искусства. Я вынимал из снарядов советских бытовых символов детонатор агрессивности, превращая их в веселые объекты, похожие на народные игрушки.

В 1970-х годах случился перелом: советский зритель, читатель перенес свой интерес из официального в неофициальное искусство. Произошел сильный толчок пассионарности, проявившийся через неофициальную культуру: визуальное искусство, литературу, музыку.

Нью-Йорк,

сентябрь 2008 года

Владимир Сорокин: О, семидесятые!

Есть.

Есть, что вспомнить.

Раздвигаю влажные ложесна памяти, зажимаю глаза, впуская в себя запахи семидесятых:

растворителя масляных красок «Пинен»,
августовского ветерка Ленинского проспекта,
магазина «Рыба»,
мастерской Булатова – Васильева,
пивной «Жигули»,
аудитории № 202 МИНХ и ГП им. Губкина,
сортира стадиона им. Ленина,
читального зала библиотеки им. Ленина,
тамбура поезда Москва – Брянск,
ружейной смазки,
порохового дыма,
русской деревни,
музея им. Пушкина,
своей розовой от портвейна блевотины,
концерта «Машины времени» в ДК «Высотник»,
влагалища девственницы,
духов «Climat»,
приемника «Ригонда» с «Голосом Америки»,
альбома Сальвадора Дали,
трех пишущих машинок,
Ирины,
ночной Клязьмы,
загорянского снега.

Огромное, прямо-таки безразмерное десятилетие, вместившее в себя почти все судьбоносное, определяющее. В семидесятые я стал:

студентом, мужчиной, художником, охотником, рыбаком, мужем, инженером-механиком, лейтенантом запаса, писателем, православным, антисоветчиком.

В середине этого десятилетия я вылупился из советского коллективистского яйца и оперился в виде самостоятельно мыслящего субъекта. Но до полетов было далеко.

Произошли две важнейшие встречи, во многом определившие судьбу:

в 1975 году дама-стоматолог по имени Кира познакомила меня с ее пациентом, художником-нонконформистом Э. Булатовым, открывшим мне московский андеграунд. Мастерская Булатова – Васильева стала дверью в советское литературно-художественное подполье;

в 1976 году другая дама, тоже стоматолог, по имени Неля познакомила меня с моей будущей женой Ириной, ставшей мне самым близким человеком на планете и родившей в 1980 году дочек-близнецов, которых я помог ей зачать тоже в семидесятые.

Слава Богу, наделившего меня плохими зубами!

В семидесятые жизнь казалась бесконечной, мир огромным и полным тайн, а Советская власть – вечной.

Открытия происходили еженедельно: тяжелый рок, сюрреализм, Дюшан, минимализм, соц-арт, Бердяев, черные дыры, концептуализм, Бобби Фишер, каратэ, Солженицын, вера в Бога. Не успевал Великий Дали опьянить своим «Осенним каннибальством», как уже потрясала молодой ум акция художника Оппенгеймера, высадившего кукурузное поле на дне океана. Не успевала отгреметь «Whole lotta love» неистовых «Цеппелинов», безжалостно стеревших приторных «Битлов», как в юное сердце меломана алмазным сверлом ввинчивались божественные «Queen», сливаясь с членовредительскими акциями Аккончи, чтобы в самом конце сумасшедшего десятилетия «Kraftwerk», перекликаясь с минимализмом Джадда и механицизмом Ребекки Хорн, даровать голос машине.

И все это – в подполье, отдельно от серо-коричневого брежневского мира, царствовавшего вовне, параллельно его материалистической этике и коммунистической эстетике. Семидесятые научили жить внешним и внутренним. Снаружи воздымался казенный мир «социализма с советским лицом», на серых сталинско-хрущевских зданиях атели плакаты и лозунги вроде «Партия – бессмертие нашего дела!» или более приземленного «Слава советским профсоюзам!»,

в магазинах продавались советская колбаса, советская музыка и советская литература, телевизоры сообщали о повышении надоев и о происках американского империализма, в учреждениях кипели советские отношения, дома на плитах кипели советские борщи и солянки.

Внутри же было совсем другое: осознание, что ты внутренний эмигрант в этой огромной, беспощадной к людям стране, серым айсбергом плывущей в неведомо-недостижимое коммунистическое будущее, что единственный способ выжить на сквозняке идеологии и перманентного и многоцелевого государственного террора – забиться в культурное подполье, затвориться на кухне или в мастерской с друзьями-единомышленниками, писать или рисовать для себя и для них, заслоняться от коммунистической радиации и паранойи ксероксами запрещенных книг, западными пластинками, альбомами «идеологически вредных» художников, телами любимых женщин, семьей, своими текстами.

От внешнего безумия спасали литература, музыка и живопись. Кто-то, как Зверев и Вен. Ерофеев, спасались еще и водкой, но в нашем круге в то десятилетие алкоголь считался низким жанром, а советский ресторан – клоакой.

Вину предпочитали крепкий чай.

Многие в андеграунде тогда додумались, что убежать от советского коллективного тела можно, изображая его. На бумаге или на картине оно было не так страшно, даже наоборот – интересно, привлекательно, как засушенный скорпион в зоологическом музее.

Соц-арт 1970-х и есть музей с засушенными скорпионами советских идей.

Соц-арт был самым перспективным направлением в московском художественном андеграунде этого десятилетия. Комар и Меламид, Булатов, Соков, Косолапов, Орлов, группа «Гнездо» были явно ярче и злободневней тогдашних художников-метафизиков, мистиков, сюрреалистов и новых супрематистов.

Особняком высился Кабаков, идущий своим, особым путем, парадоксально смешивающий гоголевский смех с концептуализмом.

Прилежно-старательно исполнял свою партию на советских инструментах по европейским нотам квинтет «Коллективных действий».

В соц-поэзии царил Пригов. Его «милиционер» стал мифом. Чтения Дмитрия Александровича проходили бурно, успех его явно затмевал болезненно-ревнивого минималиста Всеволода Некрасова, чистокровного концептуалиста Рубинштейна и интеллектуалов-традиционалистов Гандлевского, Сопровского, Айзенберга, Величанского и Кривулина.

Соц-артовской прозы практически не существовало. Это место пустовало. Ваш покорный слуга ступил на него, чтобы в начале 1980-х состояться первым в истории литподполья соц-артистским прозаиком. К восьмидесятому году, открывавшему эпоху постмодерна, у меня уже было что показать: первая часть книги «Норма», повести «Падеж» и «Дача», цикл «Стихи и песни», десяток рассказов.

Благословил на занятие литературой меня, худощавого юношу, сам Эрик Булатов. Один из первых рассказов «Заплыв» вызвал одобрение у Вс. Некрасова, А. Сергеева, О. Васильева, А. Гелескула, а также у жены и тещи.

Встреча же со звездой подполья и мэтром соц-арта Дмитрием Александровичем Приговым произошла в самом конце десятилетия у него на кухне в Беляево. Стояла глухая брежневская зима. Я уже успел побывать на двух феерических чтениях «неистового Д.А.», а потом передать ему через Бориса Орлова мои первые опыты, отпечатанные в одном экземпляре.

Мэтр одобрил. И ободрил.

Я понял, куда плыть и над чем работать. Сбросив с себя набоковско-платоновско-кафкианские вериги («Дача», «Ватник», «Звезда», «Розовый клубень», «Заплыв»), с первой частью «Нормы» в зубах я поплыл к новому материку, маячившему в тумане. Океан бурлил, но желание доплыть было сильнее волн. И доплыл-таки к началу пестрого, чудесного десятилетия с восьмеркой-бесконечностью, обещавшего нам многое, а исполнившего – еще большее, о чем лишь исподволь мечталось: книга в Париже, заграница, обрушение Совка.

Отдышавшись на новом материке, я огляделся и понял, что тут и копать-то не надо: край не пуган и не топтан, бродят звери невиданные, золотые жилы соц-арта сверкают на поверхности, только не уставай нагибаться да черпать. И не только соц-арт посверкивает

золотом, а и что-то другое, платиновое, чему и названия пока не придумали.

Так с этим заплывом и с «Заплывом» в одном экземпляре семидесятые кончились.

И я потянулся за новым.

Но это уже совсем другая история...

Москва,

июль 2008 года

Владимир Тарасов: Быть самим собой

В качестве предисловия

Все, кто сегодня наиболее продуктивны, вышли из тех, уже далеких 1970-х, когда оформилось и приобрело свои черты то, что зародилось в начале второй половины XX века. Уникальное и знаменательное время для искусства во всем мире. Сгусток творческой энергии был настолько силен и огромен, что неважно было, джазмен ты или рокер, художник, писатель или поэт, сидишь ли ты в своей мастерской где-нибудь в глубинке России или живешь в Нью-Йорке, – все равно это тебя захватывало. Идеи носились в воздухе, не признавая ни границ, ни политических систем. Скрещиваясь с индивидуальностью, они зарождали в каждом свой неповторимый стиль, где никто не был ни на кого похож, несмотря на самый тесный круг общения со своими коллегами.

Это было время, когда наше Трио (Ганелин, Тарасов, Чекасин) придумало и сыграло свои лучшие программы. Время, когда мы разносили этот дух свободы и умения оставаться самим собой по всей стране под названием СССР.

Когда вспоминаешь те годы, есть опасность впасть в мелодраматическую ностальгию по «хорошим» временам. Нам просто повезло, что мы были молоды и наша активность попала на очередной «девятый вал» творчества, с регулярностью повторяющийся в истории раз или два в столетие...

Вильнюс,

август 2008 года

Начало Трио и что происходило вокруг джазовых фестивалей в СССР^[48]

...Итак, зарабатывая себе на жизнь в разных местах, мы могли в свободное время играть и придумывать программы для Трио. Обычно мы встречались для репетиций после обеда, ближе к вечеру,

так как после репетиции мы с Ганелиным шли играть в кафе «Неринга», а Володя Чекасин вечерами еще играл в ночном баре «Шальтинелис».

Скоро мы приготовили одну за другой несколько программ. Собственно, каждая наша репетиция, с дискуссиями, обязательными кофе и чаем, была уже готовой программой. Мы не репетировали долго. Обычно часа два или три, не больше, но всегда очень спокойно и неторопливо. Никогда не играли, как говорится, вполноги. Всегда с полной отдачей, как на концерте. Не очень любили, когда кто-нибудь присутствовал на репетиции, и не потому, что не хотели показывать, как мы репетируем, а потому, что не хотели ни с кем общаться в этот момент – только играть. Присутствие хотя бы одного слушателя – это уже концерт, а не репетиция.

Первую программу Трио под названием «Consilium» мы сыграли на фестивале «Юность-71» в Днепропетровске в ноябре 1971 года.

На Днепропетровске хочется остановиться особо. Все, что там тогда происходило, творилось по всей стране, и судьба этого города постигла многие крупные промышленные города СССР.

Первый раз я приехал в Днепропетровск летом 1965 года на гастроли с Архангельским драматическим театром. Приехать с Севера на цветущую и теплую Украину – это была сказка. Мы ведрами покупали вишни, яблоки и прочие фрукты, купались в чистой воде Днепра. Меня поразило тогда воздух в городе. Деревья просто благоухали. Улицы каждое утро поливались водой, и летняя жара почти не чувствовалась. Еще не было никаких признаков того, что я увидел спустя двадцать лет, приехав в Днепропетровск с сольными концертами. За смогом не видно было домов. В воздухе висел странный привкус какой-то химии, а купание в Днепре было равносильно самоубийству. Как мне объяснили днепропетровские друзья, заводы на другом берегу Днепра со временем превратились в чудовищ, уничтоживших вокруг себя всю природу.

В 1971-м, когда мы приехали туда с Ганелиным и Чекасиным, несмотря на позднюю осень, еще стоял одурманивающий запах летних деревьев, который так мне запомнился по первому визиту.

Город жил в ожидании джазового фестиваля. В те годы все джазовые фестивали в стране проводились с разрешения и под присмотром комсомола. В Днепропетровске комсомол решил

быть главным устройтелем и организатором, тем самым показывая свою причастность к джазу и заботу о пропаганде его в СССР. Мы, конечно, знали, кто на самом деле за спинами комсомольцев проявлял «заботу» о нас. Благодаря комсомолу власти могли контролировать ситуацию с джазом в стране и в любой момент, если им что-то не нравилось, могли запретить – и запрещали – любой фестиваль.

Комсомол в Днепропетровске отличился на славу. Все входы и выходы концертного зала были перекрыты юношами и девушками с короткими стрижками, в одинаковой униформе. Мы прозвали их «гитлерюгенд». Они зорко наблюдали, чтобы никто не прошел на концерты без билетов, чтобы не проносили и не пили алкоголь. А если кто был хоть чуть выпивший, они сразу вызывали милицию и сдавали его. Но самое главное было не допустить на комсомольский джазовый фестиваль хиппи с длинными волосами и в джинсах. Кампания по борьбе с длинными волосами в СССР в 1971 году была в полном разгаре, и милицейские газики вылавливали на улицах, танцах и концертах молодых длинноволосых ребят, везли их в отделение милиции и там стригли наголо.

Несмотря на то что мы были обложены «заботой» со всех сторон, мы были счастливы оттого, что есть возможность выступить самим и послушать, как играют другие ансамбли. И, конечно же, ежевечерние, после концерта, джем-сейшены в джазовом кафе или просто в любой комнате, где стояли инструменты. Там собирались музыканты из разных ансамблей и уже до конца оттягивались, с удовольствием играя друг с другом.

Преимущество джем-сейшена в том, что тебя никто не заставляет играть и ты играешь, только если сам этого хочешь. Мне всегда нравится состояние, когда приходишь на джем-сейшен не для того, чтобы поиграть, а из любопытства, послушать, как другие играют, но вдруг что-то происходит, и ты понимаешь, что не играть не можешь...

В Вильнюсе нас ждала хорошая новость: Владимир Чекасин получил первую премию на конкурсе молодых джазовых исполнителей в Чехословакии. Он уехал в Прагу и, сыграв концерт с другими лауреатами конкурса, записал пластинку на чешской фирме грампластинок «Supraphon» под названием «Встреча».

В декабре того же, 1971, года мы впервые выступили с Трио в Москве в кинотеатре «Ударник», на фестивале «Путешествие в мир джаза». Москва – это Москва: хотя мы тогда и не думали об этом, выступление перед московской аудиторией было очень важно для нас и нашей музыки. Это взыскательнейшая публика, среди которой было много художников, актеров, поэтов и ученых – именно они были основными слушателями и любителями джаза в те годы. Они приняли нашу музыку сразу же, и многие из них стали нашими друзьями на долгие годы.

О друзьях

То, что мы вне сцены не были большими приятелями (что, кстати, вполне нормально для творческих коллективов), тоже, как ни странно, работало на музыку. У каждого из нас был свой круг друзей и своя постоянная работа. Мы никогда не зарабатывали никаких денег в Трио, а на те деньги, которые нам в виде суточных платило государство, отбирая у нас все гонорары, прожить было невозможно.

Вячеслав Ганелин работал заведующим музыкальной частью в Русском драматическом театре, был членом Союза композиторов Литвы и писал музыку к фильмам и спектаклям. В те годы у Русского драматического театра в Вильнюсе была достаточно сильная труппа. Одним из режиссеров театра был Роман Виктюк; он поставил много хороших спектаклей и в каком-то смысле отрепетировал на вильнюсской сцене свою будущую карьеру в Москве. Естественно, круг друзей Ганелина состоял из актеров, журналистов, пишущих о театре, театральных и кинорежиссеров, а также близких приятелей детства его и его жены.

Владимир Чекасин общался с молодыми джаз- и рок-музыкантами, из них многие были его учениками и последователями. Талантливый педагог, он преподавал в вильнюсской детской музыкальной школе имени Балиса Дварионаса и в консерватории, воспитал и научил играть чуть ли не всех наиболее известных музыкантов в Литве: Пятраса Вишняускаса, Витаутаса Лабутиса, Гедиминаса Лауринавичюса и других. Чекасин – один из первых джазовых музыкантов в СССР, начавший без всяких джазовых амбиций приглашать в свои проекты рок-музыкантов, танцоров и актеров. Сергей Курехин и Борис Гребенщиков, в ту пору еще

начинающие карьеру артисты, принимали участие в проектах Чекакина и учились у него – каждый по-своему, каждый своему.

Я зарабатывал свои деньги игрой в симфоническом и духовом оркестрах и преподаванием в детской музыкальной школе. В той же самой – Дварионаса, где преподавали и Вячеслав Ганелин, и Владимир Чекакин и где в нашем 234 классе мы придумали и отрепетировали бóльшую часть наших программ.

Большинство моих друзей – художники, в студиях у них я проводил все свое свободное время. Общение с ними доставляло и поныне доставляет мне огромную радость.

На фестивале в Горьком в 1970 году я познакомился с Юрием Соболевым, художником из Москвы. Он был одним из лидеров неофициальной творческой элиты тех лет. Работая главным художником журнала «Знание – сила», в то время одного из самых прогрессивных и интересных, Юра на страницах этого журнала публиковал – вернее сказать, протаскивал сквозь цензуру, подавая как иллюстрации к научно-популярным статьям, – репродукции картин Янкилевского, Кабакова, Юло Соостера, Штейнберга, Пивоварова и многих других художников, официально в стране не признанных. А журнал был очень популярен и быстро раскупался во всем огромном Советском Союзе, так что это было еще и отличной рекламой для художников.

Алик Фонибо, физик и большой поклонник джаза, зная мое пристрастие к изобразительному искусству, привел меня в студию к художнику Ивану Чуйкову. Тот жил и работал в только что построенном для артистов доме со студиями на улице Ляпидевского в Москве, около станции метро «Речной вокзал». Чуйкова я узнал сразу. Он ходил на все наши концерты, а поскольку он очень высокого роста, то я всегда видел человека на голову выше всех остальных зрителей, внимательно и с любопытством слушающего, что происходит на сцене.

У Вани я познакомился с Ильей Кабаковым, Эдиком Гороховским и Виктором Пивоваровым, жившими в том же доме. Благодаря этим людям я с удовольствием окунулся в мир живописи, поэзии и литературы, который неофициально существовал в Москве в те годы и противостоял официальному соцреализму. Я счастлив, что мы стали и остаемся до сих пор близкими друзьями.

Когда мы с Трио приезжали на гастроли в Москву или Ленинград, они ходили на все наши концерты, независимо от того, сколько их было и в каких залах. Это был, можно сказать, основной костяк наших слушателей, ценителей и критиков одновременно. Многие из них, живя в одном и том же городе, месяцами не видели друг друга, и наши концерты были для них возможностью не только послушать наши новые программы, но и пообщаться. За кулисами после концерта вы могли встретить (помимо тех, кого я уже упомянул) художников Эрика Булатова, Олега Васильева, Владимира Янкилевского, Эдуарда Штейнберга, Франциско Инфанте, Гришу Брускина, Юрия Ващенко, поэтов Генриха Сапгира, Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна, архитектора Сашу Великанова и замечательного фотографа и журналиста Юрия Роста. Тогда ходила шутка, что если подогнать «воронки» и арестовать публику на концерте Трио, то с неофициальным искусством в СССР будет покончено за один вечер.

Раз перед концертом в Доме художника на Крымской набережной я, встречая друзей, услышал, как одна из работниц сказала своей подруге: «Опять это трио приехало; ну, сегодня на концерт все нонконформисты соберутся». Ей явно нравилось, как звучит слово «нонконформисты»; вполне возможно, она даже не знала, что это значит.

В Ленинграде нашими постоянными слушателями были художники Юрий Дышленко, Глеб Богомоллов, Анатолий Белкин, Владимир Овчинников, Леня Борисов, поэты Олег Григорьев, Аркадий Драгомощенко и человек, которого любит и обожает весь творческий Ленинград, – Владлен Гаврильчик; над его поэмами, полными иронии и юмора, мы всегда смеялись до слез.

О каждом из этих замечательных людей нужно было бы писать отдельную книгу. Я же пишу только о том, что связано с нашим Трио. Но их влияние на музыку Трио через мое общение и дружбу с этими художниками было огромным.

Все эти люди как будто принадлежали к одному творческому кругу, но в то же время каждый из них совершенно не был похож на других и шел своей дорогой. Время раскидало многих по разным странам и в разные стороны. Кто-то выдержал испытание временем и славой, кто-то – нет. Обидно и больно видеть, когда двое близких

мне друзей, приходя за кулисы после концерта, друг друга, как говорится, в упор не видят. Каждый – талант, но, видимо, все-таки закономерно в искусстве, что наступает время, когда одного музея или галереи на двоих не хватает, а сцена – мала.

Были и другие артистические круги, находившиеся на полуплегалном положении. Например, лианозовский: Оскар Рабин, Дмитрий Плавинский, Владимир Немухин, семья Кропивницких и другие. Эти художники, не побоявшись встать на путь открытого диссидентства и конфронтации с соцреализмом, в сентябре 1974 года «бросились на баррикады». Я имею в виду знаменитую «бульдозерную» выставку на окраине Москвы, когда по приказу КГБ буквально бульдозерами ездили по картинам этих смелых людей.

Многие из этих артистов тоже ходили на наши концерты. Добавив к этому круг друзей Вячеслава Ганелина и Владимира Чекакина, можно себе представить, какая публика там собиралась. В зале висело такое мощное творческое поле, что играть плохо было просто невозможно. Руки сами играли, и мы были только проводниками, через которых музыка сама шла к этим замечательным слушателям.

Еще немного о Москве 1970-х

Что же можно сказать о джазовой Москве семидесятых? Юрий Павлович Козырев, музыкант и ученый, сделал великое дело для джазовых музыкантов и любителей джаза, открыв в 1967 году при Дворце культуры «Москворечье» студию джаза, куда пригласил преподавать ведущих джазовых музыкантов и музыковедов Москвы.

Помимо того что в студии учили играть начинающих джазовых музыкантов, ее сцена всегда была открыта для экспериментов во всех областях современного искусства. Много хороших идей и новых коллективов зародилось на этой сцене. Джазовая студия каждый год устраивала много концертов и свои собственные фестивали, на которые приглашались музыканты из разных городов страны.

Мы всегда с удовольствием приезжали выступать в студии, стараясь каждый раз приготовить что-нибудь специальное для публики, слетавшейся на окраину Москвы послушать, что нового в неофициальном искусстве. Одна из таких программ называлась «Альбом для юности» и была нами подготовлена к десятилетнему юбилею студии в 1977 году. На той же сцене в «Москворечье» был сыгран совместный концерт Трио с замечательным ансамблем

русского фольклора Дмитрия Покровского. Жаль, что затерялась запись этого, на мой взгляд, уникального концерта.

Наравне с джазом в «Москворечье» исполнялась и современная классическая музыка, которую в СССР тоже не особенно жаловали. Я слушал там премьеру «Концерто гротто» Альфреда Шнитке для двух скрипок и камерного оркестра в исполнении Татьяны Гринденко и Гидона Кремера – гениальных музыкантов, которые, не довольствуясь высокой репутацией в классической музыке, смело встанут на путь любого музыкального эксперимента.

Я имел удовольствие играть с Татьяной Гринденко, Алексеем Любимовым и Владимиром Мартыновым в 1978 году, на симпозиуме современной музыки в новосибирском Академгородке, и был в восторге от их умения прочитывать любой музыкальный материал и импровизировать в нем.

Обычно мы восхищаемся мастерством исполнения классических произведений, способностью проявить собственную индивидуальность при прочтении одного и того же нотного материала. Но попытки импровизировать вызывают улыбку. В лучшем случае это будут вариации на заданный материал, ничего общего с импровизацией не имеющие.

Привлечение джазовых музыкантов к выступлениям с симфоническими или камерными оркестрами тоже вызывает улыбку, но уже со стороны «классиков». Джазовые музыканты каждую ноту будут свинговать и синкопировать, совершенно отличаясь своим языком от исполнителей классической выучки. Исключение составляют музыканты, прошедшие обе школы и занимающиеся импровизационной музыкой в классической форме.

Татьяну Гринденко, Гидона Кремера, Алексея Любимова и других музыкантов их круга не интересует популярность на уровне поп-звезды в классике. Они ищут другого уровня понимания, как в классической, так и в старинной и современной музыке. Сцена студии «Москворечье» всегда была открыта для них, так же как и для любых джазовых экспериментов.

В сентябре 1971 года произошло событие, которое не могло не повлиять на развитие джаза в стране: приезд оркестра Дюка Эллингтона в СССР. Мы впервые живьем увидели и услышали то, что знали только по пластинкам и передачам Уиллиса Коновера.

Я слушал одиннадцать концертов оркестра в Москве, Минске и Киеве и был восхищен тем, как они играли – с каким удовольствием и какой отдачей. Впервые я увидел и услышал класс Мастера, так замечательно описанный в романе Германа Гессе «Игра в бисер». Невероятное ощущение: музыкант стоит на сцене и только через несколько секунд начнет играть, но музыка уже невидимыми потоками льется из него.

Подобное волшебное состояние возникло у меня еще однажды, во время концерта Владимира Горовица в зале Московской консерватории, когда он вышел на сцену, немножко постоял, поклонился, провел кончиками пальцев по клавишам рояля – и все это время музыка уже лилась в зал на какой-то непонятной волне, и мы слышали ее внутри нас.

Маргарита и Виктор Тупицыны: Беседа с Г.К

Георгий Кизевальтер. Насколько мне помнится, Витя, в 1970-е годы ты функционировал в Москве главным образом как поэт?

Виктор Тупицын. Да, а также просто как светский...

Маргарита Тупицына. ...лев!

В.Т. (улыбаясь): ...и жуир.

Г.К. А была ли в те годы какая-нибудь творческая группа, к которой ты относился?

В.Т. Я общался, как ты знаешь главным образом с Андреем Монастырским, Львом Рубинштейном, Никитой Алексеевым...

Г.К. Да, это был и мой круг. Жаль, что вы очень быстро тогда уехали и мы не успели пересечься в Москве.

В.Т. Кроме того, мы контактировали с группой, образовавшейся вокруг поэта и художника Алексея Хвостенко, по прозвищу Хвост. Обширное поле контактов было также связано с писателем и поэтом Юрой (Юрием Витальевичем) Мамлеевым. Мне не раз доводилось слушать его чтения в Южинском переулке. Позднее я познакомился с художником Арменом Бугаяном, а через него с Сергеем Бордачевым, Андреем Монастырским, Львом Рубинштейном, Никитой Алексеевым, Риммой и Валерием Герловиными. Иногда мы собирались у художника Сергея Бордачева: там читали свои стихи Монастырский, Рубинштейн, Вешневский; устраивались квартирные выставки...

Г.К. А что, сам ты разве не читал своих стихов?

В.Т. Я несколько раз соглашался, а потом просто не приходил, что было своего рода перформансом... В то время мне казалось, что я совершенно не умею читать стихи перед аудиторией; я сразу же начинал волноваться, впадал в трепет и ужас. Позже я научился преодолевать страх и даже выступал в ночных клубах Нью-Йорка, но на это ушли годы. Так или иначе, чтение стихов «вслух» всегда было для меня проблемой, в отличие от многих моих друзей, таких как Андрей Монастырский, который всегда читал великолепно. Такими же талантами обладали Пригов и Рубинштейн, а также Генрих

Худяков (именно он был устройтеlem моих «чтений», на которые я не являлся).

Г.К. При этом до отъезда из Москвы ты уже преподавал, а потом начал преподавать в Штатах в конце 1970-х, когда защитил Ph.D, верно? Я спрашиваю об этом потому, что у тебя должна была выработаться привычка общения с аудиторией.

В.Т. Да, я преподавал одно время в МИФИ и каких-то других учебных заведениях Москвы, но, в основном, работал в институтах Академии наук, потому что там можно было ничего не делать и даже не ходить на работу. То есть главным для меня было никуда не ходить – на чтения собственных стихов, на работу и т. д. А в Штатах я начал преподавать в 1976-м, когда сразу же после защиты докторской диссертации получил младшую профессорскую позицию в Южно-Иллинойском университете, и там, вдали от Нью-Йорка, отшлифовал свой английский язык, приобщился к атмосфере американских кампусов и приобрел необходимый опыт.

Г.К. Хорошо, вернемся к твоей поэзии. У тебя были и «детские», и «взрослые» стихи. На кого ты главным образом ориентировался?

В.Т. Я одинаково инфантильно писал и те, и другие. Надо сказать, вся наша компания в то время отличалась повышенной инфантильностью. С другой стороны, это было связано с тем, что я был знаком с такими значительными поэтами, как Генрих Сапгир, Игорь Холин и Овсей Дриз, которые – будучи уже немолодыми людьми – занимались детской литературой. Они одобрительно относились к моей деятельности. Отдельные стихи даже передавались по радио, а в «Детгизе» или в «Малыше» уже планировали издать книжку (ту, что спустя 33 года вышла в издательстве WAM с иллюстрациями московских художников), но мы уехали, и этого не произошло. В то время мы все, включая Сапгира и Холина, воспринимали детские стихи не как способ саморепрезентации, а как возможность заработать деньги. Впоследствии, уже в Америке, где я писал только «взрослые» тексты – взрослые с налетом инфантильности, – это писательство переросло в проект под названием «Господин № Я». Примерно в 1978–1979 годах мне удалось «клонировать» своего героя – единственную в мире личность, лишенную творческого рефлекса. С тех пор все мои стихи были структурированы этой идеей. Мне самому пришлось играть роль

некоего профессора, нашедшего архив «Г-на № Я» и решившего разоблачить его притязания на статус «нетворческого человека». Основываясь на материалах «архива», профессор (т. е. я) хотел доказать, что «нетворческий человек» втайне что-то писал, что-то рисовал и как-то творчески проявлялся. Так возникла серия стихов и рисунков «Господина № Я» в сопровождении моих (к ним) разоблачительных комментариев, включая схемы и диаграммы, объясняющие их внутренние связи. Отдельные фрагменты показывались на выставках в Нью-Йорке, печатались в журнале «Assembling» под редакцией Ричарда Костелянца. Какая-то часть вошла в антологию журнала «Гнозис» (по-русски и по-английски). Надеюсь, через год-другой мне удастся издать всю эту серию как концептуальный проект. Любопытно, что в моих теоретических текстах – будь то философские, психоаналитические или критические статьи – явственно ощущается поэтическая интонация, и как бы я ни хотел от нее избавиться, мне это не удастся. Кстати, мое первое теоретическое эссе «Метаморфозы третьего лица» было написано в 1975–1976 годах. Двумя годами позднее его напечатали в парижском журнале «Эхо».

Г.К. Хорошо, а каким образом и в каком году ты попал в круг неофициальных художников и поэтов?

В.Т. О, это было очень давно, году в 1966-м, когда я познакомился с диссидентами вроде Гинзбурга и Галанскова. Через них я узнал Аиду Хмелеву – она была поэтом, а позже стала устраивать выставки неофициального искусства. Потом в Москву переехал Хвост, и благодаря ему появились новые знакомые, такие как поэт Анри Волохонский, художники Сергей Есян, Владимир Пятницкий, Иван Тимашев, Алексей Паустовский и другие забавные люди, многие из которых были наркоманами и пьяницами, и мне всегда было как-то сложно находиться в их компании, потому что наркотики я не употреблял, а сидеть с постной физиономией каждый раз, когда они испытывали совсем иные ощущения, было странно. Однако отношения продолжались, и кто-то из этого круга привел меня к Бордачеву, где я познакомился с Монастырским, который сразу же пригласил меня к себе в Марьину Рощу, где он жил с Таней Кашиной. Любопытно то, что Андрей, Таня и Лева Рубинштейн были ненамного младше меня, но они при нашем общении почему-то большей частью

молчали; мне приходилось говорить непрерывно, а они напряженно слушали. Я же пребывал в замешательстве, не понимая, почему они ведут себя как понятые или присяжные.

Г.К. Это очень странно, потому что обычно это очень говорливые люди, которым свойственна бесконечная монологическая речь.

В.Т. Вот именно, спустя годы я и сам обнаружил тот факт, что в их присутствии можно благополучно молчать!

Г.К. А можешь ли ты назвать какие-то харизматические – для своего круга – фигуры тех лет?

В.Т. Парадигматические? – Так Ясперс говорил... Дело в том, что в то время мы старались ниспровергать такого сорта фигуры. Мы не хотели иметь каких-либо идолов.

Г.К. То есть настроение было вполне революционным?

В.Т. Абсолютно. В нашей среде царила абсолютная эгалитарность: мы все были равны перед гильотиной власти во всех ее проявлениях. Соответственно, мы презирали тех, кто с ней творчески сосуществовал, – Евтушенко, Вознесенского и т. п. Я помню, как в 1968 году, в период подавления «Пражской весны», мы с Мишей Капланом – поэтом «Маяковки», которого постоянно сажали в психушку, – оказались в Коктебеле. В это время там отдыхал и Евтушенко, знавший этого Мишу. И вот однажды Евтушенко купил ящик шампанского и повел нас двоих на литфондовский пляж, чтобы выпить, и тут же стал сетовать по поводу ввода советских танков в Прагу. А я сдуру взял и спел его песню «Хотят ли русские войны», на что он очень оскорбился и больше уже мне шампанского не наливал.

Г.К. Ну, что ж тут поделаешь... Смею надеяться, такой модус сознания никоим образом не изменился в 1970-е годы?

В.Т. Да, я продолжал общаться с диссидентами, нередко подписывая письма и петиции в защиту прав человека. Но больше из гусарства, чем по каким-либо иным причинам. Мне не раз приходилось бывать у матери Гинзбурга, пока ее сын находился в заключении. Там я встречался с такими людьми, как Есенин-Вольпин, и мне всякий раз давали что-нибудь прочитать и подписать, а я, не зная, как выкрутиться, говорил, что письмо написано плохо. «Ну, тогда сам и напиши», – отвечали мне, и я садился и писал. Потом это все передавалось по какому-нибудь «Голосу», и мне порой

приходилось уходить с работы «по собственному желанию», чтобы избежать увольнения. Однажды мы с Сергеем Чудаковым были в гостях у корреспондента ВВС, где меня спросили, что бы я сделал, если бы стал главой правительства СССР. «Поехал бы куда-нибудь с государственным визитом и в первый же день попросил политического убежища», – ответил я. Это тут же передали по ВВС, я потерял работу и в течение года ночевал у разных друзей, боясь приходить домой.

Г.К. А ваша компания в те годы интересовалась другими творческими кругами в Москве?

В.Т. Конечно! Мы, например, знали о существовании художников Лианозовской группы; с ними общался Андрей Амальрик, а квартира Гинзбурга была просто заполнена их картинами – они висели повсюду, даже на потолке. Там я впервые увидел работы Рабина, Мастерковой, Немухина, Вечтомова, Кропивницкого... Мы все с трепетом смотрели на их картины, висящие на потолке, и нам казалось, что их написали небожители. Нам хотелось верить, что наши художники – самые замечательные и что они достойны того, чтобы висеть в лучших музеях мира... Спустя много лет мы поняли, что это не совсем так.

Г.К. Но вы общались тогда напрямую?

В.Т. Да, но только после того, как я познакомился с моей будущей женой.

Г.К. А как вы познакомились?

М.Т. Он меня нашел по фамилии!

В.Т. Да, я ухаживал за одной девушкой и вдруг услышал от нее имя: Рита Мастеркова. А я знал, что существует художница Лидия Мастеркова, и сразу же спросил, не связана ли эта Рита с художницей, – «да, связана». Тогда я расспросил Таню Кашину, когда-то дружившую с Игорем Мастерковым, Лидиным сыном, об этой Рите, и оказалось, что она ее знает. Так мы и познакомились. И уже благодаря Рите я стал общаться с Лидией Мастерковой, Рабиным, Немухиным и всеми остальными художниками их круга. Более того, мы даже подружились и стали достаточно близкими людьми.

Г.К. Замечательно. А вот что за роль выпала тебе в организации «бульдозерной» выставки? Как ты сейчас видишь эту историю?

В.Т. Я довольно подробно описал «бульдозерную» и Измайловскую выставки в своих книгах «Коммунальный

(пост)модернизм»^[49] и «The Museological Unconscious»^[50], но в любом случае мне эта история всегда представлялась довольно странной. На протяжении всей выставочной эпопеи Рабин играл роль авторитарного лидера со всеми вытекающими отсюда последствиями. Однако его соратникам не все было ясно, особенно когда планировалось Измайлово. Многим из нас, включая Немухина, а также Комара и Меламида, казалось, что Оскар задумал очередной выход на пустырь и что мирный показ работ его не интересуют. В то время как художники и другие участники событий, собиравшиеся у Рабина, обсуждали разнообразные варианты, Оскар упорно тянул всех на «голгофу». Он говорил: «Погибли Цветаева, Мандельштам; пострадал Пастернак. А мы что, лучше? И если нет, то нам сам Бог велел принести себя в жертву на новом пустыре». То есть он как бы заиклился на этой идее.

Нам же хотелось устроить более или менее разрешенную выставку, чтобы ее увидела публика. Словом, вокруг этой ситуации развернулась настоящая борьба. Оскар посылал какие-то сигналы наверх, давая понять, что готовится второй «пустырь»; с ним разговаривали сомнительные персонажи типа Виктора Луи; ему звонили из КГБ или он сам звонил каким-то начальникам, но в любом случае он запирался в комнате и никому не позволял присутствовать при этих разговорах. Все это выглядело весьма странно, ибо если он хотел, чтобы мы коллективно принесли себя в жертву, то надо было нас соответствующим образом информировать о происходящем.

Однако Рабин не тратил время на объяснения. Когда требовалось голосовать по тому или иному вопросу, мы с Немухиным довольно часто предлагали какие-то альтернативы, что шло вразрез с намерениями Оскара. Поэтому он как-то раз даже предложил лишиться меня права голоса на том основании, что я не художник, и все, в том числе Комар и Меламид, робко проголосовали. Как мы знаем, второго пустыря все же не случилось. Произошла выставка в Измайлово, где было огромное число зрителей. И это был праздник.

Г.К. Любопытная история. А как же тогда они доверили вам хранить у себя их картины перед Беляево?

М.Т. Во-первых, «они» – это наши родственники, Немухин и Мастеркова, а с Оскаром мы как были, так и остались друзьями.

А во-вторых, хранение картин перед выходом на пустырь предшествовало переговорам, о которых Витя только что говорил. Оскар, Лида и Володя пришли к нам с этим предложением, потому что пустырь находился возле нашего дома в Беляево. Чтобы подстраховаться, нужно было идти или ехать к пустырю из двух мест, от нас и от Рабина. План состоял в том, что если одну группу остановят, то у второй будет больше шансов добраться до места действия.

В.Т. Более того, четыре художника спали у нас на полу перед выходом на пустырь, а в квартире был просто склад их работ.

М.Т. Когда утром мы вышли на улицу, было видно, что возле дома рыщут кагебешники, но нам все-таки удалось добраться до пустыря...

Г.К. То есть в тот момент доверие было полное?

М.Т. Все споры и разногласия начались только перед второй выставкой, но эти споры не повлияли на наши взаимные симпатии.

В.Т. Оскар хотел самопожертвования, и мне это отчасти импонировало, т. к. я тогда читал Сартра, и мне запали в душу его слова «никто не имеет права отнять у человека его смерть». Я подшучивал над Оскаром, повторяя эту фразу, и он снисходительно улыбался. Не стоит забывать, что меня во время первого события крепко избили, а Оскара довольно долго продержали в каталажке. То есть все пострадали в равной степени, и, исходя из предыдущего опыта, лезть на рожон никому не хотелось. Другое дело – используя поднявшийся шум, перевести нашу деятельность в другое русло. Что и случилось в Измайлово.

М.Т. Теперь, когда прошло столько лет, у меня есть теория, что эта «выставка» была отчасти санкционирована сверху. Властям нужно было упразднить «неофициальный художественный проект», и они вынудили своих оппонентов выйти из блиндажа. То есть они это придумали, чтобы потом – уже после Беляево, Измайлово и ВДНХ – загнать большую часть неофициальных художников в Горком графиков и взять под контроль всех тех, кто обрел официальный статус. А к тем, кто его не обрел, применить жесткие меры.

Г.К. Парадигма «прозрачных артистов» понятна. Однако мне такая концепция не кажется убедительной, потому что тогда слетели со своих постов и ряд функционеров типа секретаря Черемушкинского

райкома, и кто-то еще. Выходит, что в действиях властей не было простейшей последовательности.

М.Т. Конечно, власти не всегда согласовывали свои действия на всех уровнях: они просто не успевали.

В.Т. Они, как и мы, находились в процессе экспериментирования и не всегда знали, что делать дальше. Но со временем они додумались до того, о чем говорила Маргарита. Для них иметь бесконтрольных художников было хуже, чем пристроить их в какую-нибудь подотчетную организацию. С точки зрения власти, неподотчетные творческие индивидуальности пребывают в сумеречной зоне – в «полосе неразличения», как говорит Монастырский. А для власти самое страшное – плохо видеть. Вот, наверное, почему было принято решение «иметь всех на виду».

М.Т. Конечно, большую роль во всей этой истории сыграли иностранцы. Неофициальные художники были настолько выделены иностранной прессой, что власть не могла просто проигнорировать поднявшийся шум и сказать, что «пострадавшие» – психи и алкоголики, а их картинки – непрофессиональный бред. Вообще, начиная с конца 1950-х годов неофициальное искусство старательно поддерживалось дипкорпусом и западными корреспондентами. Их поддержка заставляла советское начальство все время реагировать на происходящие события. Органы власти знали, что дипломаты покупают, коллекционируют и вывозят работы этих художников, что, собственно, и заставило их разобраться с этим вопросом.

Взять хотя бы Зверева: какой нормальный ценитель искусства мог бы принять его за гения? Но о нем не переставая говорил знаменитый дирижер, друг Костаки, Маркевич, и Костаки неизменно его цитировал. Такие мощные, по советским понятиям, люди постоянно афишировали неофициальных художников, и уже нельзя было заявить, что Зверев просто алкоголик и бомж и что его место – в психушке, потому что у него уже были защитники и покровители. Не будь этой поддержки, трудно предположить, как развивалось бы наше искусство в те годы.

В.Т. Как, впрочем, и тогда, когда возник бум на русское искусство в конце перестройки. То обстоятельство, что наши художники стали выставляться и продаваться за границей, тут же прибавило им авторитета в глазах властей. До этого МОСХ их в лучшем случае

не замечал. Но после первого аукциона Сотбис в Москве и других продаж они в одночасье обрели «охранную грамоту».

Г.К. Согласен, но чем же кончилась та «бульдозерная» история для вас? Вы сразу же приняли решение уезжать?

В.Т. Меня немедленно выгнали с работы...

М.Т. Что касается меня, то уезжать я собиралась с детства. Когда я вышла замуж, Витя сказал, что никуда не поедет, потому что мама его не отпустит. Но когда он потерял работу в 1974-м, мама наконец поняла, что он «здесь не жилец».

В.Т. Да, потому что вскоре после «бульдозерной» выставки к нам домой, утром, когда мы еще спали, приехала черная «Волга» и повезла нас ко мне на работу, где мне показали фильм о «бульдозерной» выставке.

М.Т. Это уникальный документ, если он еще существует...

В.Т. Мне показали этот фильм в отдельной комнате и сказали: «Вы, молодой человек, должны написать в газету опровержение и заявить, что все это безобразие – дело рук хулиганов и отщепенцев, а власти вели себя корректно и толерантно». Я ответил, что «ничего подобного делать не буду, извините». Именно после этого прозвучала мамина фраза «ты здесь больше не жилец». А у нее в свое время расстреляли отца и брата...

М.Т. Но мы, как мне кажется, подали документы на отъезд задолго до выставки, и через два месяца я, как человек нетерпеливый, решила, что надо идти в ОВИР. И это при том, что людей подчас не отпускали годами! В общем, мы пошли в ОВИР вместе с Немухиным, и нас там приняла какая-то дама, у которой я сразу же стала агрессивно выспрашивать, что происходит с нашим заявлением. Она вышла, чтобы узнать, и, вернувшись, процедила: «Ваше... дело... решено... положительно»!

Потом, когда мы вышли из ОВИРа (а это было где-то недалеко от Лубянки), Немухин произнес, указывая на статую Дзержинского: «Ну вот, теперь я останусь один на один с этим памятником!» А у меня в тот момент было только одно ощущение – ощущение абсолютной свободы, как у птицы.

Г.К. И вы уехали в начале 1975-го, если не ошибаюсь?

В.Т. Да, это было 8 или 7 февраля. Мы уезжали с Белорусского вокзала. Нас провожали представители московской богемы, некоторые

из них потом поумирали от передозировки...

М.Т. Там также были и художники! Главное, что в тот момент мы даже не предполагали, что когда-либо вернемся в Москву.

Г.К. Вероятно, этот момент можно назвать кульминацией вашей жизни в 1970-е?

М.Т. Нет, для нас кульминацией стала наша активность в Нью-Йорке.

Г.К. Ладно, тогда давайте вновь вернемся к «бульдозерной» выставке. В чем, на ваш взгляд, ее значение для русского искусства?

М.Т. Я думаю, для художников это было кардинальным событием. Что дала эта выставка? До этого само понятие выставка в кругу художников либо не существовало, либо было крайне размытым. Поэтому то, что произошло в Беляево, явилось вехой – но не в академическом, а, скорее, в социокультурном плане. А от выставки в Измайлово возникло более радостное ощущение.

В.Т. Да, и она имела четкие очертания прозвучавшего культурного события. О ней знали почти все, и в Измайловский парк, чтобы взглянуть на работы, пришли тысячи и тысячи зрителей! В каком-то смысле выставка явилась для нас откровением. Оказалось, что люди относятся к нам вполне доброжелательно. До этого мы думали, что народ озлоблен и будет бросать в наше искусство камни. То есть мы, как выяснилось, были несправедливы в отношении соотечественников.

М.Т. А «бульдозерная» была, по сути, некой травмой.

В.Т. Да, с битьем, хамством и прочими ужасами. В любом случае непонятно, чем это могло бы кончиться.

Г.К. То есть это было событие со знаком минус. Давайте теперь вспомним, как в те годы поступала в ваш круг информация из-за рубежа.

В.Т. Несмотря на начитанность, информации у нас в те времена было мало. Особенно это касалось философской литературы послевоенного периода, а также журнальной информации, связанной с проблемами современного искусства на Западе. Я имею в виду не устоявшиеся авторитеты, а радикальные эстетические жесты наших сверстников в Америке и в Европе. Время от времени появлялись какие-то отдельные журналы. Комар и Меламид, например, имели

доступ к журналу «Avalanche», где печатались западные концептуальные художники.

М.Т. Интересно то, что многие неофициальные поэты, такие как Леня Губанов, считали, что их стихи хорошо известны и даже популярны на Западе.

В.Т. Да, я забыл сказать о своем знакомстве со СМОГистами. Среди них были Леня Губанов, Володя Алейников, Алена Басилова... Мне приходилось устраивать их чтения в институтах Академии наук, где я работал. Бюрократы, естественно, просили показать им стихи молодых авторов, которым я «покровительствовал». Я шел на физический факультет МГУ, где на стенах обычно висели стихи непрофессиональных поэтов. В основном, это были безвкусные, патетические и очень старомодные тексты. Я их переписывал и на следующий день показывал бюрократам. Те приходили в телячий восторг и... санкционировали чтения. Правда, потом меня обвиняли во всех смертных грехах, и больше двух таких чтений, увы, провести не удалось. Тут можно вернуться к теме Губанова, утверждавшего, будто у него на Западе – «восемь изданных томов». И все верили, что каждый француз или американец за чашкой кофе читает томик Лени Губанова. Такие же мифы распространялись и о художниках. «Зверев на Западе – кумир! – говорили в определенных кругах. – Это известнейший художник!» Спустя годы то же самое стали говорить о Шемякине и Неизвестном, хотя ничего подобного не имело места в действительности.

Или вот другая показательная история – про Александра Харитонова. Одной из первых публикаций о современном русском искусстве стала книга Шеклохи и Мида, где на обложке красовалась работа Харитонова. Это сокровище он хранил в «алтарном пространстве» – в доме жены и тещи. Харитонов же, как известно, отличался сексуальными причудами, и когда нашего «святошу» в очередной раз выгнали из дома, он проломил стену и дверь квартиры, чтобы вынести оттуда эту «святую» книгу. Вот как относились тогда, в 1970-х годах, к тому, что печаталось на Западе.

Г.К. Забавно. А вот если мы выйдем из наших неофициальных кругов и попробуем рассмотреть отношение к официальному искусству 1970-х – было ли там что-то интересное?

В.Т. Пожалуй, кроме сплошной тусовки, в которую мы иногда попадали, ничего интересного не было. Я жил тогда в актерском доме на улице Чехова, где также жили Анастасия и Марианна Вертинские, Павел Чухрай и многие другие деятели кино и театра. И мы волей-неволей общались. Туда периодически вливались потоки актеров, включая Смоктуновского, и все эти гости почему-то любили ходить из квартиры в квартиру. Даже если ты не хотел иметь с ними ничего общего, они все равно приходили, сидели, пили и потом «шумною толпой» перемещались в другую квартиру. Это напоминало отель, в котором из номера в номер циркулировали любимцы публики. При это нельзя сказать, что это были жлобы; напротив, вполне приятные и милые люди; с ними можно было поболтать и выпить вина, но у них были совершенно иные вкусы. Они, естественно, презирали поэтов моего круга, и когда я читал им их стихи, они морщились. И у них были свои любимые литераторы и свои кумиры-художники, в основном – театральные, из их среды. Поэтому демонстрировать им наши пристрастия было попросту глупо. Так или иначе, наши круги почти не пересекались.

Г.К. А вы общались с художниками или поэтами из других городов? Скажем, из Питера, где присутствовало много интересных персонажей?

В.Т. Конечно! В Питере это был круг Хвостенко. Кстати, Алеша был прекрасный художник, создавший в начале 1960-х годов удивительные дадаистические коллажи и визуальные тексты. К этому кругу принадлежал и Анри Волохонский, замечательный поэт, эрудит, знаток герменевтики и старых текстов.

Надо сказать, что вообще в России эстетика разговорного жанра являлась формой компенсации для тех, кого не печатали. В нашем кругу было немало блестящих людей, которых можно было слушать без усталости. В беседах создавалась настоящая литература, к сожалению, так и оставшаяся незаписанной. Пример – Сергей Чудаков. Волшебный собеседник, которого я слушал часами, и то, что он говорил, было великолепной речевой эссеистикой, возможной только там, где она не востребована. На Западе этот жанр почти совсем иссяк; известные люди старательно избегают любой возможности сказать что-то умное в приватной беседе, боясь, что кто-то другой может воспользоваться их идеями и напечатать их раньше, чем они это

сделают сами. Там разговоры с философами, теоретиками или культурологами, как правило, совершенно бессмысленны – их закрытость делает общение неинтересным.

М.Т. В основном, это касается Америки.

В.Т. Когда в «перестройку» я вернулся в Москву и стал записывать разговоры с художниками, их умение нестандартно мыслить явилось для меня откровением. Я обнаружил, что многие из них – прекрасные собеседники, у которых немало оригинальных идей. Неочевидность этого обстоятельства связана с зажатостью речевого рефлекса в том смысле, что художники, в основном, работают с визуальным материалом и речевая компенсация у них отсрочена на неопределенный срок. Когда я с ними беседовал, для меня было удовольствием регистрировать интенсивность этой «невысказанности» или «недосказанности».

Г.К. Конечно. И нужно учесть еще нашу привычку беседовать на кухне обо всем на свете. Именно там решались все кардинальные онтологические проблемы, потому что другого безопасного места просто не было. Это не могло не способствовать развитию искусства «сокровенной беседы», чего на Западе – с их боязнью сказать что-то неполиткорректное или, как ты упомянул выше, выпустить из клетки свою Идею – просто не могло быть.

В.Т. В Питере, в гостях у Хвоста, искусство беседы сопровождалось курением плана, употреблением больших доз алкоголя и т. п.

Г.К. А помимо Хвоста, кто-то еще из тамошних художников вызывал интерес?

М.Т. Художник, которого обожал Монастырский...

В.Т. ...Лисунов! Да, он был кумиром Андрея; тоже писал стихи, рисовал, и Андрей очень увлекался его текстами и даже дарил мне его рукодельные книжки.

Г.К. Ну, впоследствии он его благополучно забыл... А как вам кажется сейчас, из XXI века, сыграли ли те годы какую-то особую роль в искусстве, или же там не происходило ничего знаменательного?

М.Т. Если говорить о концептуализме, то, конечно, сыграли.

В.Т. Абсолютно. Это крайне важный момент: рождение концептуализма из духа молчания. Кабаков стал делать свои альбомы, Булатов – картины с фразами. Хотя Булатов, конечно, никакой

не концептуалист... Но это другая проблема. В начале 1970-х годов обозначилась еще одна мироощущенческая парадигма – новое представление о художественных ценностях, которые – по контрасту с искусством шестидесятников – казались принадлежностью иного контекста. То же самое в литературе: какими бы хорошими поэтами ни были Холин и ранний Сапгир, они остались героями своего времени и пространства.

Тогда многие были увлечены ранними стихами и текстами Лимонова, его поэмой «Я, национальный герой», которая нравилась Никите Алексееву. Потом, в Нью-Йорке, мы много общались с Лимоновым; надо сказать, что Эдик тогда был совершенно другим человеком. Когда он попал в Париж, главные роли там играли Синявский и Максимов – либерал и консерватор. И когда его стали приглашать на телевидение, ему очень трудно было придумать себе образ, существенно отличавшийся от амплуа Синявского и Максимова. И он выбрал роль «хунвейбина», которую выдумал, хотя на самом деле не имел с ней ничего общего. Мы с ним обсуждали это в Париже, и я знаю, о чем говорю. То есть это была маска. Но со временем он в нее вжился.

Г.К. Маска прилипла.

В.Т. Да, маска приросла.

Г.К. Интересно еще то, что точно на рубеже середины 1970-х, году в 1975-м, и Монастырский, и Рубинштейн вдруг круто меняют свой стиль. Герловин начинает делать совершенно иные вещи. Кто-то резко «щелкает тумблером». Что произошло?

В.Т. Да, как раз в этот период произошло что-то невероятно важное. У искусства возникла «вертигональная» проекция (от слова vertigo). Не только у Рубинштейна с Монастырским, но и у Пригова появились другие стихи. Но точно сказать, кто именно стоял у пульта, я не могу. Скорее всего, никто, и дефицит дирижерских палочек здесь ни при чем...

Г.К. Рита, а у тебя какое мнение?

М.Т. Да все уже было сказано! Естественно, что возникновение соц-арта стало альтернативой идеалистическому отношению к искусству, с которым гармонирует «студийный» образ художника, часами сидящего у холста и смотрящего на него, как мышь на крупу... И действительно, самый нелепый ритуал, который изобрело

человечество и который продолжается уже много веков, это камлание вокруг холста в попытке непременно что-то с ним сделать! Соц-артисты первыми смогли выйти из рамок общепринятой студийной ментальности, которая была частью сознания их предшественников.

Г.К. То есть черпали идеи в том мире, который был вокруг?

М.Т. Да. И даже в большей степени, чем концептуалисты, потому что советский концептуализм ощущал себя филиалом западного, в то время как соц-арт хотел отличаться от западного искусства. Можно не любить соц-арт и соц-артистов, но нельзя не признать важность их «отношенческого» жеста.

В.Т. Важно то, что соц-арт впервые посмотрел в лицо власти, но сделал это как Персей, поместивший зеркальный щит перед горгоной Медузой, чтобы она окаменела, увидев в нем свое отражение. Все остальные течения просто отказывались ее замечать.

М.Т. Я об этом и говорю. Заниматься политикой было дурным тоном. Конечно, поход на Беляевский пустырь – тоже политика, но художники, участвовавшие в «бульдозерной» выставке, не определяли ее в этих терминах.

В.Т. Для них поход на пустырь и их искусство – феномены разной природы.

М.Т. Да, конечно. А «московский концептуализм» – тоже крайне интересный феномен, однако, за исключением нескольких художников, он все-таки является, как я уже сказала, продолжением западных традиций. Язык концептуализма в переводе на русскую действительность, как в случае Кабакова, занимавшегося коммунально-речевым телом, действительно уникален. «Коллективные действия» – тоже совершенно особое «атмосферное» явление. А то, что делали Герловины, – абсолютно в западных традициях. Такие манифестации менее радикальны, чем соц-арт, тем более что ранний соц-арт Комара и Меламида был концептуальным. Пример – «Паспорт», который они переложили на музыку, что было чистым концептуализмом. Но материал – советский, потому это и соц-арт. Главное, что из-за «бульдозерной» выставки у молодых людей изменилось сознание. Ведь даже в Измайлово пошли не все, поскольку многим художникам звонили, пугали и т. п. Тем не менее произошел сдвиг...

В.Т. ...и у русского искусства появилось свое лицо.

Г.К. Я думаю, здесь и кроется причина тех изменений, о которых мы говорили выше. Сделав глоток свободы, художники ощутили узость и дряхлость своих прежних представлений об искусстве, почувствовали необходимость в новом языке.

М.Т. Когда мы оказались на Западе, то многие художники-шестидесятники на нас обижались за то, что мы их не пропагандировали. Но их нельзя было пропагандировать, причем не на Западе вообще, а именно в Нью-Йорке...

В.Т. Я вот сейчас припоминаю ситуацию, которая возникла у Риты с Костаки. Георгий Дионисович хотел, чтобы она курировала выставку его коллекции современного искусства в музее Принстонского университета, но когда директор увидел эту коллекцию, и в частности работы шестидесятников, он сказал «нет!». Прав он или не прав – другой вопрос, но такова была ситуация.

М.Т. Он сказал: «Какой ужас! Для страны, где был такой авангард, это провал». В отличие от современного искусства, представленного в коллекции Костаки, концептуализм и соц-арт, которые мы в тот период пропагандировали, имели шанс стать частью нью-йоркской художественной сцены. Шестидесятники такой возможностью не располагали. Абстрактное искусство было не в моде. Оно казалось амортизированным и воспринималось как сугубо коммерческая продукция. Скорее, реабилитация искусства 1960-х годов может произойти сейчас – «за давностью лет», ибо все, что сошло со сцены, рано или поздно подлежит выравниванию и синхронизации. Но чтобы шестидесятникам войти в историю мирового искусства, нужны огромные усилия и большие затраты.

Г.К. А когда у Костаки возникла идея той экспозиции?

М.Т. Во время выставки авангарда в Музее Гуггенхайма. Параллельно мы проводили перформанс «Похороны Малевича». Это был 1980-й год. А потом я организовала выставку «New Russian Wave», где были одни только концептуальные художники, что тут же вызвало заинтересованную реакцию критики – первые рецензии в профессиональной арт-прессе о русском искусстве. А до этого о нем, в основном, писали слависты.

В.Т. Кстати, ты видел экспозицию в музее Маркина^[51] в Москве?

Г.К. Нет, только читал про него.

В.Т. Там как раз и представлены шестидесятники, причем все в одной комнате – подобно тому как они спали вповалку (сплошняком) у нас дома перед «бульдозерной» выставкой. Словом, очередной винегрет для глаз. То же самое некогда делал Глезер, который вешал всех вместе: Кабаков, Зверев, Булатов, Плавинский, Краснопевцев, Инфанте, Целков, Шемякин. Чем плотнее, тем «вернее»: как в общежитии или в коммунальной квартире...

Любопытно, что на выставке «Nonconformists» в музее Мэрилендского университета (1980) Маргарите удалось наконец отделить художников-шестидесятников, которых «всмятку» пропагандировал Глезер, от концептуалистов и соц-артистов 1970-х годов. Она решительно их размежевала и вывела семидесятников на их собственную орбиту.

Г.К. Получается, что разделение московской художественной сцены на «круги по интересам», на мой взгляд, достаточно ярко обозначившееся в 1970-х годах, Рита прекрасно теоретически обосновала и оформила в 1980-х как деление на течения.

Москва,

июнь 2008 года

Иван Чуйков:

Наверное, мы были и диссидентами

О семидесятых можно рассказывать с точки зрения того, что тогда происходило, и того, чем они являлись для меня. Для меня эти годы были очень важны. Мои зрелые работы начались с 1969 года, но обдумал и осознал я то, что делаю, уже ближе к середине 1970-х. Основанные на интуитивном понимании того, что я сделал и что я буду делать дальше, эти размышления пришлись именно на то время. Кроме того, важно и то обстоятельство, что до 1976 года я вообще существовал практически в полной изоляции: у меня не было контактов с теми художниками, которые позднее вошли в «наш круг».

В 1962 году я вернулся из Владивостока, где проработал два года после института. Но так уж складывалось, что я узнал о «Сретенских» художниках, не говоря уже о Лианозовской группе, гораздо позже. В силу обстоятельств и свойств характера я долго продолжал оставаться в изоляции. С художниками из других кругов контакты были слабые и постепенно отмирали, как с моими сокурсниками: когда я приехал из Владивостока, они одни были моими знакомыми, но постепенно общие интересы утрачивались, и мы пошли каждый по своей дорожке.

Если сравнивать 1970-е и 1960-е, то шестидесятые прошли под знаком борьбы с академической школой и собственного эстетического освобождения, а это был болезненный, мучительный процесс, чудовищная ломка, когда к концу шестидесятых я уничтожил массу собственных работ, потому что продолжать старое было невозможно! Наверное, что-то сделано не зря, не стоит так уж отрицать все, но в смысле общения, в плане знания о том, что происходило в Москве, – это была полная изоляция, полный ноль.

Зрелые работы, как я уже сказал, состоялись фактически в 1969 году, хотя что-то с окнами я пробовал и раньше. Я отказался от деформации, от произвольного цвета, от вкусового диктата и пришел к какой-то системе. Трудно сказать, почему это произошло, – быть может, я что-то увидел, до чего-то дозрел. Но больше это был внутренний слом. Я понял, что цвет должен быть локальным, как знак,

и у меня фактически произошел переход к знаковой системе. Сначала я пытался делать все маслом, но безличной поверхности создать не удавалось. Что-то было не так. И уже позже, году в 1974-м или даже 1975-м, мы случайно встретились с Витей Пивоваровым в городе, я пожаловался на свои проблемы, и он посоветовал мне попробовать эмаль. И эта техника оказалась уже к месту.

Первые выходы и знакомства начались, когда Наташа Яблонская в начале семидесятых занялась своей культуртрегерской деятельностью и стала водить по мастерским. Тогда я в первый раз попал к Янкилевскому – году в 1970-м, наверное, – и он произвел на меня очень сильное впечатление. К Илье Кабакову я тоже пришел с огромной группой. Потом Наташа привела гостей ко мне, после чего Володя Янкилевский сказал: «Слушай, приходи ко мне!» – но этим приглашением все и ограничилось.

Через такой же визит Наташи я познакомился с Игорем Шелковским, и с ним мы уже стали как-то больше контактировать. Примерно в то же время – в 1974–1975 году – начались «чтения» у Сезы Юликова. К нему попадали журналы от Алика и Виталика^[52], в основном «Артфорумы». Поскольку никто не мог читать на английском, я вызвался переводить, и это было мучительно трудно, потому что терминологии не было абсолютно, и о многом приходилось просто догадываться. Словарей по искусству и философии тоже не было, но мы как-то выкручивались. Это было интересно с познавательной точки зрения, но ничего особо полезного для себя как художник я не почерпнул. Статьи были почему-то об абстрактном экспрессионизме, который уже давно прошел; об отношении предмета и фона; что-то о поп-арте, какая-то статья о Лоренсе Вайнере... Впрочем, мое первое знакомство с поп-артом произошло через другие источники, например по ругательным статьям в газете «Советская культура»...

В общем, на те чтения приходили Леня Соков, Сеза, Римма и Валера Герловины, Шаблавин, Игорь Шелковский. Забегая вперед, скажу, что после выхода первого номера «А-Я» я приглашал Эдика Штейнберга принять участие в этом журнале, но он с негодованием отверг такую перспективу, сказав: «Это ваша площадка, это вы для себя сделали!» И действительно, в первом номере была вся эта группа – по той простой причине, что у Шелковского, когда он уезжал,

были наши материалы: фотографии, какие-то статьи. Когда пришлось с чего-то начинать, он и начал с того, что у него имелось на руках.

Вопрос влияний в те годы интересен. Самое мощное впечатление, как я отметил, было от Янкилевского. Очень сильное воздействие, вплоть до того, что как же можно заниматься искусством, когда уже есть такие художники. Интересно, что примерно в то же время у Ильи Кабакова была однодневная выставка в литографской мастерской на Масловке: он показывал какие-то листочки с рисунками. И эта выставка не произвела никакого особого впечатления; скорее, она вызвала недоумение. Это недоумение долго не проходило, как я ни старался. Другой сильный эффект производил тогда Целков. И эти ощущения объяснимы. Они сформировывались в рамках знакомой, понятной тебе эстетики, просто уровень был очень высокий. Поэтому смысл, посыл работы доходит сразу и вызывает сильное впечатление. А у Ильи эстетика была другая, с некими вопросами и якобы ответами. Соответственно, она вызывала недоумение и оставалась в сознании или даже подсознании как постоянный вопрос: «почему, зачем?» И это, видимо, оказывалось важнее.

Другое интересное наблюдение, которое я сделал в те годы: художник, пока его видят только в мастерской и даже знают друзья-художники, как бы не существует, и первое его явление в свет – это выставка, какая угодно.

Я это почувствовал и на себе, когда была выставка у Лени Сокова в 1976 году. Тогда одновременно были проведены семь квартирных выставок в Москве. На нашей площадке были Герловины, Соков, Юликов, Шелковский, Шаблавин и я. И вот после той выставки эти художники – наконец – как бы вышли из «небытия».

Этот же феномен я наблюдал на примере Игоря Копыстьянского. Он регулярно приезжал из Львова в Москву и жил подолгу в моей мастерской. Он очень активно знакомился со всеми, ходил по мастерским, носил кучу фотографий с работами, и вроде бы все его знали, но, пока не состоялась выставка в «Детском саду», его «не было». Это похоже на ситуацию, когда в мастерской показываешь работы, и люди рассматривают то, что им показывают, обсуждают, но остальные вещи, что висят на стенах, они... не видят! Важен контекст показа. И то же самое происходит на выставках.

После той выставки в 1976-м мы в первый раз пошли к Эрику Булатову. Я с ним был знаком по институту, но понятия не имел, что они с Олегом там делают! И так я вошел в тот круг неофициальных художников, с которым потом буду общаться долгие годы. С Пивоваровым, Гороховским, Кабаковым я познакомился ближе, переехав в наш кооперативный дом на Фестивальной. С Витей я был знаком гораздо раньше, когда мы жили рядом на Рублевском шоссе, а наши жены учились вместе в Текстильном. Мы часто виделись, вместе слушали радио и обсуждали чудовищные события в Праге в 1968-м, и я видел его работы на стенах, и мы даже немного говорили о них, но Витя ни разу не спросил меня, что я делаю, хотя знал, что я художник. Вероятно, он подсознательно опасался того, что сын академика скорее всего делает какой-то соцреализм, что придется обсуждать это, что-то говорить; нет, лучше не портить дружеские отношения. И так все шло до той поры, пока мы не переехали на Фестивальную в середине семидесятых.

К тому времени, в результате визитов Яблонской, по мастерским уже ходили слухи, что я не «союзный» художник, поэтому, когда мы встретились с Витей в новом доме, он попросил показать ему что-нибудь. А у меня была маленькая мастерская наверху, и я туда перевез семь-восемь работ. Он посмотрел, сказал, что «это – событие», и побежал за всеми остальными. Витя все никак не мог понять, как же я один «дошел до этого». В общем, так мы все и подружились.

После выставки чтения продолжались, и стали приходить другие художники. Приходил Илья Кабаков, Комар с Меламидом, когда это происходило у Юликова, а потом мы стали устраивать чтения и у Герловиных, и у других.

Тогда было много коротких, но важных встреч. Как-то пришли ко мне в мастерскую на Масловке Орлов и Пригов, а я как раз делал дорожный знак. И они воскликнули: «Вот, наконец-то, хоть кто-то стал делать знаки!» Это было очень важно – приятие тебя, понимание.

Вскоре после выставки у Игоря Шелковского появился один швейцарец армянского происхождения с идеей открыть русское кафе в Швейцарии или во Франции, где можно было бы показывать наши работы. Он знал всех художников нашего маленького круга чтения и интересовался их работами, хотя ничего не покупал. А когда Игорь уехал, он выступил с предложением организовать журнал по русскому

неофициальному искусству. Я входил в инициативную группу на российской стороне, и мы – Алик Сидоров, Леня Соков, Герловины и я – перебрали тогда много названий, но в конце концов Алик, как редактор, выбрал название «А-Я».

Я пригласил в журнал всех художников из нашего дома и Эрика Булатова. С Сидоровым вдвоем мы ходили к Юре Соболеву. Какое-то время я вообще служил связующим звеном – был посредником в сборе материалов и регулярно переписывался с Игорем. Все письма шли с оказией, потому что послать просто так ничего нельзя было, и несколько писем из тех, что я отправил, Шелковский, как выяснилось позднее, так и не получил.

В 1986 году мне в КГБ предъявили два таких письма. Всего они меня вызывали два раза: первый раз в 1979-м, сразу после выхода журнала, когда меня пытались завербовать, и мне действительно было очень страшно до того, как я туда пошел; а второй раз – в 1986-м, когда все уже фактически заканчивалось, а они тупо пытались меня запугивать, чтобы я написал отказ от поддержки журнала и публикации материалов. Я отказался писать письмо, но они не отставали. Тогда я позвонил Игорю и попросил его не публиковать материал обо мне, на что он ответил, что уже поздно, номер в наборе. «Ну и хорошо», – ответил я с облегчением. И больше они ко мне не приставали.

И в первый раз основной упор делался на то, что я публикуюсь в антисоветском журнале, а при этом имею мастерскую и хорошо зарабатываю, но «разговора не получилось», «мы друг друга не поняли».

Коротко говоря, этот журнал стал очень важным делом для художников в семидесятые годы, хотя это и случилось уже в конце десятилетия. Игорь Шелковский сделал для русского неофициального искусства огромное, неоценимое дело. Для нас это был выход на международную арену. Потом мне многие кураторы и галеристы говорили, что они впервые услышали о том, что у нас есть какое-то искусство, именно из журнала. К сожалению, эта деятельность Игоря так по достоинству и не оценена, как у нас обычно и бывает.

Но вообще-то, у нас, в этом кругу «подпольных художников» атмосфера была замечательная. И эта замечательная, творческая атмосфера рождалась из непрерывного общения. Шли постоянные

обсуждения, показы работ друг другу, чтения. Все это было страшно важно, не говоря уже о царящей тогда атмосфере чистоты: ведь продаж тогда никаких не было. Был где-то «ди-парт», но нас это совершенно не касалось. Об этом даже и не думалось. Режим казался вечным, никаких перспектив или иллюзий, что он когда-то может обрушиться, не было. Но у нас была своя, выгороженная территория свободы, дружеского отношения, понимания. К этому кругу относились не только художники, но и сочувствующие, друзья, для которых наша деятельность тоже была важна и интересна и которые ходили по мастерским и на наши квартирные выставки. И хотя у меня было много выставок за последующие годы, та первая выставка у Лени Сокова в 1976 году, когда мы открылись миру, была самой светлой и чистой.

Возможно, риск был тогда и минимальным, но ощущение страха и необходимость его преодоления имелись тем не менее. У нас не было никакого жюри: мы сами выбирали работы, сами развешивали. Люди к нам приходили свободно; приходили художники совершенно других направлений, например Плавинский, Харитонов; мы общались открыто, на равных. Это было замечательное время.

Конечно, нас окружала система, которую мы не принимали. Конечно, мы были инакомыслящими, без сомнения, и это было одним из побудительных мотивов для творчества. Нас доставала атмосфера лжи, и с понимания того, что это ложь, начиналось всякое диссидентство. А участвовать во всем том, что творилось вокруг, категорически не хотелось.

Как я уже говорил, у нас была своя территория свободы: во-первых, персональной свободы меня как художника в том, что я мог делать и делал. На формальном уровне в то время большой разницы между официальными – скажем, левого МОСХа – и неофициальными художниками часто не было. Там тоже были свои абстракционисты и символисты. Но разница крылась в другом. Художник официальной структуры всегда считался с тем, что разрешено и что не разрешено, а для нас этой проблемы не существовало: мы были вне этой системы, вне этой проблемы. И второе: одно дело персональная свобода художника, и другое – свобода внутри общества: внутри нашего круга или сообщества художников ты жил как в нормальном, свободном обществе; ты был социально свободен.

Так что в какой-то мере я ощущал себя диссидентом, хотя не выходил на площадь и не собирал подписи – но таких вообще было немного. А еще было ощущение, что ты все же делаешь что-то полезное для общества, что твоя деятельность подрывает их систему лжи.

Интересно, что однажды я получил из Парижа от диссидента Вадима Делоне посылку с книгами по искусству – французские монографии по прерафаэлитам и т. п. Мы не были с ним знакомы – возможно, Игорь Шелковский дал ему мой адрес, – но это была просто форма поддержки «оттуда»: художник мог пойти сдать эти книги в «Букинист» и жить достаточно долго на эти деньги, потому что они дорого стоили. Но никаких реальных контактов с диссидентами у меня не было.

Как-то я прочитал тут в воспоминаниях одного художника, что «мы не были диссидентами». Это не совсем верно. Конечно, если понимать это в узком плане активной деятельности, как участие в «Хронике текущих событий» и в демонстрациях, то нет, не были. Но по духу наша деятельность, конечно же, была диссидентской.

Я всегда любил джаз, всегда им интересовался и часто ходил на концерты в ДК «Москворечье» на Каширке. Однажды в конце 1970-х я попал там на трио Ганелина, и мне дико понравилось! Один из организаторов концерта был моим старым знакомым, ему нравились мои работы. (Про серию больших фотографий «Варианты», где я писал, варьируя, один и тот же пейзаж в разных стилях, всего 12 штук, он сказал: «Так это же полистилистика!» Я слов таких не употреблял, но оказалось, что ребята из трио Ганелина пользовались этим термином применительно к своей музыке.) И он пригласил с моего разрешения музыкантов в мою мастерскую. Я был счастлив, потому что их музыка мне так нравилась! Пришли Слава Ганелин и Володя Тарасов, а Чекасин не смог. И Володя тогда очень завелся – он и в Вильнюсе собирал художников, – и мы с ним здорово подружились. Впрочем, со Славой мы тоже дружили. Мы ездили потом в Вильнюс вместе с Сашей Дрючиным, который тоже был джазовым фанатом, присутствовали на их репетициях, и я наконец увидел, как делаются настоящие импровизации, как происходит реальный джаз. Совершенно завораживающее впечатление! Если бы меня учили музыке, я предпочел бы стать джазменом.

В Москве мы регулярно ходили в Консерваторию, и фонотека у меня всегда была очень хорошая, так что я даже предпочитаю слушать музыку дома, особенно если это новая музыка.

С коллекционерами отношения были тогда странные. В основном, я дарил работы. Идеи коллекционирования еще не были популярны. Хотя иногда кто-то что-то из ранних рисунков покупал по 10 рублей. Костаки как-то пришел на выставку у Сокова, потому что приобрел одну работу у Игоря Шелковского. Он долго смотрел на мои работы, а потом сказал только, что они должны нравиться Кабакову. На этом наш контакт с ним закончился.

Что касается точек соприкосновения с другими художниками, то можно лишь вспомнить замечание Костаки. Впрочем, как-то после той выставки у Сокова бывшая жена Юры Соболева заметила мне:

– Хорошие у тебя работы. Только на Кабакова похожи!

– Да чем похожи-то?

– А цветом. Розовое и голубое.

И действительно, локальные цвета были похожи.

Интересным явлением семидесятых, без сомнения, был Горком. Колоссальные очереди, огромный интерес публики – это было событие! Народ валил! Да и «Пчеловодство» было поразительно: на морозе люди готовы были выстаивать длиннейшие очереди. Вот где был энтузиазм, причем, без сомнения, энтузиазм диссидентского толка! Что-то сейчас, когда все разрешили, никто не стоит в очередях в галереи. И здесь, и в Европе ходят на большие, респектабельные выставки в музеях. А в галереях – пусто, это интересно лишь художникам, людям вовлеченным.

А в те годы, помимо социальной стороны явления, когда публике хотелось видеть протест, что-то интересное и необычное, эти выставки и художникам давали ощущение собственной значимости, иллюзию избранности и даже необходимости. Так что все выставочные события середины и конца семидесятых были очень важны с точки зрения формирования интереса и зрительской аудитории.

Москва,

сентябрь 2008 года

Сергей Шаблавин: Взгляд назад

*Моей дорогой жене Оленьке,
поддерживавшей меня все
эти трудные годы, посвящаю.*

Предисловие

Существует мнение, что человек, проживший долгую жизнь, более отчетливо и ярко вспоминает свои детские и юношеские годы, нежели время зрелости с уже устоявшимся мироощущением, монотонными и напряженными буднями, определившимися кругом интересов и знакомств. Все вышесказанное можно смело отнести и к моему нынешнему восприятию 1970-х (да и 1980-х тоже). Несмотря на то что эти годы были для меня важными и плодотворными, весь период кажется мне не только неясным, сумбурным и противоречивым, но и довольно удаленным, словно другая жизнь на иной планете. Несмотря на то что я испытывал определенное воздействие новейшего западного искусства 1970-х (в частности, концептуализма), мои художественные пристрастия сформировались еще в 1960-х годах, равно как и выбранные направления художественных поисков. (Здесь я не упоминаю известные социокультурные, довольно драматические баталии того времени, которые скорее повлияли на мою будущую жизнь как художника в России, нежели на само творчество.)

Официальная культурная жизнь Москвы 1970-х небогата событиями. Будучи членом одного из московских кино клубов и имея возможность смотреть более широкий круг фильмов, я, тем не менее, не могу вспомнить сколько-нибудь значительных кинолент той поры, кроме интеллектуальных и стоящих особняком кинологов Кшиштофа Занусси и очень созвучных в своем антибуржуазном пафосе духу 1970-х фильмов Бернардо Бертолуччи. Все остальные «великие итальянцы» продолжали снимать в духе 1960-х (за исключением, быть может, одного Антониони, который, актуальности ради, снял два довольно политизированных и не самых удачных своих фильма – «Забриски

пойнт» и «Профессия репортер» с блистательным Николсоном в главной роли). Перебравшихся в Америку из Восточной Европы Милоша Формана и Романа Поланского продолжают волновать общечеловеческие проблемы, с которых они и начинали в 1960-е; а великий Бергман вынужден был временно оставить кино и зарабатывать деньги на телевидении.

Из официальных выставок начала 1970-х запомнились только две: грандиозная по тем временам и на шумевшая выставка современного американского искусства (в основном, поп-арта) в ГМИИ им. А.С. Пушкина и скромная, мало кем замеченная выставка американских гиперреалистов в Доме Дружбы с народами зарубежных стран. Вспоминается, впрочем, еще одна замечательная выставка русского и зарубежного портрета, на которой можно было не только увидеть Чечилию Галлерани Леонардо да Винчи, но и сравнить и дух, и манеру письма работавших в одно и то же время западных и русских мастеров. Впрочем, она заканчивалась импрессионистами и не имела прямого отношения к искусству 1970-х. Музыкальная жизнь тогдашней Москвы вообще не оставила заметных следов в моей памяти, если не считать столь ожидаемого публикой и скандально сорванного концерта великого Оскара Питерсона и удручающе-триумфальные гастроли группы «Бони Эм».

Из опубликованных в те годы литературных произведений мне помнятся лишь два романа – «Шум и ярость» Уильяма Фолкнера и «Дом на набережной» Юрия Трифонова, причем и тот и другой в силу их реминисцентности (да и времени создания) трудно отнести к произведениям именно 1970-х годов. (Правда, меня в то время больше занимала философия и культурология, и я не очень следил за беллетристикой.) Из театральных постановок начала 1970-х более других запомнилась премьера Булгаковского «Мольера» в Ленком (кажется, в постановке Анатолия Эфроса), с тогда уже опальным Юрием Любимовым в главной роли, имевшая явно протестный характер и завершившаяся нескончаемыми овациями переполнившей зал московской интеллигенции.

Правда, именно эта хаотичность и удаленность 1970-х дают возможность взглянуть на эти годы как бы снаружи и сверху, из другого мира, и уже издали, «бинокулярно» разглядеть в них довольно важные тенденции, которые, быть может, изменили весь

характер развития европейской культуры вплоть до наших дней и во многом предопределили и особенности, и проблемы нашей современной жизни. Описывая 1970-е годы, я постараюсь ограничиться лишь собственными впечатлениями и воспоминаниями и не очень увлекаться уже достаточно известной и изученной историографией. Попытаюсь лишь передать ощущения и представления человека, который реально жил и работал в эти годы, не всегда глубоко задумываясь над смыслом происходящего.

Часть 1

Взгляд снаружи (Они)

Расклешенные, как у матросов, джинсы, узкие полураспахнутые сорочки или майки-безрукавки, не очень промытые длинные волосы (у девушек обычно расчесанные прямо), почти обязательные «гуцульские» усы, а часто и длинные бороды, алкоголь, ЛСД или марихуана, полная раскрепощенность и почти унифицированный стиль жизни и поведения, непривычное смешение классов и поколений, вертикальное разделение общества на консерваторов и левых радикалов, ястребов и пацифистов. Кризис кино, почти полное исчезновение джаза и тотальное, безраздельное господство рока. Черные пантеры и Анджела Дэвис, Великий кормчий Мао и культурная революция, Красные бригады и тело Альдо Моро в красном «Рено», индийский ситар и Макариши Макеши, Пол Пот и Иенг Сари, Вьетнам и «Make Love, Not War». Два не очень связанных, но очень важных события, происшедшие почти одновременно в 1968 году, предопределили почти революционное развитие Европы и Америки в 1970-х. Это студенческие волнения во Франции и ввод советских танков в Чехословакию. Но для лучшего понимания происходивших перемен, особенно в жизни культуры, вернемся на время в чуть более ранний период.

После достаточно противоречивых послевоенных 1950-х, породивших большое разнообразие культурных тенденций и направлений – от «Высокого гламура» (в лице Билли Уайлдера, Марлен Дитрих, Мэрилин Монро, Авы Гарднер, Фрэнка Синатры, Бинга Кросби, Грейс Келли и даже Альфреда Хичкока) до экзистенциалистов или выразителей так называемого потерянного поколения (Альбера Камю, Джерома Д. Сэлинджера, Жана-Поля Сартра, Джеймса Дина, Артура Миллера, Марлона Брандо, Чарли

Паркера и т. д.) – наступили «интеллектуальные» 1960-е, которые стали не только вершиной развития почти всех видов творчества (от джаза до оперы и кино), но и предвещали невиданный социокультурный прорыв, при котором интеллектуалы и гении от культуры станут непреложной частью мировой элиты и будут участвовать в будущем идеальном устройстве мира. Почти ни один прием в Белом доме не обходится без приглашенных музыкантов (в том числе, и джазовых), писателей, художников; а имена Феллини, Антониони, Бергмана, Эллы Фитцджеральд или Вэна Клайберна соседствуют на первых полосах всех солидных изданий с именами политиков и влиятельных людей бизнеса. Елизавета II постоянно присваивает дворянские титулы ведущим деятелям культуры от актеров Шекспировского театра до музыкантов из группы «Битлз». А выступление балетной труппы Большого театра в Ковент-Гардене или гастроль «Ла Скала» в Москве объявляются чуть ли не важнейшими событиями тогдашней истории.

В изобразительном искусстве все художники довоенного авангарда, дожившие до 1960-х (такие, как Пабло Пикассо, Жорж Брак, Жан Арп, Марк Шагал, Рене Магритт, Макс Эрнст, Хуан Миро, Сальвадор Дали), признаются живыми классиками и пользуются всемирной славой. Все еще модные в начале 1960-х абстрактные экспрессионисты заполняют пространства всех крупных музеев и престижных галерей. Даже со скандалом ворвавшийся в начале 1960-х на культурную авансцену поп-арт (который, несмотря на все свои декларации, никогда не был реальной поп-культурой или «попсой» в современном понимании этого слова) вполне мирно уживается на всех культурных площадках с мэтрами 1950-х. (Джаспер Джонс и Роберт Раушенберг не скрывали своей изначальной принадлежности к абстрактному экспрессионизму, и даже Энди Уорхол, апеллируя к поклонникам Уильяма Де Кунинга или Клиффорда Стилла, подчеркивал, что он всего лишь хочет продемонстрировать публике абстрактную, отделенную от функциональности красоту фабрично изготовленной вещи.) Поп-арт быстро находит живой отклик в среде американских интеллектуалов, писателей, музыкантов и даже актеров (так, «беспечный ездок» Деннис Хоппер не только дружит с Энди Уорхолом, но и сам увлекается созданием объектов в стиле поп-арт и, в свою очередь, подбивает Уорхола на съемку фильмов).

Интересен сам факт, что в начале 1960-х почти исчезает даже та массовая поп-культура, которая существовала в эпоху Билла Хэйли и Элвиса Пресли. Простые обыватели, чуждые духу интеллектуализма, довольствуются лишь примитивными английскими кинокомедиями с Норманом Уиздомом (мистером Питкином), итальянскими «крикунами» (Доменико Модуньо или ранним Челентано) и модным твистом в исполнении однообразного Чабби Чеккера. Впрочем, в пустующую поп-нишу вскоре вторгаются «Битлз» (1963–1964) и следом «Роллинг Стоунс» (1965), сначала с довольно примитивной, почти любительской, но свежей по звучанию и интересной музыкой, которая, впрочем, быстро совершенствуется и усложняется. 1960-е как бы подтверждают идеи писателя и культуролога Олдоса Хаксли об определяющей роли в истории (и культуре) малых групп единомышленников, в которых личность имеет большой шанс реализовать свои возможности и повлиять на ход развития культуры и общества. Действительно, в джазе, который находится в апогее своего развития, доминируют так называемые «комбо» – малые, но сплоченные единым творческим видением группы музыкантов, в которых все исполнители солируют почти на равных. Это знаменитые «Модерн Джаз Квартет», «Оскар Питерсон Трио», квартет Дэйва Брубeka, квартет и квинтет Майлза Дэвиса и многие другие. В противовес большим коллективам известных театров появляется множество небольших балетных трупп (Мориса Бежара, Джорджа Баланчина, Алисии Алонсо и т. д.). Уже упомянутый поп-арт завоевывает признание усилиями небольшой и довольно сплоченной группы нью-йоркских художников (Джаспера Джонса, Роберта Раушенберга, Роя Лихтенштейна, Тома Вессельмана и Энди Уорхола). И даже более разрозненных писателей, поэтов и драматургов художественные критики объединяют в определенные группы и направления. Характерно, что и будущие предвестники и даже вдохновители молодежных бунтов конца 1960-х, молодые французские кинорежиссеры Жан Люк Годар, Франсуа Трюффо и Клод Шаброль, объединяются в группу с символическим названием «Новая волна». Ну а возникший в середине 1960-х новый английский рок, переместивший центр мировой музыкальной жизни из Америки в города Англии, – это сплошь групповые и живо конкурирующие друг с другом лаборатории музыки, поднявшие всю рок-культуру в конце

1960-х на невероятную для этого жанра высоту. Одно перечисление стилей, направлений и названий ведущих рок-групп заняло бы несколько страниц (здесь и прогрессив-рок, и арт-рок, психоделический рок, «философский» рок, хард-рок и блюз-рок, глэм, «Мотаун» и т. д. и т. п.).

К концу 1960-х искусство становится все более калейдоскопичным, все более сложным и элитарным. Простым обывателям или молодым людям из семей со средним достатком становится все труднее ориентироваться в предлагаемом культурой разнообразии и тем более получать простые и ясные ответы на простые и насущные вопросы, связанные с волнующей их повседневностью. Все более разгорающаяся война во Вьетнаме, отказ от полемики и последовавшее за этим советское танковое наступление на «социализм с человеческим лицом» в Чехословакии, появление палестинского, а вслед за ним и европейского терроризма – все это не только политизирует общество, но и полностью разрушает столь долго взращиваемый союз культуры и власти. В Европе и в Америке назревает то, что во всех исторических трактатах (и не только промарксистских) называется демократической мелкобуржуазной революцией. Во Франции она начинается с классических баррикад и беспорядков на улицах, в Америке – с массовых пацифистских шествий и манифестаций с сожжением призывных повесток. В Англии не менее важные перемены происходят более скрытно, в недрах рок-культуры, которая, постоянно используя и совершенствуя технологии промоушена при организации стадионных рок-концертов, сама того не ведая прокладывает дорогу будущему шоу-бизнесу и той примитивной массовой культуре, которая начиная уже с середины 1970-х годов шаг за шагом начнет завоевывать почти все пространство культуры. Подобная, побуждаемая антибуржуазным протестом и стремлением к анархическим вольностям, демократизация культуры отзывается заметной деградацией многих видов искусства. Джаз, в наибольшей степени олицетворявший интеллектуально-рефлекторный дух и творческую свободу 1960-х, фактически перестает существовать. На смену ему в 1970-х приходят наэлектризованный, с навязчивой механической ритмикой и длинными до исступления, бесконечными сольными импровизациями джаз-рок; довольно неорганичный и невразумительный фьюжн; или более

облегченный и развлекательный фанк. Причем уютным джазовым клубам или небольшим концертным залам с хорошей и живой акустикой музыканты все более предпочитают огромные спортзалы и открытые стадионы. Искусство стремительно политизируется, и, как полагается при всяком культурном регрессе, философов сменяют идеологи, талантливых и склонных к углубленному анализу исследователей современного искусства (таких, как Джон Ревалд, Герберт Рид или уже упомянутый Олдос Хаксли) – бойкие кураторы, промоутеры или, в лучшем случае, музейные менеджеры. Господствующая в 1970-х леворадикальная идеология резко ограничивает разнообразие культурной жизни и чрезвычайно сужает границы и спектр направлений художественных поисков и экспериментов.

На первый взгляд рок-культура кажется более приспособленной к происходящим переменам. В начале 1970-х, несмотря на всеобщее увлечение политикой и эзотерикой (достаточно вспомнить многолюдные концерты, организованные Джорджем Харрисоном в поддержку Бангладеш), многие еще недавно созданные группы (такие, как «Кинг Кримсон» или «Дженезис») продолжают экспериментировать и усложнять свою музыку. Тем не менее безудержное стремление к индивидуальной свободе, порождаемое либерально-анархическим духом времени, приводит к неизбежному кризису и этой, казалось бы, ведущей области творчества. После знакового распада «Битлз» в 1969 году начинают распадаться почти все основные ансамбли того времени. Большинство ведущих музыкантов не смиряются более с какими-либо ограничениями и предпочитают создавать группы нового образца с единоличным лидером-солистом. К тому же философичность и усложненность прогрессивного рока плохо вписываются в стандарты стадионных зрелищ – подавляющей формы большинства рок-концертов 1970-х. Очень немногим коллективам удается решить эту проблему (например, группе «Пинк Флойд» – за счет хитроумных спецэффектов), но толпы зрителей все настойчивее требуют простых «забойных» ритмов и эпатажирующих слов и жестов кумиров-идолов. И они получают желаемое и со стадионных подиумов, и в скандальных текстах интервью. Вместо метафорической поэзии прежних лет – прямые лозунговые призывы типа «Don't believe in Jesus, believe in me»

или расцветший в 1970-х категорический императив «All you need is love», который «Битлз» посеяли еще в 1967 году. «Бунт, хаос и насилие – это путь к свободе», – произносит лидер «Doors» Джим Моррисон незадолго до своей трагической кончины от передозировки наркотиков. А кумир миллионов Джон Леннон, отрицая все религии и вполне в марксистском духе, посвящает свои профетические баллады и рабочему классу, и черной террористке Анджеле Дэвис.

В это время представление большинства протестантов о социуме и его проблемах упрощается до примитивной оппозиции «Они» (власть, бюрократы, армия, полиция, воротилы большого бизнеса) и – «Мы» (все остальные и несогласные). В середине 1970-х технологию стадионных рок-презентаций все более начинают использовать промоутеры примитивной, аполитичной и приземленной поп-музыки, по которой так соскучился уставший от политики обыватель. В 1974 году на периферийном и полупрофессиональном конкурсе Евровидения побеждает более чем примитивная песенка никому неизвестной шведской группы «ABBA» «Ватерлоо». А уже через год проходят триумфальные гастролы этой группы сначала по Европе, а затем и в США, коммерческий успех которых затмевает успех всех роковых групп того времени. Это и есть время рождения той «попсы» и того шоу-бизнеса, которые до сих пор господствуют во всех странах и на всех континентах. Я помню неподдельное негодование ведущих американских критиков (в музыкальных передачах «Голоса Америки»), когда они сопоставляли концерты «ABBA» с выступлениями довольно виртуозной и изысканной группы «Fleetwood Mac» и ужасались предпочтениям и вкусу тогдашней американской публики. Мне даже запомнились горькие фразы о временном помешательстве американцев и о временном торжестве китча и безвкусицы. (К великому сожалению, помешательство оказалось не временным, и многие годы спустя, уже в перестроечные годы, охватило всю Россию от Калининграда до Владивостока.)

На фоне не очень привлекательного культурного ландшафта Запада 1970-х годов изобразительное (или визуальное) искусство выглядит довольно интересным и разнообразным, и в этом один из главных парадоксов того времени. Если не считать довольно экстравагантных и радикальных деклараций ранних концептуалистов о необходимости закрытия всех музеев или уничтожения галерей,

продающих мертвые предметы, а не живые идеи (и к которым, к счастью, мало кто прислушивался), столь распространенный левый радикализм почти не повлиял ни на характер, ни на направленность художественных поисков 1970-х. Да и увлечение социальными проблемами и политикой никак не отразилось в творчестве подавляющего большинства художников. Один лишь Уорхол в нескольких работах изобразил Че Гевару, Кеннеди, электрический стул, почувствовав в них, впрочем, не важные социальные явления, а все те же тиражные продукты рыночной индустрии и потенциальный хит для рынка. Гиперреализм, который декларировал возврат к окружающей реальности и предмету в буквальном смысле, без какого-то художественного и даже композиционного искажения, тоже не касался актуальных социальных проблем, будь то война во Вьетнаме или проблемы экологии. Фотохудожники ведут себя скорее как аналитики-натуралисты и, подобно Эдварду Хопперу, пытаются беспристрастно всмотреться в современную Америку – ее витрины, улицы, автомобили, или почти под микроскопом изучить лица простых американцев, как это делает Чак Клоуз. Правда, в Европе, и особенно в Германии, художники чаще вовлекаются в политические баталии, а Йозефа Бойса даже исключают из Дюссельдорфской академии за поддержку студенческих манифестаций, хотя его художественные акции (например, совместное проживание в одной комнате со скунсом под названием «Я люблю Америку») вряд ли можно отнести к политическим.

Впрочем, большинство европейских художников продолжает реализовывать свои более ранние замыслы и идеи: Гюнтер Юккер конструирует свои механические мельницы, Жан Тэнгли создает «Карнавальный фонтан» в Базеле, а Ники де Сен-Фаль продолжает украшать города Европы чуть китчеватыми, яркими и раздутыми скульптурами. В Америке 1970-е – это время бурного экспериментирования и интенсивного поиска новых средств выражения. Повсеместно художники самых разных направлений обращаются к пространственным квазиархитектурным объектам (максималистская «трехмерная живопись» Фрэнка Стеллы, его «Экзотические птицы» и конструктивистские скульптуры Дэвида Смита), к естественным природным материалам или артефактам экзотических культур; пытаются использовать последние

технологические достижения в сфере массовых коммуникаций – недавно появившиеся лазеры, световоды, различные излучатели, телевизионную технику и т. д. (Собственно, в 1970-х и появился столь популярный в наше время видео-арт.) Вновь появляются или возникают в новом качестве масштабный лэнд-арт (известная «Спиральная дамба» Роберта Смитсона, «Светящееся поле» Вальтера де Мариа или многокилометровая «Бегущая изгородь» Христо), боди-арт, акционизм, искусство перформанса, хэппенинга, энвайронмента. И все эти новации довольно мирно уживаются в репрезентативном пространстве культуры и с произведениями художников поп-арта, и с постконструктивистскими картинами Эда Рейнхардта, Кеннета Ноланда и Барнета Ньюмена; и с гиперреалистическими полотнами Ричарда Эстеса, Малкольма Морли, Чака Клоуза.

Но наиболее новаторским, радикальным по методологии (а не содержанию) и даже скандальным направлением в 1970-х становится концептуализм с его базовым принципом переноса «центра тяжести» всего творческого акта с предмета-продукта художественного творчества на самую художественную идею, замысел, концепцию. Причем сам акт восприятия не только полагается основной целевой функцией, но и рассматривается как нечто неустойчивое и даже мгновенное, детерминируемое временем и изменчивым контекстом. Именно эта серьезная и вполне подготовленная всем ходом предшествующего развития визуальных искусств попытка почти полной дематериализации художественного творчества не только предопределяет траекторию развития культуры на Западе, но и оказывает очень сильное воздействие на молодое поколение семидесятников в СССР (равно как и на весь процесс противоречивого и неоднозначного художественного развития России).

Часть 2

Взгляд изнутри (Мы)

Москва. Начало 1970-х. После увлечения абстрактной живописью в начале 1960-х я уже более шести лет занимаюсь дискретными «структурными картинами», в которых с помощью белого связующего пространства пытаюсь конструктивно объединить различные визуальные элементы (разрозненные и выделенные в качестве доминант фрагменты образов окружающей меня реальности) в единую законченную картину. К этому времени я уже три года знаком и дружу

с художниками Эриком Булатовым, Олегом Васильевым, Ильей Кабаковым и поэтом Всеволодом Некрасовым, которые близки мне и по мироощущению, и по взглядам на творчество. Очень примечательна история нашего знакомства, в которой присутствует даже некоторая мистика. В 1967 году я, будучи молодым ученым, как художник работал практически в полной изоляции (опираясь лишь на опыт конструктивистов Родченко и Лисицкого, объединявших в своих коллажах геометрические элементы с фигурами и лицами людей). Однажды мой близкий студенческий друг, увидев мои картины, пригласил меня на день рождения своего соседа по даче Олега Васильева в Абрамцево. Среди гостей оказываются соученики Васильева – Эрик Булатов и Илья Кабаков, в лице которых я нахожу и единомышленников, и столь необходимые мне, тогда – как начинающему художнику, понимание и поддержку. А несколько месяцев спустя каким-то непостижимым образом Булатов и Васильев начинают строительство своих смежных мастерских буквально на крыше моего дома на Чистых Прудах, на последнем этаже которого я живу и работаю, – обстоятельство, которое способствовало еще большему нашему сближению.

В начале 1970-х московский художественный андеграунд еще не был многочисленным. Наиболее известной в кругах интеллигенции была так называемая Лианозовская группа. Я хорошо помню два своих визита в Лианозово в составе небольших групп заинтересованных зрителей где-то в середине 1960-х – подобные визиты были основной формой общения и взаимоподдержки в среде интеллигенции тех лет и, кроме того, единственной возможностью для художников андеграунда показывать свои картины зрителю. В один из этих визитов, заканчивавшихся традиционным чаепитием, свои стихи читал поэт Игорь Холин. В эти же годы я впервые узнал об «интересном молодом» художнике Илье Кабакове (от кинокритика Ирины Рубановой – в киноклубе, который я посещал) и о группе кинетистов «Движение», с одним из участников которой, художником Франциско Инфанте, я познакомился позже, в начале 1970-х, на его выставке в Испанском клубе. О творчестве полуофициальных сюрреалистов (Соостера, Соболева, Урманче, Брусиловского, братьев Алимовых) можно было судить лишь по их иллюстрациям в журнале «Знание – сила».

В конце 1960-х – начале 1970-х, после того как Илья Кабаков построил мастерскую на крыше бывшего акционерного дома «Россия» на Сретенском бульваре, а Эрик Булатов и Олег Васильев – на соседнем Чистопрудном бульваре, заговорили о художниках «Сретенской группы» (название, правда, появилось значительно позже), в которой возникли как бы две орбиты: более узкий круг соучеников по Суриковскому училищу (Кабаков, Булатов, Васильев), к которому я и примкнул, и более широкий круг скорее друзей, чем единомышленников Ильи Кабакова, куда входили его учитель и сосед по мастерской Юло Соостер, Владимир Янкилевский, Эдуард Штейнберг, Виктор Пивоваров и Эдуард Гороховский. Несмотря на то что почти все художники этой группы работали в издательствах (в основном, в детских), а многие были и членами МОСХ, основное их творчество принадлежало к андеграунду. (Конечно, в то время существовали и творили и другие неофициальные художники, например Михаил Шварцман, легендарный Вася Ситников, Анатолий Зверев, которого знал мой двоюродный брат, или художники так называемой «белютинской группы», о которой я услышал лишь в конце 1970-х. Здесь я пытаюсь описать лишь тот культурный ландшафт, который открывался мне с моей позиции в начале 1970-х.)

Интересно отметить, что в Лианозовской группе скорее отталкивались от традиций французского искусства предвоенного и послевоенного периодов, в то время как «Сретенская группа» продолжала традиции русского конструктивизма и испытывала довольно сильное влияние американского поп-арта, что давало повод тогдашним острякам говорить о борьбе «французов» с «американцами» в подпольном авангарде.

В начале 1970-х в культурной жизни Москвы еще господствовал дух 1960-х. Молчаливое противостояние интеллигенции и власти, начавшееся после атаки идеологических органов на поэтов и художников в начале 1960-х и усилившееся после чешских событий 1968 года, продолжалось. В официальном искусстве господствовал так называемый «деревенский стиль». (На одной из выставок МОСХа мы с приятелем насчитали, если не ошибаюсь, 48 картин, на которых были изображены самовары в окружении ломтей хлеба, сушек, отварной картошки в мундире, лесных ягод и неперенных полевых цветов. Все в охрово-серой тональности, даже отдаленно не напоминающей

яркие холсты Куприна или Машкова.) Авангардное искусство находилось фактически под запретом (после 1968 года художникам не предлагали однодневных выставок, подобных единственной выставке Эрика Булатова в кафе «Синяя птица»). Именно в эти годы сложилась так называемая «кухонная субкультура», когда все важные проблемы обсуждались на кухнях (которые в малогабаритных квартирах играли роль и столовых, и гостиных), в узком кругу знакомых и подальше от телефона (через который, как утверждали знатоки, можно было прослушивать все разговоры). Это навязанное интеллигенции затворничество не только объединяло и сплачивало художников, но и способствовало интенсификации их творчества, давало им столь необходимую внутреннюю свободу.

Именно в эти годы я открыл для себя и начал исследовать круг как возможное и важное пространственное вместилище универсальностей воспринимаемого мира. В эти же годы Олег Васильев открывает свое спектральное, внутреннее пространство картины; Илья Кабаков создает свои известные экзистенциальные альбомы, используя в них почти дзенское белое пространство; а Эрик Булатов, неожиданно для всех, поверх уже законченной картины с лыжником наносит красную решетку, совершая прорыв в новый и, наверное, самый важный этап своего творчества. Я хорошо помню тот день, когда Эрик позвонил и пригласил меня с женой в свою мастерскую, чтобы показать нам и другим приглашенным друзьям (Илье Кабакову, Севе Некрасову, Гене Гущину, Гале Ивановской, ну и, конечно, Олегу Васильеву) результат своего откровения и изложить уже обдуманную и скорректированную концепцию своего будущего творчества. Вначале почти всем показалось, что Эрик просто погубил уже понравившуюся всем картину, но позже стало ясно, что он не только выразил очень важную для себя проблему, но и расширил пространственный диапазон картины; а нарочито вставленные в визуальную плоскость картины социальные знаки и символы преобразовали всю ее пространственную конструкцию. Как человеку, пришедшему в искусство из науки, мне чрезвычайно импонировала и интеллектуальная направленность творчества моих друзей, и склонность к художественному анализу, и взаимная заинтересованность, и тактичное, но всегда профессиональное и полезное для всех нас обсуждение только что

законченных работ. Фактически мы создавали друг для друга благоприятную среду, нечто вроде питательной общей грибницы, способствующей творческому совершенствованию и росту.

Но вернемся к культурному ландшафту 1970-х. Примерно к 1972 году волны левого молодежного радикализма и революционных перемен докатываются и до Советского Союза. Сначала вместе с рок-музыкой приходит мода на все, как тогда говорили, «хипповое» – упрощенный стиль одежды, длинные волосы и пренебрежительное отношение ко всему, что связано с властью и истеблишментом. Правда, существенное различие состояло в том, что западный левый радикализм, направленный против ценностей капитализма, в России менял свой вектор на противоположный, то есть пытался противостоять всему, что было связано с правящей коммунистической идеологией, тотальным контролем над искусством и всевозможными идеологическими запретами.

Примерно в это же время в России появляется первая информация о концептуализме, эпатазирующая методология которого чрезвычайно привлекает своей новизной и радикализмом (да и снижением жестких требований к профессионализму в его традиционном понимании) молодое поколение художников-авангардистов. В 1973 году в продаже появляется довольно объемное и хорошо иллюстрированное издание под названием «Модернизм. Анализ и критика основных направлений», которая мгновенно становится бестселлером. Намерение авторов со всей убедительностью и неоспоримостью продемонстрировать публике крах и бесперспективность всей авангардной культуры Запада приводит, как это часто случается с запретными плодами, к прямо противоположному результату – изданная книга немедленно становится своеобразным учебным пособием для очень многих художников. Примерно в этом же году я знакомлюсь с одними из первых рекрутов «московского концептуализма» Риммой и Валерием Герловиными, которые, увидев мои фотографии с именами и словами, начертанными на песке, снегу и т. п. (фотосерию, которую я с перерывами продолжаю снимать до сих пор), немедленно объявляют меня прирожденным концептуалистом и вовлекают в круг своих соратников и знакомых: Никиты Алексеева, Льва Рубинштейна, Андрея Монастырского, Георгия Кизевальтера, Виталия Пацюкова, Андрея Абрамова, Виктора Скерсиса и многих

других. А несколько позже я знакомлюсь с Виталием Комаром и Александром Меламидом на известной четырехчасовой выставке в Измайловском парке (разрешенной властями после нашумевшего разгона «бульдозерной» выставки – первой действительно протестной художественной акции 1974 года, организованной, как это ни удивительно, лианозовцем Оскаром Рабиным). В семидесятые годы художники андеграунда старались держаться вместе и ощущали себя как единое целое, противостоящее официальной культуре того времени. Римма и Валерий Герловины организуют в своей квартире у метро «Измайловская» нечто вроде художественно-литературного салона, где художники не только встречаются или показывают свои произведения, но и читают подготовленные ими переводы из различных зарубежных журналов и изданий по искусству, которые всеми правдами и неправдами привозятся в СССР из-за границы. Похожие собрания и встречи поэтов, художников, философов проходят и в квартирах или мастерских других художников (например, Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Владимира Немухина, Генриха Сапгира и др.), а обмен довольно частыми визитами друг к другу и показ произведений продолжают оставаться основной формой общения и художественной репрезентации.

В середине 1970-х в подпольный авангард вливается целая группа профессиональных художников и скульпторов из МОСХа, «нелегалов», которые зарабатывают на жизнь в художественных комбинатах или издательствах, а в мастерских отдают свои души любимому авангарду. К их числу относятся мои новые знакомые той поры, близкие мне и по духу, и по творчеству художники Иван Чуйков, Игорь Шелковский, а также скульптор Леонид Соков. Очень скоро это знакомство перерастает в особый творческий союз семи художников (кроме пишущего эти строки и упомянутых Чуйкова, Шелковского и Сокова, в него вошли Римма и Валерий Герловины и художник-минималист Александр Юликов), который был представлен на известной выставке в мастерской Сокова, прошедшей в ряду полуразрешенных квартирных выставок в 1976 году. (К сожалению, в этих квартирных выставках, организованных, по-моему, художником Однораловым, не принимали участие по каким-то до сих пор неясным мне причинам авангардисты так называемого «старшего» поколения, в том числе наиболее близкие мне Эрик Булатов, Олег Васильев и Илья

Кабаков. Осмелюсь только предположить, что известные всем принципы «каждому свое» и «разделяй и властвуй» стали внедряться в художественную жизнь русского авангарда сверху уже с середины 1970-х годов.) Так или иначе, для меня эта выставка оказалась первой возможностью показать свои работы более или менее широкой публике без каких-либо условий и ограничений. Вскоре после этой выставки через Игоря Шелковского я познакомился еще с одной группой скульпторов-авангардистов – с Дмитрием Александровичем Приговым и Борисом Орловым (а чуть позже и с третьим участником их содружества Ростиславом Лебедевым).

Союз семи художников просуществовал недолго. Осенью 1976 года во Францию уезжает Игорь Шелковский, где двумя-тремя годами позже начинает издавать всем известный альманах «А-Я», посвятив первый номер, в основном, художникам, выставленным в мастерской Сокова. Вслед за ним уезжают Римма и Валерий Герловины и Леня Соков. Иван Чуйков со своими объемными визуальными конструкциями становится активным членом «Сретенской группы».

Что касается концептуализма, то отношение к нему художников даже «проамериканского» направления не было однозначным. Как всякое новое направление в искусстве, концептуализм сделал много важных открытий. В частности, он придал большое значение контекстности восприятия всякого художественного объекта зрителем (да и самим художником) и, кроме того, разработал особые приемы провоцирования зрителя для преодоления его пассивности и вовлечения в творческий акт на правах соавтора. Эта методология оказала влияние не только на чисто концептуальных художников, таких как Герловины, Алексеев, Монастырский или будущие «Мухоморы», но и на многих художников «Сретенской группы» (и на автора этих строк, и на Булатова, Кабакова, Васильева, Чуйкова, Пивоварова и других), которые пытались конструировать свои картины или объекты таким образом, чтобы они были как бы открыты на внешнее пространство, на зрителя, приглашая его к решению проблемы, ставя его на место художника. Но никто из нас не пытался отказаться от самого предмета как завершеного результата творческого акта (на чем упорно настаивали последовательные концептуалисты, хотя и они не смогли полностью отказаться

от объектного результата, лишь заменили его вполне предметной документацией – фотографиями, видеофильмами, журнальными публикациями и т. д.). Более того, качеству этого предмета-произведения (будь то рисунок, картина, объект или инсталляция), выверенности и функциональности его структуры придавалось большое значение. Да и сам профессионализм оценивался не только уровнем и оригинальностью идеи, но и качеством ее выражения в предмете (произведении). Причем само воплощение идеи в предмете никогда не расценивалось как однозначное, т. к. в силу известных законов «сопротивления» материала и проявления в процессе творчества его (материала) собственной органики законченное произведение всегда отличается от исходной идеи-проекта (которая не всегда бывает пластически ясной и для самого художника в начале творческого акта). Да и актуальность самой исходной идеи и возможная изменяемость контекста ее последующего восприятия оценивались с позиций скорее экзистенциальных, связанных с более глубокими переживаниями автора и большей погруженностью художника в Бытие, нежели этого требовала методология концептуализма, где актуальность трактовалась как мгновенная фиксация быстро изменяющегося среза сознания и порождаемой им идеи. Провокативное вовлечение зрителя в интерактивный диалог не предполагало предоставить ему полную свободу интерпретации основной идеи произведения. Автор (зачастую скрытым способом) стремился передать зрителю суть выражаемых проблем и надеялся на адекватное восприятие и соучастие.

Я помню в начале 1970-х одну из бесед с Ильей Кабаковым (быть может, в наибольшей степени воспринявшего идеи концептуализма), в которой он говорил о большем воздействии на него картин и графики с текстами американского поп-артиста Ларри Риверса, нежели более радикального Джозефа Кошута. Да и все творчество художников чистопрудно-сретенского круга можно рассматривать как синтез по крайней мере трех направлений: поп-арта, фигуративного постконструктивизма и особого, «экзистенциального» концептуализма (если вообще возможно описать их творчество таким упрощенным способом). Следует заметить, что и будущие художники соц-арта (в 1970-х чистым соц-артом занимались только Виталий Комар и Александр Меламид, скульптор Леонид Соков и, возможно,

Александр Косолапов, с творчеством которого мне в те годы не удалось ознакомиться) методологически были ближе к поп-арту, нежели к концептуализму.

К сожалению, все эти оформившиеся в 1970-х годах интересные художественные направления не вписывались даже в полуофициальную, частично выведенную из-под запретов художественную жизнь. Для многих художников это в конце 1970-х послужило поводом для эмиграции. Близкие мне по характеру творчества Булатов, Кабаков и Васильев не выставлялись совсем. Мои работы (в количестве одной, реже – двух) изредка выставлялись на однодневных (а точнее, одновечерних) выставках-обсуждениях в рамках очень редких вечеров клуба скульпторов при МОСХе или на сезонных выставках специально созданной (скорее для контроля, нежели для поддержки) живописной секции при Горкоме графиков на Малой Грузинской (в которой тогда господствовал очень популярный у московской публики и слегка лубочный сюрреализм). После выхода за границей в 1979 году первого номера журнала «А-Я», в котором были опубликованы мои картины (а вслед за ним и второго номера, в котором была моя статья о художнике Олеге Васильеве), я был на несколько лет исключен из Горкома графиков и потерял даже эту возможность. В культурной жизни страны сгущались сумерки. Приближались мрачные и драматические восьмидесятые.

Москва,

июнь 2008 года

Игорь Шелковский: Мои семидесятые

Семидесятые годы разделились для меня на две неравные части: в 1976-м я попал во Францию – в то время это было эквивалентно полету на другую планету, – и там началась для меня совершенно новая жизнь.

Но начну по порядку. Предыдущее десятилетие завершилось множеством новых встреч и знакомств с художниками. Вечная благодарность Наташе Яблонской, которая, будучи на официальном посту в МОСХе, тайно симпатизировала молодым и отверженным и группировала из них заезды в Дома творчества, где мы все и перезнакомились (в Переславле-Залесском).

В начале семидесятых хотелось продолжить общение. Боря Орлов, Слава Лебедев и я сняли пустовавший дом в поселке Абрамцево, на улице Репина. Мы работали каждый в своем углу, в комнатах, на террасе, там я впервые стал делать скульптуры из дерева. Днем я писал пейзажи в экспрессионистической манере (впоследствии я их безжалостно раздавал всем желающим, случайно у меня остался один, не самый характерный).

Но самым главным были споры и разговоры, особенно когда приезжали гости из Москвы: Саша Косолапов, Дима Пригов, Семенов-Амурский с женой Елизаветой Измайловной.

Дима Пригов тогда, как, впрочем, и всю дальнейшую жизнь, делил свое вдохновение между сложением стихов и рисованием – это было начало его графической серии монстров. В рисовании, и особенно в стихосложении, его привлекало количество, уже тогда он был автором четырех или пяти тысяч стихов.

Однажды, возвращаясь большой ватагой из деревни Ахтырка, где мы еще до темноты успели сыграть в футбол с местными ребятами (особенно отличился Саша Косолапов, забивший гол), разговор зашел о будущем, нас ожидающем. «Кажется, гениальность никому из нас не угрожает», – говорил Дима, испуганно оглядываясь.

Он высказывался в том смысле, что посмертная слава его не интересует; ему нужны были признание и известность при жизни.

Только при этих условиях можно творить и развиваться.

– А как понимать слова: «быть знаменитым некрасиво»?

– Да, конечно, когда ты уже знаменит, это, может быть, и некрасиво, но пока ты еще не знаменит – это очень и очень даже красиво.

Дмитрий Александрович (как он требовал себя называть и призывал нас последовать за ним – присовокупить к нашим именам еще и отчества в порядке большего самоуважения) тогда еще только осваивал прославивший его впоследствии крик кикиморой. Покричав сначала в этой манере, он перешел на другой текст. На подходе к дому по лесной дороге раздавались его громкие душераздирающие вопли:

– Нас ждет слава! Слава нас ждет!

Дома нас ждал Слава Лебедев.

В те годы мне наконец сильно повезло: у меня появилась своя мастерская. Однокурсница по Училищу им. 1905-го года, театральная художница, получила новую большую мастерскую, а старую передала мне. После жизни в однокомнатной квартире с матерью на окраине Москвы перемена была разительная. Я был в восторге: центр города – Просвирин переулок выходил на Сретенку. Помещение изолированное, можно шуметь, работать электроинструментами – пилить, сверлить; никаких соседей, свой вход со двора.

Мастерская стала быстро заполняться работами. Меня потянуло на скульптуру, и – пока – единственно доступным мне материалом было дерево. Находилось оно тут же: рядом с мастерской была помойка, на которую выбрасывали ящики, доски, древесностружечные плиты. Для окраски я тогда применял лаковые масляные краски ярких цветов, недостаток которых был лишь в том, что со временем они тускнели и выцветали.

Я мог работать, никому не мешая, всю ночь. Для многих художников мастерская столь же важный компонент, условие для работы, как и материалы, которыми они пользуются: кисти, краски, бумага или холст. И возможно, в процессе создания работ мастерская, помещение имеет еще большее значение. Забегая вперед, скажу, что в моей жизни всегда было так.

Месторасположение мастерской было привлекательным для сбора друзей. И вскоре мы стали делать однодневные выставки-обсуждения. Для этого стены освобождались, и на них вешалось то, что каждый

хотел показать другим. Компания делилась на две возрастные группы: ученики Семенова-Амурского были более старшего поколения. Взаимная критика была беспощадной.

Как-то на Сретенском бульваре мы встретились с Сергеем Есаяном, с которым были знакомы еще по училищу, но потом несколько лет не виделись. Оказалось, что наши мастерские рядом, его Печатников переулок тоже выходил на Сретенку. Общительный, с армянским темпераментом, он был окружен учениками и поклонниками.

Как-то раз он привел ко мне в мастерскую Георгия Дионисовича Костаки. До этого я однажды был в квартире Костаки и видел его коллекцию. Водил нас к нему молодой художник, бунтующе-послушный, типичный представитель левого МОСХа.

Какова была деформация умов, какие подозрения и страхи царили в головах, можно судить по такой детали. Пока мы, группа молодых художников, поднимались в лифте, он нас просвещал: «А что вы думаете? Костаки – полковник КГБ. Поэтому ему и разрешают принимать американских сенаторов и поддерживать подпольных художников, таких как Зверев».

Богатейшее собрание русского авангарда, яркие холсты авторов, известных нам до этого только по именам и редким репродукциям в старых изданиях (да и то большей частью черно-белых, а что такое Кандинский в серой репродукции?), – коллекция производила ошеломляющее впечатление. В моей голове все время вертелась фраза: побольше бы таких «полковников».

И вот Костаки в моей мастерской, пялит глаза на мои работы:

– Я так и знал, что среди неофициальных художников должен быть еще и скульптор.

Он приобрел три мои работы, причем о цене сказал так: «У меня нет сейчас возможности по полной стоимости заплатить за все. Давай договоримся, что одну я покупаю, а две ты мне даришь». Я был рад и такому варианту, до него у меня никто ничего не покупал.

Дружба с Костаки длилась до его последних лет. Приезжая из Греции (куда он потом эмигрировал) в Париж, он обзванивал русских художников и устраивал встречи на чьей-нибудь квартире.

Я обустроивал свой быт. Сейчас многие склонны расценивать брежневские десятилетия как спокойные и вполне благополучные.

В каждодневной жизни это выглядело иначе. В середине дня я шел на Сретенку, чтобы что-то купить к обеду. В магазине «Кулинария» рыбный салат уже кончился, остался лишь мокрый винегрет. В молочном молоко и кефир кончились еще утром, за яйцами длинная очередь, дают десяток в одни руки. В гастрономе нет ни гречки, ни риса, только пшено и болгарский перец в ржавых банках (говорили, что это списанные военные запасы). И это спустя десятилетия после окончания войны и в центре столицы. В провинции было еще хуже: водка, спички, соль и злаковый кофе в пачках с блеклыми этикетками.

Рассказывая про это десятилетие, нельзя не вспомнить о диссидентах: они оказывали очень большое влияние на нашу жизнь. Радиопередачи западных станций слушались ежедневно и были для нас единственным достоверным источником информации. У всех были на слуху имена Сахарова, Солженицына (чтение «Архипелага ГУЛАГ» по Би-би-си сопровождалось Седьмой симфонией Прокофьева), Амальрика, Буковского, Твердохлебова, Гинзбурга, Марченко, Богораз и многих других. Им сочувствовали, они были выразителями наших дум и устремлений. Политикой можно не интересоваться там, где политика тобой не интересуется. У нас же каждый день, каждое движение зависели от капризного настроения власти имущих: будет или не будет напечатан роман Кафки или сборник Гумилева, будут ли разрешены или запрещены та или иная выставка, спектакль, фильм. У всех был в памяти процесс Синявского и Даниэля.

Не меньшую роль, чем радиоголоса, играли самиздат и тамиздат, который тогда уже начал проникать в нашу страну. Один из моих друзей каждый вечер, как бескорыстный и вдохновенный библиотекарь, объезжал несколько московских домов, совершая книгообмен, забирая прочитанное и давая новое. Эта литература оставлялась иногда на два дня, на один, на ночь, но прочитывалась обязательно, настолько это было важно для нас.

Вот наиболее приятные моменты тех лет: каждый год с Юлием Кимом мы отмечали наши, почти совпадающие, дни рождения. Мы дружили с семи-восьми лет, познакомившись в Малоярославце, где жили наши матери после сталинских лагерей. В мастерской Ким под гитару пел свои крамольные песни, то, что насочинил за год. И, по моей просьбе, более старые, свою классику. Слушателей набивалось много...

Мне всегда казалось, что в диссидентском движении главное – его широта, охват его идеями как можно большего количества людей, и я как мог помогал этому. Мы собирали деньги машинистке для перепечатки рассказов Варлама Шаламова (всего-навсего пять копий, последняя – почти слепая). Мы с приятелем пересняли на пленку «Архипелаг ГУЛаг» и в ванной комнате, в чужой квартире печатали его на фотобумаге. Пачка получилась толстой, буквы мелкие, но прочесть было можно.

Работая много и разнообразно, я не считал себя сложившимся окончательно художником, которому так уж необходимы выставки и общественное внимание; мнение нескольких близких для меня людей было важнее. Но выставки, не свои, а чужие, были нужны как условие общего художественного развития и уровня свободы.

О выставке, названной потом «бульдозерной», я узнал из передач «Немецкой волны». Все это действие было прекрасно задумано инициаторами и дало далеко идущие результаты. Подпольное искусство выходило на новый уровень, и с ним уже надо было считаться.

Выставка в Измайлово вспоминается как праздник: толпы людей шли на нее, как на демонстрацию. Интеллигенция вдруг увидела саму себя и осознала, насколько она многочисленна.

Весной 1976 года неофициальные художники вдруг почувствовали острое желание встречаться, показывать друг другу работы, общаться с публикой. По Москве было устроено семь так называемых «квартирных» выставок, хотя они делались большей частью в мастерских: у Одноралова, Чернышева и др. Я участвовал в выставке в мастерской Сокова; там же, кроме меня, показывали свои работы Римма и Валерий Герловины, Иван Чуйков, Сергей Шаблавин, Александр Юликов и, конечно, сам владелец помещения – всего семь человек. Длилась выставка довольно долго, не меньше недели. Иногда на нее стояла очередь, затрапезный московский дворик вдруг стал оживленным местом.

Летом 1976 года, с чудом полученным советским загранпаспортом и соответствующей визой, я отправился по приглашению в Швейцарию; примерно через месяц был уже в Париже. В совершенно новых для меня обстоятельствах, с неизвестным будущим и почти без связей. В первый год мне удалось выжить

исключительно благодаря поддержке гуманитарных организаций: три месяца Толстовский фонд, три месяца – «Секур Католик», и далее – «Католическая помощь интеллектуальным эмигрантам», где я был в компании с африканскими поэтами, польскими актерами и вьетнамскими писателями.

Приехав в Париж, я первым делом бросился в музеи, галереи, ходил на новые для меня выставки. Их было множество, и на всех на них показывалось искусство, называемое теперь словом «актуальное», т. е. самое последнее, самое модное, самое авангардное. В Гран-пале шли безостановочной чередой салоны, устраивались молодежные биеннале. Почти на всех выставках царил концептуализм. Не было никакой традиционной скульптуры; живопись, особенно на холсте, считалась чем-то отжившим свой век, старомодным, безвозвратно ушедшим в прошлое.

Фотографии и тексты, тексты и фотографии тянулись по километрам стен. Вот большое панно с окурками под плексигласом, выставляемое молодой парижской художницей. Рядом с каждым из несколько десятков окурков фотография автора, подбирающего этот окурочек на улице Парижа, и описательный текст с подробным указанием обстоятельств, деталей и адреса, где все это происходило.

Молодой художник заполнил комнату старыми, чуть ли не с XIX века, пожелтевшими фотографиями: семейными, групповыми, индивидуальными. Они лежат на полу толстым слоем, каждый проходящий через комнату вынужден ворошить их ногами, топтать лица этих давно умерших людей. На стене висит долгое и нудное объяснение позиции автора – это его способ их помянуть.

А вот работа без всякого текста. Над горячей круглой жаровней висит цилиндрок льда. Лед по капельке тает и падает на металл, издавая шипение. Таким образом, выразительным средством художника становится также и звук. И их много, таких работ, которые при приближении или при прикосновении начинают бухать, твякать, свистеть. Где теперь все эти работы, где их авторы?

Отдельно большой раздел – тексты и цветные фотографии авторов, проводящих рискованные манипуляции с собственным телом: надрезы на коже бритвой, царапины, потоки крови, голые тела на снегу, снег, залитый кровью, и тому подобное. Ново и действует на нервы притомленной и пресыщенной публике.

Окурки, мусор, грязь, помойки – этот аспект очень характерен для периода семидесятых годов. Возможно, что богатые люди, которые всегда создавали спрос на то или иное искусство, были пресыщены дистиллированной чистотой своих вилл и апартаментов. И в контраст им хотелось чего-то противоположного. За большие деньги покупались с выставки кучи насыпанной земли и хранились затем как часть престижной коллекции. Интересно, что, когда лет через двадцать Музей современного искусства города Парижа устраивал выставку частных собраний, эта земля вновь аккуратно собиралась, перевозилась и ссыпалась на пол Музея.

Эта тяга к помоечности коснулась тогда и московского неофициального искусства, хотя и совсем по другим причинам. Достаточно лишь вспомнить характерные названия работ того времени: «Помойка № 8» Оскара Рабина, «Вынос помойного ведра» и «Стройка-помойка» Ильи Кабакова, «Куча» Андрея Монастырского и т. п.

В Париже я разыскал Володю Слепяна, с которым мы не виделись после его отъезда из Москвы почти двадцать лет. Он был на вершине своего эмигрантского благополучия и владел организованным им самим переводческим бюро. Он, в свою очередь, познакомил меня с художником Феликсом Розеном. Сын польских коммунистов, Феликс родился в 1938 году в Москве, юность провел в Польше, потом сбежал во Францию. Человек чрезвычайно практичный, он повел меня в Союз художников (Maison des Artistes) и записал в него. У меня не было ни каталогов, ни фотографий работ, ничего, что доказывало бы, что я – художник, но мне верили на слово.

Через некоторое время он спохватился, что меня не включили в очередь на ателье. И мы снова пошли записываться. Я попал в список скульпторов, ожидавших мастерских, который был короче, чем лист живописцев. Меня предупредили, что ждать надо будет долго. «Сколько?» – «Года два». Я вспомнил Семенова-Амурского, который ждал тридцать лет и получил в конце концов комнату-пенал, где до него уборщицы хранили ведра. На самом деле ждать мне пришлось лишь восемь месяцев.

Где я жил? Сразу по приезде Толстовский фонд устроил меня в маленький отель у площади Клиши под громким названием «Avenir» («Будущее»). Спустя месяц жизни в отеле я снял комнату на улице дю

Бак, крошечную, но в центре города, недалеко от Сены, от Лувра, от квартала Сен-Жермен.

Каждый старый дом в Париже имеет такие комнаты под крышей, называемые «шамбр де бонн» – комната для прислуги. Сейчас в них живут или студенты, или совсем уж неимущие эмигранты вроде меня. В комнате есть раковина, но туалет общий у лестницы. Сидя посередине комнаты, можно дотронуться рукой почти до каждой из стен, зато в скошенном потолке есть окошко в голубое небо.

При отъезде мне удалось взять с собой несколько скульптур. На границе, где поезд стоял очень долго, в купе всунулся офицер-таможенник: «Вы декларировали скульптуры, где вы их покупали?» – «Нигде, это – мои». Он махнул рукой как на что-то неинтересное и убежал. Большую скульптуру я оставил в Цюрихе, а два рельефа довез до Парижа.

Мне хотелось выставиться, и меня направили на салон «Молодая скульптура». Салон устраивался ежегодно, в нем принимали участие несколько сот скульпторов, но надо помнить, что большая часть скульптуры была отнюдь не классическая: веники, прутики, мыло, веревки, части автомобилей и т. п. Проходил салон каждый раз в другом месте, в тот год это было здание и двор ЮНЕСКО.

Чудеса, но место моему рельефу было определено напротив известной фрески Пикассо «Ныряльщик», сделанной специально для этого здания. Цветом стены был серый туф, и мое старое желтоватое дерево на этом фоне смотрелось великолепно.

Руководил Салоном известный критик, искусствовед Дени Шевалье. Как-то между делом, во время развески он меня спросил, где я работаю, как у меня с мастерской. Я ответил, что работать почти не могу, так как живу в шамбр де бонн (на самом деле я и там все-таки работал, сделал несколько небольших цветных скульптур). Он это запомнил. И, будучи консультантом новых скульптурных ателье и составляя затем список кандидатов на их заселение, включил в него меня. Мне пришло письмо с предложением посмотреть мастерскую. Вместе с официальной бумагой было письмо от Шевалье с просьбой не отказываться заранее. Дело в том, что ателье находилось в тридцати километрах от Парижа, и многие знакомые уговаривали отказаться и подождать, пока предложат жилье в самом городе. Тем не менее я поехал посмотреть и был очарован и местом, и мастерской.

Старый монастырь Ордена тамплиеров был отреставрирован и превращен в культурный центр. Длинный сарай XVII века с толстыми каменными стенами и крышей до десяти метров был поделен на восемь отсеков, и каждый из них представлял собой ателье именно для скульптора – бетонный пол, большая раковина, стеклянные двери такого размера, что если их раскрыть, то может въехать машина и забрать большую скульптуру. Все новое, с иголки, на втором этаже кухня с холодильником, из окон виден монастырский пруд.

Даже живя в Москве, я старался летом удалиться из города, снимал маленький домик на 55 километре, около Абрамцева. Здесь же были все преимущества и городского комфорта, и сельской жизни – тишина, свежий воздух. Конечно, я сразу согласился и никогда об этом не жалел.

В 1977 году началась моя работа над журналом «А-Я». Это был первый на Западе журнал на русском (а также на английском и французском) языке о русском современном искусстве. Существовал железный занавес, и за рубежом очень плохо знали, что собой представляет Советский Союз. Из диссидентов были известны Солженицын, Сахаров, еще несколько имен. Из мира искусства – Александр Глезер и Михаил Шемякин. Правда, искусство, которое привез и пропагандировал Глезер, как написал потом один американский критик, считалось очень слабым: такое в воскресные дни художники выставляют в нью-йоркском сквере. «А-Я» же предлагал что-то новое, другого уровня, более серьезного.

Но в те годы журнал был нужен прежде всего самим художникам. Все сошлись на том, что это должен быть журнал чистого искусства. Начиная со второго номера на титульном листе всегда присутствовала охранная ремарка: «Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома». На самом деле было в точности наоборот: инициатива исходила от самого художника. Те, кто не хотели печататься, просто не присылали материалов о себе ни прямо (т. е. не прямо конечно, а разными трудными путями), ни через нашего московского редактора Александра Сидорова. После первого номера многих вызывали в КГБ, но вначале это были вполне вежливые беседы. В КГБ просто не знали, как разговаривать. Вот сидит, например, Борис Гройс, который и языком владеет, и тему знает, а перед ним следователь, не знающий, ни что спросить,

ни как говорить. Ведь ничего явно антисоветского в журнале нет. Но не нравилось, что мы дали заметку о коллоквиуме «Культура и коммунистическая власть». Как раз в то время открылся Бобур (Центр искусства им. Жоржа Помпиду), и там проходила выставка «Париж – Москва» (потом ее привезли в Москву). К выставке издали большой каталог, и советские распорядители требовали от французов, чтобы в каталоге была советская часть. Чтобы была картина с Лениным Исаака Бродского, чтобы некоторые факты не упоминались, например причина и дата смерти Осипа Мандельштама. Французов это, конечно, возмутило. В Сорбонне устроили большой коллоквиум, потом издали книгу с текстами выступлений. «А-Я» процитировал слова Синявского и Голомштока, к чему, естественно, придрались: мол, это уже политика: «вы же собирались делать журнал без политики, но все-таки не удержались».

Я приехал в Париж с жадной помощью всем, кто борется с Советской властью. Пошел знакомиться к Глезеру, к Шемякину, потом к Максиму. Наиболее благожелательным оказался Максим. У Глезера был какой-то начальственный тон, ему не нужна была помощь, других он воспринимал как конкурентов, отбирающих у него работу. Когда я стал делать журнал, то пришел с предварительным макетом к Максиму. Он посмотрел и сказал: «Да, это не “Третья волна” (журнал Глезера). Давайте!» Потом связь с ним оборвалась, потому что я познакомился с Андреем Синявским, а они были враги. В принципе вся эмиграция враждовала. Синявский враждовал с Солженицыным, Солженицын не пускал к себе Максимова, Максимов недолго любил Иловойскую. Все были на ножах, и если ты попадал в какую-то компанию, то автоматически становился врагом для других.

Журнал «А-Я» начался с художников 1970-х годов, и статья Бориса Гройса про «московский романтический концептуализм» открывала первый номер. Очень разные художники, условно названные концептуалистами, стали к этому времени в Москве наиболее активной группой. Художники предыдущего десятилетия были уже известны на Западе, и их известность доходила до того, что складывалось впечатление, что только они и составляют неофициальное искусство. Журнал подвергся резким нападкам, некоторые голоса протестовали против «искажения картины»: вместо

того чтобы публиковать уже признанных мастеров, журнал подтасовывает факты, предоставляя свои страницы самозванцам. С недоумением отнеслась к журналу старая эмиграция, вся деятельность которой была посвящена, в основном, сохранению образа старой России, – в нашем журнале по искусству не было картин ни Айвазовского, ни Левитана: почему новые русские художники так похожи на американских?

Западная пресса встретила журнал восторженно и доброжелательно; о нем появились статьи во многих крупнейших газетах мира, таких как «Нью-Йорк-таймс», «Ле Монд», «Либерасьон», «Нойе Цюрхер Цайтунг», и в журналах по искусству, начиная с американского «Артфорума» и кончая французским «Каналом». Приветствовался прежде всего сам факт выхода в свет столь информативного издания о столь малоизвестном предмете, как неофициальное советское искусство. Однако это не значит, что эстетика новых художников была сразу же оценена как нечто самостоятельное и значительное. Скорее, она вызывала недоумение и любопытство. Понадобился еще приличный срок и появление новых номеров, чтобы это любопытство перешло в признание и более глубокий интерес, сначала интеллектуальный, затем коммерческий. О журнале узнавали, в основном, из газетных статей – я просил журналистов указывать в конце заметки мой адрес – и от знакомого к знакомому. Несмотря на небольшой тираж – 3000 экземпляров (впрочем, нормальный для западных журналов такого рода и в 3–5 раз превышающий тираж других эмигрантских изданий) – и сравнительно слабое распространение, журнал проник в круги людей, интересующихся русским искусством, оказался на столах у директоров музеев современного искусства, хозяев крупных галерей, у критиков и коллекционеров^[53].

По случайному совпадению первый номер «А-Я» пришел из типографии 7 ноября 1979 года, и мы шутили в стиле советских радиопередач: славный подарок получили столичные художники к праздничной годовщине!

Москва,

октябрь 2008 года

Эдуард Штейнберг: Я сформировался в шестидесятые

Из художественных событий семидесятых годов прежде всего всплывает в памяти «бульдозерная» выставка. Можно сказать, что это был политический перформанс Оскара Рабина, который прозвучал раньше всех прочих наших перформансов. Это событие стало его лучшей работой.

Измайловская выставка тоже была интересной: в ней участвовало гораздо больше художников, что придавало ей оттенок демократии. Товар там, правда, был представлен гниловатый, но это уже вопрос страны. А после появления разрешенной оппозиции образовалось выставочное пространство Горкома. Это, конечно, гебешное изобретение, но все-таки что-то сдвинулось в нашей жизни; раньше практически невозможно было показать другой язык искусства по идеологическим соображениям.

А дальше события начали развиваться довольно стремительно: сначала выставки наших классиков – Краснопевцева, Зверева, Янкилевского и других, затем – выставка «Цвет, форма, пространство»... Это были те художники, с которыми меня связывало время. Я многого тогда не знал, и это было для меня неожиданностью: по сути, я считал, что есть только маленький круг художников, а круг оказался намного больше, чем я думал. Впрочем, восемьдесят процентов этих художников делали китч, псевдоромантику и доморощенный сюрреализм, так что сейчас о них и вспоминать нечего, хотя, надо признать, язык и атмосфера той поры вообще свойственны России. Главное, это неприменный подпольный образ жизни художника. Может быть, художник так и должен жить – я не знаю. Я могу только сравнивать с тем, что я видел за двадцать лет жизни на Западе.

А выставки до семидесятых годов, до Горкома – какие это были выставки? Выставку в 1968 году в кинотеатре «Дружба» я называю «бытовая политическая клюква» – впрочем, как и в наше время, это были аплодисменты в пустоте. Деятельность Глезера была

неплохая, но с ним было много неясности: наполовину – комсомолец, наполовину – вообще непонятно что.

Мой круг в семидесятых годах включал, с одной стороны, близких мне Кабакова, Пивоварова, Янкилевского, Гороховского, Булатова, Васильева, Мишу Шварцмана. С другой стороны, пяточкой я держался за Лианозовскую группу. Меня в свое время познакомил с этим сообществом отец. Я испытал вначале сильное разочарование, потому что там все было окрашено некой коммерцией. Художники, конечно, не виноваты – им надо было жить. А дипломаты могли что-то заплатить, они поддерживали художников.

В то же время те художники, с которыми я общался плотно, зарабатывали деньги своим ремеслом. Они делали книги, а я, в частности, изредка работал в театре для детей. Миша Шварцман работал в какой-то дизайнерской мастерской. Но то, что Лианозово заклеямили «дип-артом», совсем несправедливо. Дело в том, что мы все иногда продавали дипломатам. И Булатов продавал, и Штейнберг, и Кабаков и так далее, мы все продавали, не отказывались.

Другой круг моего общения составляли так называемые слависты – в основном, из Западной Германии. Их отношение к нам было достаточно политизировано, хотя у каждого было чувство вины, и они искали другого сознания, отличного от западного. Впрочем, они были достаточно пропитаны марксизмом, и им не нужна была антисоветчина. Эти слависты, по сравнению с дипломатами, которые, по сути, были просто чиновниками, представляли собой другой уровень, более интеллектуальный. Чаще всего студенты, аспиранты, профессора – они интересовались нашим искусством.

Из интересных феноменов в литературе можно вспомнить то, что появились Бёлль, Солженицын, Иосиф Бродский, Андрей Синявский, Георгий Владимов, да и в музыке в семидесятых возникло много интересных имен.

Ну и, конечно, с шестидесятых годов мы были тесно связаны с Прагой. Восточная Европа все-таки имела более свободную адаптацию современного искусства, а в 1968 году они просто захлебнулись в авангарде. Сейчас в журнале «Русское искусство» вышла моя переписка с чешским критиком Индржихом Халупецким, и Галины^[54] воспоминания о нем. Меня тогда в Прагу не пустили, но Галя была в Праге.

С одной стороны, мы общались с чехами, которые нам присылали журналы и пытались внушить свою идеологию. С другой стороны, на нас оказывал влияние Евгений Шифферс – философ, который рано умер. Гройс возник позже: я его притащил к Кабакову, сказал: «Занимайся, пространство открытое, никого нет, никто современным искусством не занимается». Я, можно сказать, крестный Гройса – он тогда занимался концептуализмом Борхеса. Он включился в эту жизнь, стал нынче важным идеологом – если это правда, конечно. Хотя я и не люблю то, что он пишет, некоторым он нравится. Он болтун! Не люблю его за его неоригинальность.

Шифферс как философ и как личность особо повлиял на меня. Когда мы познакомились, мой стиль уже сформировался. Но Шифферс расшифровал мне, что я делаю. Обычно художник рисует и не знает, чем он занимается. А он как бы дал мне ключ к моему творчеству, что было очень важно. И потом, мы были большие друзья с 1960-х по 1980-е, потому что потом я уехал, и мы расстались. Кроме того, мне немного не понравилось кино, которое он стал снимать, где оценивались Распутин, царь и прочие^[55]. Фильм был очень символический и странный. Позже я понял лучше, что он хотел сказать.

Главным коллекционером в Москве был Костаки, из которого сейчас сделали миф, как из Кабакова. И заслуженно – все-таки он поднял русский авангард. Он любил Россию, любил искусство. Не знаю, понимал ли он что-нибудь в искусстве, но все-таки это он возился с Толей Зверевым, который был весьма забавной личностью. Клошар, конечно, но – удивительно спонтанный человек. Можно по-разному относиться к его творчеству, но актер он был гениальный, вся его жизнь – игра. С ним не только Костаки возился, но и Румнев^[56], и многие другие. Сейчас его уже стали забывать, но жизнь его была сплошной перформанс.

Вообще, наш круг был очень интересный. Я был связан и с писателями: Максимовым, Галичем, Феликсом Световым – моими близкими друзьями из как бы диссидентского круга. В то же время я оторвался от круга Лианозова, потому что они мне не очень подходили по музыке, по стилю. Я старался уйти в свою нишу, найти свой стиль, хотя при этом всегда отказывался от «Я» в искусстве. Это мой принцип. Там нет никакого «Я», есть только время, пространство,

музыка. Или ты будешь спортсменом, или останешься художником, другого выхода нет.

Если же говорить о диссидентстве вообще, то само слово «диссидент» неплохое. Его назначение замечательное. В любом государстве существует инакомыслие. Но для творчества это не имело никакого значения. Понятно, что, если мы говорим о таком государстве, как бывший Совдеп, там не было ничего хорошего. Но Россия – не Совдеп, это трагическая история, замечательная литература. Совдеп должен был убить весь XIX век, и на этом идеализм закончился, и наступила другая эпоха. Ведь известно, что человек на другую ступень может подняться только через смерть. Сегодня у нас все возрождается в каких-то новых формах, независимо от того, нравится нам это или нет. По крайней мере абсурд русской жизни не похож на западную конъюнктуру. А что касается меня, то я был и остаюсь диссидентом по отношению к современному языку культуры. Сейчас я стал более терпимый и не хочу никого судить.

Были и другие замечательные художники в то время: Володя Яковлев, Лида Мастеркова – она занималась пластикой параллельно французам того времени; Немухин – гражданин в искусстве и жизни... Замечательный поэт Айги, который был моим приятелем... Борис Свешников – он с моим отцом в лагере сидел. У нас с ним разные языки, но я о нем даже статью для каталога написал. Это тоже была удивительная личность. Больше таких трудоспособных людей я не встречал. При Советской власти он был очень хорошим иллюстратором, а потом, когда пришла перестройка, он оказался не у дел со своей Венской школой, которую современному художественному сознанию трудно понять. Но это очень крупный художник. Многие из тех, кто сейчас «звездят», уйдут, а он останется. К сожалению, его работы наследники распродали, и мы с Немухиным так и не сумели сделать его выставку в Третьяковке.

А с питерскими я в ту пору совершенно не общался, если не считать тех, кого ко мне приводили друзья. Мика Гольшев несколько раз приводил ко мне Бродского. Я сделал рисунки для его книги, вышедшей в Италии. Другой раз Женя Шифферс привел Володю Марамзина, а художников питерских я совсем не знал.

Мой стиль сформировался уже в шестидесятые годы. Процесс шел долго и постепенно. Конечно, я открывал велосипеды, потому что

информации никакой не было. Конечно, я столкнулся с коллекцией Костаки и хорошо его знал. Но у меня не было стремления надеть чужую рубашку и использовать чужие приемы. Я никогда не стремился участвовать в гонке за самым современным в искусстве, а всегда старался понять, что же я сам делаю.

Меня также мало интересует пространство выставок и музеев – я оцениваю их только с точки зрения времени. Например, мне нравится классический авангард. Но какое значение это имеет теперь? Мне кажется, что нас ждет большой кризис культуры, а может быть, и всей нравственности. Тайну убили, всё материализовали, а дальше-то что? Вот если соберетесь почитать Соловьева, посмотрите, как это совпадает с сегодняшним днем.

Я был членом Горкома еще до 1975 года, потому что иногда делал иллюстрации для разных журналов: среди прочих, для «Знание – сила», «Вокруг света». А потом стал работать по договорам для театров, оформлял, в основном, детские спектакли. Подрамники я сам делал, холст натягивал и грунтовал, это потом уже на Западе разбаловался.

В 1970-х годах я продавал очень мало, практически одну, иногда – две картины в год, и жить на это было невозможно. Во всяком случае, в 1980-х у меня вся мастерская была забита работами. Когда мой галерист Клод Бернар, с которым я уже двадцать лет работаю, приехал ко мне в первый раз, он схватился за голову: «И вы всё это писали?» ... Это сейчас ничего нет, всё в Европе, только несколько работ для архива храню здесь.

Для меня не имело, наверное, никакого значения то обстоятельство, что информации с Запада было мало. Во-первых, я – эгоцентрист. Во-вторых, я крепко стал на ноги, когда познакомился и с русским авангардом, и с русской философией, а потом и с западной. Я уже стоял на собственных ногах. Правда, я получал журнал «Виштварно умение» из Чехословакии и что-то знал о том, что происходит в мире, но это для меня было не очень интересно, потому что это как бы была чужая история, а мне хотелось освободиться от советской истории и в первую очередь найти себя, понять, зачем ты живешь и куда идешь.

Когда начались все эти неоавангардные игры, мне это не понравилось. Например, Илья Кабаков был метафизик, и об этом

писал Шифферс в «Альбомах Кабакова», потому что они были в то время в одной компании, а потом Илья попал под влияние соц-арта. Первым это начал делать Булатов, потом Комар с Меламидом, а потом и Илья переключился на это направление. Я это все терпеть не мог – ну не люблю я советский язык, что же с этим поделать, – а самого Булатова люблю: это прекрасный, порядочный человек, но его занятия искусством для меня – как выставка классиков советской эпохи в Манеже, и он об этом знает. И у нас с ним, при всем при этом, прекрасные отношения. Что касается Кабакова, то он выдержал на Западе испытание качеством, и это очень важно, потому что он конкурентоспособен в актуальном пространстве, хотя как художник он кончился.

Признаю, что сфера деятельности, которая сегодня называется современное искусство, для меня ничего не значит, абсолютно ничего. Что поделать, но я люблю Ротко, люблю Малевича, которого я узнал еще в конце 1950-х через Костаки, и дематериализацию формы, и смесь пейзажа и абстрактного. Но все прочее для меня неактуально.

Москва,

июль 2008 года

Владимир Янкилевский: Из 1960-х в 1970-е

Поскольку я не летописец и вряд ли смогу объективно, то есть как бы издалека, «со стороны», и отстраненно описать художественную жизнь Москвы 1970-х годов, я попытаюсь рассказать то, что высвечивается моими переживаниями, моим вниманием к тому, чему я был свидетелем в те годы, при этом отдавая себе отчет в том, что это будет осмысление и построение именно моей иерархии событий, зависимой от моих эстетических предпочтений, моего вкуса и от того, что было для меня важно в моей тогдашней работе. Я думаю, что персональные и часто противоречащие друг другу «углы зрения» на эти годы в воспоминаниях или мифологемах других участников или комментаторов этих событий создадут тот «шум» эпохи, который передаст ее атмосферу, с включением туда и личных траекторий, и амбиций, и маний величия, и комплексов, а также ревности, неудовлетворенности вниманием к своему творчеству и всего того, что связано со всегда существовавшими психологическими проблемами отношений в художественной среде.

Итак, после всего сказанного приступаю к построению своей мифологемы. Она складывается из представления о двух пространствах – пространстве моей «внутренней» жизни, моей работы, и пространстве «внешней» жизни, которое включает в себя и общество, в котором мы жили, которое я ощущал как чуждое и холодное, и тот круг художников, поэтов, писателей, музыкантов, который я ощущал как «горячий», как свой. И этот мой «круг», включая меня, никак не пересекался «по любви» с официальной жизнью советского государства и искусства. «Нас» для «них» просто не существовало. Мы были невидимы, прозрачны, и о «нас» вспоминали только тогда, когда на Западе спорадически возникали наши выставки и поднимался какой-нибудь шум. Тут раздавалось рычание, и нас пытались задвинуть в наш темный и невидимый угол.

Что касается пространства «внешней» жизни, то, на мой взгляд, общественно значимых событий, которые сформировались на столкновении интересов «неофициальных» художников и власти

в 1970-е годы, было два. Первое – это так называемая «бульдозерная» выставка в 1974 году, и второе, как следствие, – выставка «неофициальных» художников в самом далеком углу города – в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ, где были выставлены работы девятнадцати художников-«нонконформистов» и одного художника-начальника, Дробицкого, который «вставил» себя в эту выставку, почувствовав, что прислониться к нонконформистам становится выгодным и престижным (уже сам факт помещения выставки на ВДНХ, среди стендов с пчелами, говорит об абсурдистской сущности власти, создавшей сюрреалистический перформанс).

После скандала с «бульдозерной» выставкой, поднявшей большой шум на Западе, власть решила «канализировать» ситуацию с неофициальными художниками, выстроив «потемкинскую деревню» для «западного общественного мнения». В профсоюзе художников-графиков, работающих в издательствах и не имеющих никакого отношения к Союзу художников, была создана секция живописи (опять Хармс), в которую «запихнули» художников-«нонконформистов», что для них было формой «легализации». Начальником этой конторы был «спущен» из КГБ булгаковский персонаж, некто Ащеулов, чтобы отслеживать ситуацию и брать ее под свой контроль. Видимо, обсудив все с «товарищами», с потиранием рук, с подмигиванием и с матом, он принялся за организацию выставки. Было отобрано девятнадцать нонконформистов + заместитель Ащеулова, успешный художник-плакатист Дробицкий. Кабаков и Булатов, будучи членами Союза художников и имея постоянную и хорошо оплачиваемую работу в «Детгизе», отказались участвовать, видимо, опасаясь, что их выгонят из СХ и они потеряют работу. Но все другие известные нонконформисты, которым нечего было терять, были представлены.

Для власти стало неожиданностью, что выставка явилась огромным событием в Москве. Она была первой открытой для свободного посещения выставкой неофициального искусства, и люди стояли по два часа в очереди на морозе, чтобы туда попасть. Это был настоящий триумф и праздник для интеллигенции. Разумеется, никаких упоминаний и профессиональных рецензий в художественных журналах не появилось, кроме нескольких уничижительных и жалких отповедей-фельетонов в «Вечерней Москве» и «Московской правде», написанных «искусствоведами

в штатском», над которыми все смеялись. Тогда было четкое разграничение между пространством для членов Союза художников, которое контролировалось Министерством культуры и Академией художеств и о котором «писали», и всем остальным, о чем никогда не писали, так как к «настоящему» искусству это не имело отношения. Кагебешные устроители сделали эту выставку только затем, чтобы «накормить» иностранцев и одновременно посмотреть, что это за художники-«шпионы» и как они себя поведут. Тем не менее она вышла из-под контроля примитивных схем КГБ, Министерства культуры и партийных органов и стала переломным моментом в истории официального существования «неофициального» искусства.

Ситуация радикально изменилась. С этого момента быть неофициальным художником стало неопасно – нас легализовали. Стало престижно – о выставках начали говорить, их видела вся Москва, и вскоре, в сентябре 1975 года, прошла большая выставка в Доме культуры на ВДНХ, где участвовали уже около ста пятидесяти художников, и это уже были не шестидесятники, а новое поколение 1970-х. Одна за другой пошли выставки на Малой Грузинской, стояли очереди. Именно поэтому я считаю, что история «неофициального» искусства кончается после «бульдозерной» выставки, о чем я говорил не раз, споря с некомпетентными критиками и коллекционерами, такими как Нортон Додж и многие другие, которые «продлили» историю «нонконформизма» до Перестройки.

Ситуация изменилась и в другом плане. Если в 1960-х годах в Москве было примерно тридцать «неофициальных» художников достаточно высокого уровня, и, как показало время, многие из них уже стали классиками, то после «бульдозерной» и Пчеловодства их мгновенно стало несколько сотен, так как неофициальное искусство вышло из тени. Но одновременно возникла проблема разъединения художников, так как появилась возможность интеграции в социум, в рынок, проблемы карьеры. Кому-то это было безразлично, а для кого-то очень важно.

Наиболее ярким примером этой тенденции стали публикации в журнале «А-Я», который издавал в Париже Игорь Шелковский, но фактически комплектовал и редактировал в Москве Кабаков, выстраивая московскую сцену вокруг себя и посылая Шелковскому готовый номер. Возникла однобокая картина московской

художественной жизни, где в центре был Кабаков. Апогеем этого выстраивания стала его статья «Культура, “я”, “оно” и Фаворский свет», написанная в 1980-м году, где он распределяет тенденции московской сцены по четырем культурным «кучам» (так в тексте), между которыми устанавливает иерархию. Четыре художника, которые олицетворяют эти «кучи», – Кабаков (я), Булатов (культура), Штейнберг (Фаворский свет) и Янкилевский (оно). В статье он «убирает» всех и остается один. «Я» и «оно», конечно, взято у Фрейда, но смысл радикально изменен. У Кабакова это непримиримые и враждебные противоположности, и весь пафос статьи направлен против меня (видимо, как предполагаемого конкурента). Действительно, в Москве в 1960-х и 1970-х, насколько я знаю, было только два художника, делающих столь масштабные по замыслам и размерам вещи, и его это, видимо, настораживало в планах на будущее. Моя статья «Художник 1-го класса, или Все святые, пока нет искушений», написанная много позже, в 1990-м, являлась как бы ответом на статью Кабакова и была посвящена теме судьбы художника. В ней я, в частности, писал: «Критика социума всегда имеет психологически как минимум два основания: 1-е – неприятие социума как абсурда, разрушающего личность, ирония над его институтами, и 2-е – “мщение” обществу, куда тебе “Входа нет”. (Скрытое и, возможно, подсознательное стремление к привилегиям, наградам и аплодисментам, которые может дать только актуальный социум.)» Это доказывают и события последних лет: когда «вход» открылся, некоторые бывшие «нонконформисты» с удовлетворением приняли звания «академиков» и правительственные награды, в том числе и Кабаков, и Булатов, и Штейнберг. Приняли от власти, которую раньше символизировала «Слава КПСС» на синем небе (или это были только проблемы «пространства»?). Это факты их личной биографии, и я им не судья, я выражаю только свое недоумение. Ведь когда Шостакович принимал награды от Сталина – у него не было выбора. Но сейчас? Зачем? Я считаю Кабакова большим художником, и 1960 – 1970-е годы, проведенные с ним в тесной творческой и человеческой дружбе, я вспоминаю как самое дорогое и замечательное время.

Что касается собственно художественной жизни в 1970-х, то мне представляется новой тенденцией становление «московской школы концептуализма» и появление так называемого «соц-арта». При этом,

что характерно для всех течений, на фоне ярких лидеров была довольно размытая периферия. Разумеется, лидерами были Кабаков (в «московском концептуализме») и Комар и Меламид (в соц-арте, которому они и дали название). Лидировали они прежде всего за счет специфики содержания своего творчества (советская фактура), но в смысле языка и у Кабакова, и у Комара и Меламида было много предшественников. У Кабакова это и Дюшан, и Магритт, и Кошут, и Аракава, и Болтанский, и Бойс. Некоторые вещи были заимствованы буквально – например, «Это не трубка» у Магритта и «Это не морковь» у Кабакова и т. д. Примеров и аналогий вообще много: и веревочки, и кучи мусора с подписями, и тряпки, и витрины с записочками, и инсталляции часто встречались на западных выставках. Думаю, что успешная адаптация Кабакова на Западе была во многом обусловлена узнаваемым языком, то есть он был как бы «свой», внутри main stream'a, но в то же время и экзотичен, остроумен и переводил уровень советской бытовой фактуры на метафизическую высоту.

В 1960-е нас, «неофициальных» художников, как я уже сказал, было человек тридцать, с учетом и второго и третьего ряда. Не было никаких «школ» и «течений». В основном, это были сильные индивидуальности, каждый со своей эстетикой, философией, жизненным опытом, и все смотрели в разные стороны. Трудно сказать, что было бы, если бы информация об актуальном искусстве была доступной. Но в той реальной ситуации я и мои друзья находили в доступном нам «старом» искусстве неустаревающие вечные качества, которые были неплохой и очень полезной компенсацией недостающей нам актуальной информации. Это очень активизировало и стимулировало поиски собственного языка. Наибольшее влияние на меня в плане «пронзительности» пространственных и цветовых построений оказало Раннее Возрождение, а в плане экспрессии композиционных решений – музыкальные конструкции Баха и Шостаковича, а также архаика: великое искусство Древнего Египта, Вавилона, Ассирии, народное искусство Африки, Японии, Мексики – искусство, в котором была подлинность, и магия, и прозрачность ко времени. И в этом смысле в том, что удавалось тогда увидеть из искусства XX века, меня привлекали те же качества у Пикассо, Макса Эрнста, Магритта, Клее, Де Кирико. Импульсы шли со всех

сторон: из музыки – Шостакович, Бах, Шуберт; от джаза – Теллониус Монк, Майлз Дэвис и Джон Колтрейн; от общения с учеными и поэтами; от Фолкнера и Кафки, от Николая Гартмана и Сартра; и все это синтезировалось в образе любимой женщины, и любовь стала центром размышлений о мужском и женском в более широком смысле, которые воплотились в образ человека на фоне Вечности, ставший концепцией моих триптихов.

Может быть, атмосферу тех лет передает стихотворение, которое я написал по случаю шестидесятилетия Эдика Штейнберга в 1997 году:

Эпиграф

*В огне боев ковался
Nonconformisten Kunst.
Ви аплодирэн нам,
Ми благодарэн вам.
Бои на баррикадах,
Огней кровавых дни,
Никто врагу не сдался,
Ни он, ни я, ни ты.
Под знаменем Победы
Мы братья-близнецы,
У нас одна мамаша,
Но разные отцы.
В огне боев ковался
Nonconformisten Kunst.
Ви аплодирэн нам,
Ми благодарэн вам.*

Ты подыши на окна,
Чтобы написать:
«Я жил здесь»,
И иди опять
к холсту
Чертить свой жизни путь.

.....

Прямая линия, окружность, квадрат...
Ведут через Тарусу, отчий сад,
в Москву...
Москва варила суп
из всех из нас,
И каждый напился про запас
на будущую жизнь
И каждый отличался от других
.....
И все-таки он был одним из нас.

Оскар и Эрик, Эдик и Илья,
И Миша Шварцман,
где-то там и я,
Олег Целков, Немухин – патриарх,
Володя Яковлев – гуашевый монах.

Москва,
С мороза в теплый дом,
Застольные беседы обо всем –
О Дьяволе, о Брежневле, о Зле,
О Вечности, о Боге, о Судьбе,
.....
Иди к себе...
И в одиночестве своем,
Когда один перед холстом,
Когда бессмысленно соврать
И лучше сразу разорвать,
Достигнуть можешь тишины
Общенья с Творцом на Ты,
.....
Пробив главою потолок...

Прямая линия, окружность, квадрат...
Ведут через Москву в французский град,
Где, в жизнь входя: «Bonjour, Madame»,
И, уходя, тихонько: «Bonsoir».

Париж, и Claude,
И красное вино,
И вот окно,
Ты погляди в него,
И устрицы, и дождь,
И мокрое лицо,
.....
.....
Ты подыши в стекло,
Чтоб пальцем написать,
«И я здесь жил,
Володька, я не блядь?»

Париж, 3 марта 1997 года

В Москве было несколько «очагов», которые притягивали как магнит и где можно было «погреться» художникам, близким друг другу. Два наиболее известных – Лианозово и так называемая группа «Сретенского бульвара»: название, данное чешским искусствоведом Индржихом Халупецким, так и вошло в историю, которая любит использовать лейблы. Хотя формально никакой группы не существовало, этих художников действительно многое объединяло, кроме названия бульвара. Моя мастерская была напротив Кабакова и Соостера, недалеко от Булатова, Васильева, Пивоварова, и мы виделись почти каждый день. Группа лианозовцев объединялась вокруг Евгения Кропивницкого, Рабина. Это были и Немухин, и Мастеркова. И вокруг каждого такого очага образовывалось как бы культурное поле: музыканты, поэты, писатели. Устраивались показы работ, обсуждения, чтения стихов, концерты. Стали появляться иностранные искусствоведы, которые увозили вещи и организовывали выставки и публикации, сначала в Польше и Чехословакии, а затем в Италии и Германии. В 1961 году меня посетил хранитель Национального музея современного искусства (MNAM), будущий президент Центра Жоржа Помпиду Доминик Бозо (Dominique Vozo), который купил у меня несколько вещей; немного позже появились

чехи Душан Конечны, Иржи Падрта и Мирослав Ламач, которые сделали в Праге и Германии ряд публикаций, книг и выставок. Через них вещи попали на международную *Alternative Attuale II* в Италии (1965), на биеннале в Венеции (1966) и в галерею Гмуржинска в Кельне (1970). Фактически отбор был во многом случайным, так как приезжавшие иностранные искусствоведы попадали к тем или иным художникам, исходя из собственных представлений, а также из интересов тех, кто их водил по мастерским. Поэтому публикации и выставки на Западе страдали неполнотой, но создавалось впечатление, что это полная картина московской сцены и ничего другого нет. Естественно, у художников возникали обиды и раздражения. Но это было нормально, по-другому, видимо, и не могло быть. Процесс был неуравновешенный еще и потому, что не все работы удавалось вывезти и показать. Для меня именно это оказывалось трагедией. Несмотря на то что я почти всегда участвовал в этих выставках (включая и мою персональную выставку в Галерее братьев Чапек в Праге в 1966 году), я был представлен на них только маленькими рисунками, в то время как моими главными работами были пятиметровые триптихи (которые невозможно было вывезти), и по сравнению с другими художниками, для которых вещи «чемоданных» размеров были главными, мои выглядели неравноценно, так как главными не являлись. Я очень переживал.

В Москве мы были вне закона, и спорадические показы работ в НИИ носили полуофициальный, закрытый для публики характер и почти сразу же закрывались. Часто со скандалом. Этот нарастающий конфликт между возможностями пусть и ограниченных показов и публикаций на Западе и полной бесправностью на Родине постепенно нарастал и взорвался провокационной демонстрацией свободы творчества в Беляево, которая и была раздавлена бульдозерами.

Что касается пространства моей внутренней жизни, то 1970-е годы были для меня в определенном смысле переломными. Именно в 1970-е поиски формы для выражения моего представления о главной драме человеческого существования – конфликте между двумя «Я» человека, «внутренним» и «внешним», – привели меня к форме парадоксального соединения в одном произведении «реального» объекта и «нарисованного» («Дверь», 1972), что стало базой

для целого ряда фундаментальных для моего творчества произведений. До этого, в «плоской» живописи начала 1960-х, я не мог выразить в полном объеме свое представление о духовной жизни человека, включающей в себя одновременно прошлое, настоящее и будущее, хотя это можно было делать «литературным» образом (как это гениально делал Магритт, который предвосхитил и «нарисовал» многие идеи концептуализма), – но я искал форму, которая бы выражала эту идею. И я приблизился к ней в триптихе № 9 («Анатомия души», 1970), где конфликт между боковыми «актуальными» частями и прорывом в центре создавал пространство жизни (как я его себе представлял), но я чувствовал, что этот конфликт недостаточно полно выражен, так как он был между «краской» и «краской». И я нашел возможность усилить этот конфликт до максимума, введя в произведение реальные объекты.

В «Двери» уже был конфликт между иллюзией, магией, то есть «нарисованным», и brutальной однозначностью предмета. Сначала мы видим закрытую дверь с фактурой абсолютной актуальности; затем мы ее открываем и видим стоящего спиной к зрителю персонажа, прижатого лицом к стене с фотографиями и вещами, превращающими его в метафизический объект; и, наконец, как «вторая дверь», открывается этот персонаж вместе со стеной, к которой он приклеен, а за ней обнаруживается выжженный в стене его силуэт с бесконечным сияющим горизонтом. Получился как бы экзистенциальный ящик, где персонаж находился между конечной актуальностью своего наличного бытия – закрытой двери со звонками и почтовыми ящиками – и бесконечным пространством своего воображения, своей духовной жизни. Много позже я увидел отдельные элементы моих «конструкций» и у раннего Раушенберга, и у Кинхольца, и у Бойса, но ни у кого из них не было концептуального соединения разных экзистенциальных пространств.

«Дверь» видел в моей мастерской только узкий круг друзей, таких как Кабаков, Шнитке, Шифферс, который посвятил ее анализу свой текст, опубликованный в самиздатском журнале «37». К сожалению, не будучи широко показана в Москве (в то время это было невозможно), она выпала из обращения московской художественной жизни. Эта вещь была, как я думаю, очень актуальной, во всяком случае, тогда в Москве никто ничего подобного не делал, – и, отдавая

ее Дине Верни, я думал, что даю ей, «Двери», жизнь, что она будет показана. Но она благополучно простояла у нее в Париже в подвале в разобранном виде двадцать один год, до открытия музея Майоля в 1995 году, где она была впервые выставлена, но... в закрытом виде и с подписью «Шкаф». Я в истерике, так как ждал этого момента больше двадцати лет, кинулся к Дине, сказав (промычав), что это «Дверь», а не шкаф, и что это название концептуальное, и она должна последовательно открываться, чтобы зрители видели, что там происходит внутри. На что Дина ответила: «Quelle différence?» (какая разница), – но, увидев мое состояние, разрешила ее приоткрыть как книгу, чтобы понемножечку видеть все. Так она и выставляется, немного приоткрытая. Я думаю, что Дину Верни привлекла в этой вещи только внешняя фактура двери московской коммуналки, и осталась совершенно непонятой ее идея. Поэтому и никакой différence'ы.

В эти же годы произошел синтез двух линий моей работы, развиваемых еще в 1960-х годах. Это циклы фигуративных вещей под общим названием «Анатомия чувств» и циклы абстрактных композиций, также объединенные общим названием «Пространство переживаний». Оба эти цикла развивались параллельно, что вызывало недоумение некоторых критиков, не разглядевших, что они объединены единой знаковой (в энергетическом и антропоморфном смысле) системой. Просто в абстрактных вещах это было обнажено, а в фигуративных – скрыто под «одеждой».

Именно в эти годы у меня появилась концепция коллажа, в котором я смог соединить эти два начала – универсальный и антропоморфный, но соединить парадоксальным образом – способом разрыва. Таким образом появились фигуративные вставки из «Анатомии чувств» как абсурдистские, алогичные мотивы человеческого анекдота на фоне мира гармонизированных отношений из «Пространства переживаний». Это также было реализацией моих представлений о драме человеческого существования, о вечном конфликте «внутреннего» и «внешнего» человека. Это парадоксальное соединение двух состояний иронично снимало однозначность оценки окружающего нас мира.

И самым важным событием для меня в 1970-х годах стало «коллажное» соединение моей «внутренней» и «внешней» жизни,

произошедшее на первой ретроспективной выставке в Москве в 1978 году, где я впервые смог показать почти все вещи большого формата: триптихи, сделанные десять-пятнадцать лет назад и посвященные этой теме.

Париж,

март – апрель 2009 года

Дополнение

Георгий Кизевальтер:

Via Malevich, or Retroactive Self-cognition

Весной 1976 года как-то легко и быстро нарисовалась работа с банальным публичным названием «Композиция с яблоком», которую я про себя именовал важно и многозначительно «Через Малевича» (см. на обложке). Вместе с ещё одним объектом, «Конфронтацией» предыдущего года, она была показана на «молодежной» квартирной выставке в 1976 году на Ленинском проспекте, где ее похвалили мэтры нашего соц-арта, и кто-то из посетителей якобы собирался ее купить, но так и не решился. Кажется, в том же году я подарил ее друзьям-коллекционерам, которые в то время играли роль хозяев достаточно бойкого художественно-поэтического салона, куда заходили в те годы и некоторые диссиденты, наподобие Буковского, но дальше наши с ней дороги разбежались на долгие годы, так что не только мало кто из наших кругов видел эту работу, но и я сам, в сущности, забыл о ней, пока много лет спустя не произошел ряд событий, изменивших ее судьбу.

К сожалению, наши отношения с теми собирателями поменялись уже в начале 1980-х годов, когда я уехал из Москвы на несколько лет в Сибирь, вернулся обратно как бы другим человеком и узнал, что за эти годы они разошлись, развелись, переехали из арбатских переулков куда-то в спальные районы, так что даже их телефоны были мне неизвестны, да вроде как и не особо нужны. Однажды этот Володя даже заехал ко мне в мастерскую; мы поболтали, попили чаю с малиновым вареньем, посокрушались об утраченном времени и расстались с обещаниями почаще встречаться. И позже, через общих знакомых, до меня изредка доходили слухи об этих людях, но малорадостные, а в смутные и суетные 1990-е нам уже не было никакого дела до друзей своей молодости, ибо каждый из всех сил старался выжить и выплыть сам, и чужие проблемы имели то же

значение, что и трудности интеграции аборигенов в социальную жизнь современной Австралии. И лишь недавно, вернувшись из странствий по Аляске, я узнал, что мой старый приятель в те годы и умер, сломленный, скорее всего, привычным российским недугом, а его бывшая супруга якобы бросила все и уехала к родным куда-то под Рязань, чтобы провести там остаток жизни в кругу детей и внуков.

Поразмыслив, я через дальних родственников разыскал телефон и адрес Ларисы, созвонился с ней и договорился о том, что на выходных приеду с машиной и заберу свою работу, мотивируя это прежде всего тем, что в этой Рязани, или где она там поселилась, к ней никто никогда не придет, чтобы взглянуть на ее коллекцию, и работа впоследствии просто погибнет на помойке. Не говоря уже о том, что работ тех лет осталось в России «раз-два-три и обчелся», эта была мне почему-то особенно дорога. В любом варианте, ситуация с пребыванием некой, пусть второстепенной, коллекции современного искусства в унылом провинциальном доме в каком-то Касимове или Спас-Клепиках выглядела для меня настолько нелепой и смешной, что меня передегивало уже от одной мысли о поездке в такую глухомань.

Однако, не желая впасть в совершенную жестокость, я привез бедной женщине взамен старой другую свою работу – из более свежих запасов. Лариса кормила меня домашним борщом и котлетами на кухонном столе с клеенкой, жаловалась на низкую зарплату в провинции, на что я лицемерно кивал и поддакивал, размышляя о нелепостях невынужденного отъезда в глушь из столицы, потом показала чудом сохранившийся любительский фильм о странных обитателях страны Советов эпохи Косыгина с Подгорным, мы душевно попили чаю с захваченными для детей конфетами от «Т-ва Эйнемъ» и расстались, удовлетворенные нежными воспоминаниями о вихрях семидесятых и терзаемые смутными угрызениями совести. Вот так эта полузабытая картина спустя тридцать три года вновь оказалась у меня.

Мне хотелось бы здесь рассказать чуть побольше об этой работе, потому что теперь я нахожу ее весьма любопытной и «симптоматичной» для нонконформистских кругов середины семидесятых годов прошлого столетия.

Внешне работа представляет собой черное тондо, в которое вписан белый квадрат Малевича, – так, как я представлял его себе в те годы. На фоне этого (двойного) квадрата с неба или потолка в центр тондо перед зрителем спускается на шнурке красное яблоко, вокруг которого летят-кружатся странные маленькие пирамидки, образуя некий нимб или кольцо. В качестве подрамника использовался старый круглый стол, которые в те годы легко было найти на каждой третьей помойке, вот почему картина имеет достаточную толщину – 11 см. В известном смысле работа может служить неплохим объектом для медитации: в ней есть нечто месмеризирующее. Кроме того, она безукоризненно беззвучна. Есть, как мы знаем, много очень «громких» работ: они «кипят» энергией, красками, образами – и оставляют здоровое большинство равнодушными. Но эта молчит – и в своем молчании втягивает в себя зрителя, как некая черно-белая дыра, или магический куб, или оккультная усеченная пирамида.

Современному зрителю понятно, что «Белый квадрат», или «Белое на белом», Малевича выглядит совершенно иначе, но в те годы мы просто не имели возможности увидеть эту картину в реальности или даже в репродукциях. Разумеется, картину кто-то когда-то видел или хотел думать, что видел, и дальше предание об этом грандиозном событии передавалось из поколения в поколение, от дяди Саши к тете Рае и от избранных – к избранным. Помнится, кто-то из моих друзей поведал мне, что это «просто квадрат, вписанный в другой квадрат», что я и изобразил. То есть представил себе, что вот такой-то он и есть, этот «Белый квадрат» Малевича. А уж какие в оригинале были цвета, оттенки и взаимоотношения квадратов, оставалось только догадываться. Теперь же, глядя на репродукцию, мы понимаем, что именно эту гамму и выбрал себе впоследствии в друзья и вассалы художник Владимир Вейсберг.

В общем, я создал тогда свой собственный «Белый квадрат Малевича», который также символизировал для меня полную и окончательную победу над старым искусством и переход к всеобъемлющей «чистой форме». Вписанные в другую чистую форму – черное солнце, квадраты должны были отсылать зрителя к опере «Победа над солнцем», к которой Малевич в 1913 году делал декорации.

Следующий знак – яблоко – поддается очень легкой интерпретации и не нуждается в длинных пролегоменах. Это символ познания, история которого, как мы знаем, восходит к библейским сказаниям. Физически ощущая огромный объем информации, которую мне надо было одолеть на пути к собственному видению искусства, я не мог пройти мимо такого емкого символа и в те годы использовал его и в живописи, и в некоторых своих рассказах. Так, осенью того же 1976 года я написал, среди прочего, такую притчу:

ИГРА В КАРТЫ

По вечерам, когда отгуляют пьяные толпы домовых на перекрестках, а горожане зажгут, наконец, ночники на столиках у своих кроватей, я люблю пройтись по тихим улочкам центра, читая на ходу их названия и заглядывая в ярко освещенные окна первых этажей. Обычно я стараюсь придерживаться одного любимившегося мне маршрута и гуляю по уже знакомым мне переулкам, но бывают дни, когда я забредаю в совершенно доселе неизвестные мне места, – тогда до рассвета я вынужден блуждать в поисках дороги обратно, а это, как-никак, утомительно. Правда, наградой в таких случаях мне почти всегда почему-то бывают цветные сны, в которых апостол Павел протягивает мне золотистое яблоко, а я никак не могу до него дотянуться; сияние, исходящее от яблока, пронизывает меня насквозь, издали доносится лучистый смех девушек в длинных холщовых платьях, приветливо помахивающих мне из-за спины Павла, и все это медленно уплывает куда-то ввысь, а я, напротив, проваливаюсь все дальше и дальше в темноту бездны... Но с утра я снова бодр и полон энергии, хотя и настроен впредь быть более осмотрительным и серьезным.

Как-то раз я отправился на подобную ритуальную прогулку в весьма меланхолическом состоянии духа, – уже не помню из-за чего, – то ли в тот день я поссорился с предметом своего обожания, то ли кто-то из моих начальников нагрубил мне на работе, – такие факты, как правило, не держатся за мою и без того дырявую и потрепанную головушку, а разлетаются по красному городу, трепеща

крылышками от гнева или обиды и взывая к булыжникам домов о помощи, – меня же оставляют распавшимся и опустошенным...

По дороге мне попались лишь парочка влюбленных да три кошки, семенящих с целенаправленным видом друг за другом по мостовой, а вообще было очень тихо и пустынно. Вдруг я заметил у себя под ногами игральную карту: это была семерка треф, – потом еще одну, еще, – и вот валяется уже целая колода, растрепанная по грязи ветром и ногами прохожих. Конечно же, я не смог удержаться от соблазна, сидя на высоком тротуаре, поиграть в карты в такой тихий нежный вечер; с трудом собрав всю колоду и заранее предвкушая удовольствие, я раздал эти перепачканные карты на партию в скат и с головой ушел в игру...

Не знаю, сколько я так просидел в упоительном забытии, но только кто-то вдруг схватил меня за плечо, и я услышал, как во сне, грубый окрик: «Гражданин! Как вы смеете мешать уличному движению!?» С удивлением поднимаю голову, и вижу: о, ужас! Оказывается, я сижу посреди мостовой на большом проспекте, залитом огнями, и какая-то громадная машина почти наехала на меня; за ней напирают другие, а водители отчаянно сигналият и требуют наведения порядка, злобно грозя мне кулаками из бойниц и башен своих агрегатов... Постовой же почти силком тащит меня на тротуар – мимо разноголосой толпы, громко хохочущей и тыкающей в меня пальцами, – и, наконец отпускает. Не слушая, что кричат мне вдогонку, конфузясь и покраснев от осознания своей неловкости, я срываюсь с места и бегом скрываюсь в темном переулке, где пытаюсь хоть как-то прийти в себя. Но и здесь бродят толпы каких-то ублюдков, жаждущих развлечений: они толкают и щиплют меня, а мне ведь совсем не до них: я страшно устал и хочу домой. Конечно, мне следовало сначала попробовать хоть как-нибудь истолковать это событие в приятном для себя смысле и успокоиться – но стоит ли? – проговорил вдруг проходящий мимо меня сгорбленный человек в черном, как будто и не замечая того, что меня интересуется совсем другое: куда я попал?..

Я раздаю все наличные деньги, пытаюсь узнать у прохожих, где я нахожусь, но все они как-то странно смотрят на меня, глупо хихикают, а потом пристраиваются к толпе и хвостом идут за мной. Один из встречных, мрачноватого вида мужик в распахнутом и грязном

тулупе, с порванной на животе тельняшкой, в ответ на мой вопрос вдруг выхватывает из кармана нож и всаживает его мне в грудь. Удивление и глубокая печаль охватывают меня. Я медленно опускаюсь на землю; все смыкаются кругом надо мной, угрюмо и враждебно смотря мне в лицо. Предметы куда-то плывут, все убыстряя свое плавное круговое движение, и я лечу в темноту...

«Вот видишь, что значит играть в азартные игры!» – слышится мне откуда-то сверху укоряющий голос Павла.

* * *

Но вернемся к нашей картине. Наверное, о пирамидках придется рассказать побольше, хотя понятно, что и этот знак интерпретировать достаточно легко. Устремленные ввысь, их ребра и грани сходятся в одной точке, то ли проецируя пучок лучей космической энергии на землю, то ли наоборот, посылая земные сигналы в космос. До сих пор продолжаются споры, являются ли египетские пирамиды (как и некоторые мегалиты) созданием некоей внеземной высокотехнологичной цивилизации или же все это дело рук человеческих. Но, независимо от своего происхождения, вот уже пять тысяч лет пирамиды, построенные в разных местах земного шара как гробницы правителей и храмы солнца, символизируют для нас ушедшие ранние цивилизации, таинственные учения и религии, и – чуть более конкретно – отражают древние астрономические знания, связь Земли, Солнца и других звезд, жизни и смерти. Иными словами, их жизнь и история – это вновь история побед солнца над людьми и людей над солнцем.

Летят в бесконечном, нескончаемом полете, в обозначение вечного движения по кругу, возвращения всего и вся на круги своя, повторения и цикличности пирамиды Джосера и Теотиуакана, вобрав в себя всю древнюю эзотерику, историю ушедших цивилизаций, источники нашей культуры...

Если же отвлечься от лежащих на поверхности знаков, то первым делом зритель может задать самому себе и автору такой вопрос: выступает ли эта работа с задачей сакрализации духовного наследия человечества, будь то Малевич или оккультное знание древних, или же

это очередной стеб современного ниспровергателя культуры? Куда ведет нас автор?

Вряд ли кто будет оспаривать неоднозначность творчества Малевича для культуры XX века. Вектор его деятельности был направлен на ниспровержение предыдущих завоеваний искусства, однако его работы нельзя ставить рядом с постмодернистским стебом. Он зачеркнул своими квадратами иллюзорную объемность классической живописи, но серьезность его намерений и обоснованность теорий не может не вызывать уважения у исследователей. В противоположность Малевичу, использование череды древних величественных пирамид в качестве камешков в поясе Сатурна-яблока может свидетельствовать и о легкомысленном отношении автора к этой якобы исторической переключке культур и двухполюсной системе координат человеческой цивилизации. Прикрываясь широко известными культурными архетипами, художник может подвергать сомнению и преемственность завоеваний разума, и значение этих достижений для культуры постмодернизма. Автор декларирует уважение к богатому наследию древнего мира и авангарда, но, по сути, использует эти канонические символы культуры лишь как шаблоны, реди-мейды для десакрализации духовных прообразов и построения очередного иронического произведения современности, отрицая за искусством даже концептуальную возможность трансформации действительности и способность положительно влиять на современную цивилизацию.

Естественный вопрос, который может теперь задать себе зритель: к какому направлению можно отнести подобное произведение? Насколько характерна для того времени эта работа? Характер ее, внешне концептуальный, всё же должен вызывать у зрителя некоторые сомнения: здесь есть элементы и символизма, и эклектики, т. е. здесь вполне очевиден момент переходности, присущий творчеству большинства художников того периода. Бесспорно и то, что мы можем ощущать тут бессознательное возвышение предшествующей истории искусства и попытку ретроактивного самопознания через исторические артефакты, что является характерным для наступающей идеологии постмодернизма.

Москва, февраль 2009 год

Приложения

1. Статья из справочника «Групповые течения и движения в современном искусстве после 1945 г.», изданном Высшей национальной школой изящных искусств в Париже (2001), широко используемом для референции и в РФ:

«СОЦ-АРТ (ИЛИ: СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО) СССР, 1967 –

Соц-арт появился в 1967 г. благодаря Виталию Комару и Александру Меламиду, молодым художникам из Москвы, объединивших вокруг себя других художников, убежденных в необходимости внедрения критики российской официальной культуры в художественную практику. Находясь под впечатлением от американского поп-арта, они использовали его методы для прямой критики и насмешки над сильно идеологизированной советской художественной доктриной. Последняя предоставляла художникам соц-арта целый арсенал социалистических реалистических сюжетов, из которого они и черпали свои темы, гипертрофируя и доводя их до абсурда.

Уже в предыдущие годы независимые художники объединились под знаменем «московского нонконформизма», что заставило много говорить о них на Западе, хотя они и оставались совершенно неизвестны в СССР. Они сами организовывали свои выставки в квартирах и кафе, разумеется, тесно общаясь с диссидентами всех мастей (писателями, музыкантами и т. п.). В 1974 г. им почти удалось организовать за пределами Москвы выставку художников-нонконформистов на открытом воздухе. Сметенная землеройными машинами еще в ходе вернисажа, эта выставка прославилась под названием «бульдозерной».

Самыми известными представителями соц-арта являются Комар и Меламид, Илья Кабаков, Владимир Янкилевский, Штейнберг, Кантор, Дмитрий Пригов и Эрик Булатов. Они отличаются друг от друга очень личными формами выражения, хотя все они занимались живописью, по крайней мере в самом начале. Кабаков, например, быстро начал разрабатывать большие инсталляции, в то время

как Михаил Черников^[57] с 1962 г. создавал бумажные серии, названные им «акварели», хотя они представляют собой лишь вырезки из военного журнала. Этим художников объединяло убеждение, что в условиях такого официоза бесполезно создавать новые художественные формы, а достаточно воссоздавать этот официоз, исходя из окружающей действительности.

Такие художники, как Комар и Меламид или Илья Кабаков, в конечном счете эмигрировали в Соединенные Штаты. В середине 80-х годов они стали для Запада эмблемой сопротивления русских художников коммунистическому режиму. Отъезд на Запад художников соц-арта и изменения в российском обществе, его политике и экономике вызвали в конце 80-х годов появление пост-соц-арта, русского постмодернизма, или Московского концептуализма, в 90-е годы объединенных под общим названием Перестройка-Арт...»^[58].

2. В 1968–1969 годах в движении протеста в СССР шла Консолидация.

«Протестная кампания, начавшаяся в связи с судебным процессом Гинзбурга, Галанскова и других, охватила гораздо больший круг людей, чем в предыдущие (и последующие) годы. Формы протеста в основном остались прежними – петиции в официальные органы власти, но была освоена и новая, более радикальная, возможность – прямая апелляция к общественному мнению (т. н. “открытые письма”). “Эпистолярная революция” (по тогдашнему выражению) не ограничилась конкретным поводом – делом Гинзбурга, Галанскова и др., ее предметом стали самые разнообразные случаи нарушения государством гарантированных Конституцией прав и свобод. Поток информации о подобных нарушениях возрастал по мере того, как в стране становилось известно о существовании, преимущественно в Москве, группы людей, рискнувших предавать эту информацию огласке. Была осознана ключевая роль самиздата в этом процессе. Возникли новые информационные механизмы, область применения которых быстро расширялась, охватывая все новые регионы.

Возникшее брожение начало приобретать некоторые признаки общественного движения, хотя названия у этого движения еще не было, но стержневой темой для него стали права человека.

Весь этот период внутри движения шли бурные дискуссии о формах и методах деятельности, о возможности создания организационных структур, о характере самого движения (политическое оно или нет?). Конечным итогом этих споров стала выраженная не столько в документах, сколько на практике концепция правозащитного движения, не ставящего перед собой политических целей, но и не исключающего определенных, открыто и гласно действующих организационных форм»^[59].

Хроника событий^[60]

1968

Январь. Начало «Пражской весны».

Январь – март. Суд над Гинзбургом, Галансковым, Добровольским и Лашковой. Обращение Л. Богораз и П. Литвинова «К мировой общественности». 2-я петиционная кампания.

Апрель. Эссе А. Сахарова «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе».

30 апреля. Первый выпуск «Хроники текущих событий» – машинописного информационного бюллетеня о нарушениях прав человека в СССР и борьбе за их соблюдение.

21 августа. Вторжение войск стран Варшавского договора в Чехословакию.

25 августа. Публичный протест против интервенции – «демонстрация семерых» (К. Бабицкий, Т. Баева, Н. Горбаневская, Л. Богораз, В. Делоне, В. Дремлюга, П. Литвинов, В. Файнберг) на Красной площади в Москве.

Октябрь. Суд над пятью демонстрантами.

3. Расширение (1970–1972)

Основным содержанием данного периода становится включение в орбиту правозащитной деятельности целого ряда достаточно массовых оппозиционных движений, как возникающих в эти годы, так и имевших собственную предысторию. Проблемы «периферийных» общественных движений расширили и углубили первоначальную концепцию правозащитников. В их сферу внимания вошли такие вопросы, как права наций (в том числе, право на культурное развитие и право на мирное самоопределение), право на выезд из страны, свобода вероисповедования и проч. На этот период

приходится начало так называемой «третьей», диссидентской, волны эмиграции. На Западе возникает «диссидентская диаспора».

4. Кризис и его преодоление (1972–1974)

Кризис 1973 года в правозащитном движении, по мнению «Мемориала», возник не только и не столько в связи с очередной репрессивной кампанией по искоренению инакомыслия и даже не из-за слабости, проявленной рядом видных деятелей движения после ареста и на суде, сколько в силу внутренних причин. В первую очередь отмечается «знаковый» характер значительной части диссидентской активности предшествующей эпохи, зачастую не связанный ни с какой-либо конкретной полезной деятельностью, ни с углубленной интеллектуальной работой. «Диссидентский поступок» – а таковым могла стать просто подпись под письмом протеста – чаще всего имел значение экзистенциального самовыражения; дальнейшее зависело от личной стойкости автора поступка. Внешняя легкость перехода грани дозволенного порождала возможность «салонного диссидентства», что не избавляло от возможных последствий, но в какой-то мере расшатывало чувство ответственности и солидарности. Кроме того, подобное поведение не прибавляло доверия к диссидентам со стороны естественной социальной базы их поддержки – свободомыслящей части интеллигенции, и без того относившейся к активистам движения со смешанным чувством уважения и скепсиса.

Движение оказалось на грани распада, и для того, чтобы вернуть себе нравственную и социальную идентичность, оставшиеся диссиденты вынуждены были опереться на такие консолидирующие ценности, как профессионализм, систематическая работа, специализация по интересам и проч.

Важнейшие события

1972

Июнь. Высылка Иосифа Бродского из СССР.

Лето. Арест членов ИГ Петра Якира и Виктора Красина.

Октябрь. Выход 27-го выпуска «Хроники текущих событий».

Ноябрь 1972 – январь 1973. Якир и Красин из тюрьмы сообщают об изменении своей общественной позиции и призывают других правозащитников к «почетной капитуляции» перед властью. Госбезопасность шантажирует составителей и корреспондентов

«Хроники» общим усилением репрессий, если издание будет продолжено.

1973

Январь. Решение о приостановке издания «Хроники».

Август. Массированная газетная кампания против А. Сахарова. Обнаружение Комитетом госбезопасности рукописи «Архипелага ГУЛаг» А. Солженицына.

Август – сентябрь. Суд над Якиром и Красиным; телетрансляция пресс-конференции, на которой они осудили свою прежнюю деятельность.

Октябрь. Прекращение работы Комитета прав человека.

Декабрь. Публикация «Архипелага ГУЛаг» на Западе.

1974

Январь. Газетная кампания против А. Солженицына.

Февраль. Арест и высылка Солженицына на Запад. Объявление о создании общественного Фонда помощи политзаключенным в СССР под патронажем Солженицына.

Май. Возобновление «Хроники текущих событий»; одновременный выход 28-го, 29-го и 30-го (чуть позднее – 31-го) выпусков.

Весна – лето. Осуществлено подпольное типографское издание «Архипелага ГУЛаг».

Сентябрь. Скандал вокруг разгона бульдозерами выставки пленэра неофициальных художников. Начало смягчения запретительной политики в отношении художественного авангарда. (Конец «подпольного периода» неофициального искусства в СССР. – Г.К.)

Ноябрь. Выход сборника «Из-под глыб» под редакцией А.И. Солженицына.

5. «Хельсинкский» период (1975–1979)

Вторая половина 1970-х годов, как сообщает «Мемориал», представляет собой пик диссидентской активности в СССР. В стране возникает ряд независимых открыто действующих групп и ассоциаций, большинство из которых сосредотачивается на конкретных общественных проблемах. В деятельности почти всех возникших групп присутствует правозащитный аспект; для большинства из них он становится основным.

Стержнем этого процесса становится Хельсинкское движение, получившее небывало широкую поддержку зарубежного общественного мнения и даже ряда западных правительств. Хельсинкские группы собирали, систематизировали и обобщали данные о нарушениях прав человека в СССР; полученная информация регулярно передавалась правительствам стран – участниц Хельсинкских соглашений и западным масс-медиа.

Для самиздата этот период – время «толстых» машинописных журналов, сборников, альманахов. Помимо Москвы, множество периодических изданий выпускается в Ленинграде (с 1976 года журналы «Часы», «37», «Северная почта» и «Обводный канал» Сергея Стратановского и Кирилла Бутырина (с 1979-го) стали средоточием северной литературной жизни) и в Литве. Появляются самиздатские журналы и в Грузии, Эстонии, на Украине. В то же время все больше публицистических и литературных произведений, минуя самиздат, публикуется в эмигрантских органах печати на Западе и возвращается к советскому читателю лишь по «нелегальным» каналам.

6. Важнейшие внешнеполитические события 1972 года

※ 11 апреля 1972 года: подписано очередное Соглашение между СССР и США об обменах и сотрудничестве в научной, технической, образовательной, культурной и других областях.

※ 22–30 мая: визит Р. Никсона в СССР. Важнейшая встреча Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева с Р. Никсоном. В ходе встречи подписаны:

Договор между СССР и США об ограничении систем противоракетной обороны (Договор по ПРО);

Временное соглашение между СССР и США о некоторых мерах в области ограничения стратегических наступательных вооружений (ОСВ-1);

документ «Основы взаимоотношений между СССР и США»;

Соглашение между СССР и США о сотрудничестве в области охраны окружающей среды;

Соглашение между правительством СССР и правительством США о сотрудничестве в области медицинской науки и здравоохранения;

Соглашение между правительством СССР и правительством США о сотрудничестве в области науки и техники (продлено в 1977 году);

Соглашение между СССР и США о сотрудничестве в исследовании и использовании космического пространства в мирных целях (продлено в 1977 году);

Соглашение между правительством СССР и правительством США о предотвращении инцидентов в открытом море и в воздушном пространстве над ним.

✳ 18 октября в Вашингтоне подписаны:

Соглашение между правительством СССР и правительством США о торговле;

Соглашение между правительством СССР и правительством США об урегулировании ленд-лиза, взаимной помощи и претензий;

Соглашение между правительством СССР и правительством США о порядке финансирования.

7. В 1975 году Совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе ратифицирует в Хельсинки Заключительный акт, включавший обширную серию соглашений по вопросам экономики, политики и соблюдению прав человека. В июле того же года проект «Аполлон – Союз» стал первой международной космической миссией, с тремя американскими и двумя российскими астронавтами, состыковавшими свои космические корабли и проведшими объединенные эксперименты. Этой миссии предшествовали пять лет политических переговоров и технического сотрудничества, включая обмены американскими и российскими инженерами между космическими центрами этих двух стран и совместную разработку андрогинных стыковочных модулей.

Избранные персоналии сборника ^[61]

Наталья Абалакова (р. 1941) – московский художник, эссеист, член группы «ТОТАРТ», занимающейся визуальной поэзией, перформансом, инсталляцией, видеоартом.

Андрей Абрамов (р. 1951) – московский художник и фотограф, активно работавший в 1970 – 1980-е годы.

Геннадий Айги (Лисин; 1934–2006) – российский поэт, писавший на чувашском и русском языках. Один из лидеров советской авангардной поэзии 1960 – 1970-х годов.

Михаил Айзенберг (р. 1948) – московский поэт, эссеист.

Владимир Алейников (р. 1946) – российский поэт и переводчик, член-основатель объединения СМОГ (1965).

Алексей Алексеев – см. Александр Сидоров

Никита Алексеев (р. 1953) – московский художник, журналист, эссеист. Член-основатель группы «Коллективные действия» (1976–1983), хозяин галереи «АптАрт» в начале 1980-х. Эмигрировал во Францию в 1987-м, вернулся в Россию в 1993-м.

Владимир Альбрехт (р. 1933) – математик, известный правозащитник, автор сочинений «Практическое пособие: как вести себя на допросе», «Как быть свидетелем» и «Записки нудного человека». Секретарь московского отделения «Международной амнистии» (1975–1981), политзаключенный (1983–1987). Эмигрировал в США в 1988 году.

Андрей Амальрик, Владимир Буковский, Юрий Галансков, Андрей Твердохлебов, Александр Гинзбург, Анатолий Марченко, Лариса Богораз, Юлий Даниэль и др. – активные участники правозащитного движения в 1960 – 1970-е годы.

Эдуард Артемьев (р. 1937) – московский композитор электронной музыки и педагог, народный артист России (1999). Автор музыки к многочисленным фильмам и спектаклям. Лауреат четырех Госпремий в области литературы и искусства (1988, 1993, 1995, 1999) за художественные кинофильмы; трех премий «Ника» за музыку к кинофильмам; премии «Искусство объединения человека

и информации» в номинации «Искусство»; премии «Святой Георгий» XXIII ММК «За выдающийся вклад в мировой кинематограф».

Вячеслав Артёмов (р. 1940) – российский композитор. В 1979 году на VI съезде композиторов в докладе Т. Хренникова его музыка подверглась критике, и Артёмов попал в так называемую «хренниковскую семерку» – «черный список» семи отечественных композиторов. В своем выступлении «Высокое предназначение советской музыки» Т. Хренников назвал семь композиторов, которые успешно участвовали в международных музыкальных фестивалях, действуя в обход официальных советских инстанций. С тех пор исполнение музыки этих композиторов находилось под негласным запретом до «перестройки». Несколько позднее Хренников пересмотрел свое мнение об Артёмове, заявив, что в своем «Реквиеме» тот превзошел Моцарта и Верди.

Леонид Бажанов (р. 1945) – историк искусства, куратор. В 1986 году основал Творческое объединение «Эрмитаж», в 1991-м – Центр современного искусства на Якиманке, с 1994-го по настоящее время – художественный руководитель Государственного центра современного искусства.

Якоб (1926–2003) и Кенда Бар-Гера (р. 1927) – с 1960-х годов активные собиратели русского неофициального искусства из Кельна, создатели Музея гонимого искусства в Израиле. Помимо нонконформистов 1950 – 1980-х годов, коллекция Бар-Гера включает в себя произведения первого русского авангарда 1920-х, немецкое искусство 1920-х, а также произведения испанских художников, подвергшихся гонениям во время режима Франко.

Алена Басилова (р. 1943) – московская поэтесса, правозащитник. Жена Л. Губанова и член СМОГа, хозяйка поэтического салона. Выступала в качестве свидетеля защиты на процессах А. Гинзбурга, В. Буковского, Ю. Галанскова и В. Лашковой (в 1968 году).

Вагрич Бахчанян (1938–2009) – российский художник и поэт, полузабытый автор многочисленных афоризмов. Родился в Харькове, с середины 1960-х жил в Москве, участвовал в неофициальных выставках. В 1967–1974 годах работал в отделе юмора «Литературной газеты». С 1974-го жил и работал в Нью-Йорке.

Петр Беленок (1938–1991) – московский художник, скульптор. Первая персональная выставка П. Беленка в Москве состоялась

в 1972 году в знаменитом кафе «Синяя птица».

Анатолий Белкин (р. 1953) – ленинградский художник-«мистификатор» и «виртуалист», журналист и писатель, один из основателей журнала «Собака. ru».

Элий Белютин (р. 1925) – художник и теоретик искусства, организатор собственной педагогической студии с 1948 года, ставшей базой художественного направления «Новая реальность». Сначала подпольно-квартирная, а с 1964 года разместившаяся на даче Белютина в Абрамцево, студия была уникальна для своего времени. Его ученики образовали со временем т. н. «Белютинскую группу». Автор ряда трудов по истории русской художественной педагогики XVIII – начала XX века, где его соавтором нередко выступала супруга, искусствовед Н.М. Молева.

Глеб Богомоллов (р. 1933) – ленинградский художник, член Петербургской Академии Современного Искусства, был в числе организаторов первых выставок художников-нонконформистов в ДК им. Газа и «Невский».

Сильвия Бонадурер (Silvia Bonadurer; р. 1946) – швейцарский славист, специалист по русской литературе Серебряного века. Стажировалась в Москве в начале 1970-х годов, привозила информацию для московских художников о культурной жизни на Западе. Жена И. Шелковского с 1974 по 1976 год.

Сергей Бордачев (р. 1948) – московский художник абстрактного направления, занимался ассамбляжем, живописью, графикой. Активный участник андеграунда.

Армен Бугаян (1940–2006) – московский художник, шестидесятник-экзистенциалист, пытавшийся объединить восточную эзотерику и супрематизм в своей аналитической графике.

Эрик Булатов (р. 1933) – российский художник, живописец и график, часто сочетающий в своих картинах текст с пейзажем, противопоставляя плоскость холста и иллюзорную глубину картины. Уже в 1960-е разработал теорию взаимодействия картины и пространства. Много лет работал вместе с О. Васильевым как иллюстратор детской книги. С 1989 года жил и работал в Нью-Йорке, с 1992-го – в Париже.

Олег Васильев (р. 1931) – российский художник, живописец и график. С 1990 года живет и работает в Нью-Йорке.

Владимир Вейсберг (1924–1985) – московский художник, один из видных мастеров «неофициального искусства», известный своей живописной концепцией «белое на белом». Член СХ СССР с 1961 года. Участник группы «Восемь».

Александр Величанский (1940–1990) – московский поэт, переводчик. Впервые его стихи были опубликованы в «Новом мире» Твардовского в конце 1960-х, но затем, до конца 1980-х, шел только самиздат.

Дина Верни (Айбиндер) (1919–2009) – легендарная французская галеристка, певица и искусствовед, муза и натурщица А. Майоля, кавалер ордена Почетного легиона (1991). Покровительница и коллекционер русского неофициального искусства, в своей галерее в Париже она одной из первых показала работы русских художников-нонконформистов.

Николай Вечтомов (1923–2007) – московский художник, один из активных соратников Лианозовской группы.

Валерий Вешневский (Афанасьев; 1948–1993) – московский поэт и коллекционер современного искусства

Георгий Владимов (Волосевич; 1931–2003) – российский писатель, критик. В 1956 – 1959-м был редактором отдела прозы в журнале «Новый мир». В 1975-м на Западе оказалась рукопись его повести «Верный Руслан», написанной в 1963–1965 годах. После исключения из СП СССР в 1977-м публиковался за рубежом, в изданиях НТС («Посев», «Грани»); руководил московской секцией организации «Международная амнистия». Под угрозой судебного процесса в 1983-м выехал в ФРГ. С 1984 по 1986 год был главным редактором журнала «Грани».

Андрей Волконский (1933–2008) – композитор, органист, клавесинист, пианист, основатель ансамбля «Мадригал» (1964). Написал музыку к нескольким кинофильмам. В 1973 году уехал из СССР в Европу.

Сергей Волохов (р. 1937) – российский художник, участвовал в ряде выставок нонконформистов в 1970-е годы; работал в стиле «ретроспективизма». Эмигрировал на Запад в 1989-м.

Анри (Андрей) Волохонский (р. 1936) – ленинградский поэт, прозаик, философ, переводчик. Публиковался главным образом в самиздате. Многие из его песен написаны совместно с А. Хвостенко

(как, например, всем известный «Рай»). В 1973 году получил разрешение на выезд за границу, жил в Израиле, с 1985-го – в Германии.

Валентин Воробьев (р. 1938) – российский художник-абстракционист, участник многих нонконформистских выставок 1960 – 1970-х годов, впоследствии писатель-мифотворец. Эмигрировал на Запад в 1975-м.

Игорь Ворошилов (1939–1989) – московский художник, входил в так называемую «васильевскую» группу художников и поэтов, организованную сыном одного из кинорежиссеров братьев Васильевых.

Владлен Гаврильчик (р. 1929) – поэт, прозаик и художник, важный персонаж ленинградского нонконформизма.

Пиама Гайдено (р. 1934) – специалист по истории философии, науки и культуры. Доктор философских наук (1982), чл. – корр. РАН (2000). Занимается преимущественно историей новой философии, особенно немецким идеализмом, а также современной зарубежной философией.

Сергей Гандлевский (р. 1952) – московский поэт и прозаик. В 1970-е годы входил в поэтическую группу «Московское время».

Вячеслав Ганелин (р. 1944) – композитор, джазовый исполнитель. В 1968 году стал музыкальным руководителем Русского драматического театра в Вильнюсе. В 1971-м организовал трио с Владимиром Чекасиным и Владимиром Тарасовым. В 1987 году эмигрировал в Израиль.

Валерий Герловин (р. 1945) – российский художник-концептуалист, вместе с женой Р. Герловиной стоявший у истоков «московского концептуализма». Эмигрировал в США в 1979 году.

Римма Герловина (р. 1951) – российский художник-концептуалист, поэт. Эмигрировала в США в 1979 году

Александр Глезер (р. 1934) – известный коллекционер современного неофициального искусства, издатель, поэт, переводчик, публицист, активный участник неофициального художественного процесса и самиздата. В 1975 году эмигрировал во Францию со своей коллекцией, затем превращенной в Музей современного русского искусства в изгнании. Организовал на Западе много выставок.

Игорь Голомшток (р. 1929) – искусствовед. Эмигрировал в Лондон в 1972 году, работал на радиостанции Би-би-си с начала 1970-х до начала 1990-х. Автор многих книг по искусству, в том числе «Искусство авангарда в портретах его представителей» (2004), «Искусство Англии от Ганса Гольбейна до Дэмиена Хёрста» (2008).

Эдуард Гороховский (1929–2004) – российский художник, книжный график, использовавший фотоколлаж в своих станковых работах. С 1991 года значительную часть времени жил и работал в Германии.

Алексей Григорьев (1949–2002) – московский скульптор. Занимался крупномасштабной сварной парковой скульптурой (многие работы находятся в Парке скульптур у новой Третьяковки), деревянной скульптурой, бронзой. С 1991 года много работал в Германии.

Олег Григорьев (1943–1992) – детский и взрослый поэт и художник, яркий представитель ленинградского андеграунда, член ПЕН-клуба.

Татьяна Гринденко (р. 1946) – российская скрипачка, заслуженная артистка РСФСР, народная артистка России. В 1976 году вошла в состав рок-группы «Бумеранг», а затем в рок-группу «Форпост». В 1978–1988 годах ей были запрещены публичные выступления, выезд за границу. Тем не менее в 1982-м она создала ансамбль «Академия старинной музыки», быстро приобретший известность. С 1989 года широко концертирует в России и за рубежом. В 1999-м создала камерный ансамбль «Opus-Posth».

Михаил Гробман (р. 1939) – российский, затем израильский поэт и художник. Один из лидеров, теоретик и идеолог «Второго русского авангарда». Графические работы публиковались в журнале «Знание – сила» (1966–1968), стихи в СССР не печатались. В 1971 году эмигрировал в Израиль. Организатор выставок искусства русского авангарда. Редактировал газету «Левиафан». Член редколлегии журнала «Зеркало».

Борис Гройс (р. 1947) – теоретик искусства. Эмигрировал в Германию в 1981 году. Ныне профессор философии, теории искусства, медиа-теории в Государственной высшей школе формообразования в Карлсруэ.

Андрей Гросицкий (р. 1934) – московский живописец и график.

Софья Губайдулина (р. 1931) – российский композитор авангардного направления, в 1970-е годы ее произведения практически не исполнялись. В 1979-м попала в черный список «хренниковской семерки»^[62]. С 1991 года живет в Германии. Лауреат множества международных премий, ее произведения исполняются во всем мире.

Леонид Губанов (1946–1983) – поэт, член-основатель объединения СМОГ (Л. Губанов, В. Батшев, В. Алейников, Ю. Кублановский, Ю. Вишневская, Б. Дубин, В. Бережков и др.). Смогисты выпускали самиздатовский журнал «Сфинксы» и сборники («Здравствуйте, мы – гении», «Чу!», «Авангард» и др.).

Лидия Давыдова (р. 1932) – камерная певица, сопрано. Народная артистка России. Руководитель ансамбля старинной музыки «Мадригал». Помимо старинной музыки, она исполняла сочинения авторов XX века. Впервые познакомила советских слушателей с вокальными произведениями современных западных и российских композиторов.

Юлий Даниэль (псевдоним Николай Аржак; 1925–1988) – советский поэт, прозаик, переводчик, диссидент.

Вадим Делоне (1947–1983) – русский писатель, поэт, диссидент, участник демонстрации 25 августа 1968 года на Красной площади в Москве. Член СМОГа. Был осужден на 2 года и 10 месяцев лагерей. В ноябре 1975-го Делоне эмигрировал во Францию вместе с женой И. Белогородской, также диссиденткой.

Андрей Демькин-Балл (1951–1989) – московский художник-сюрреалист, иллюстратор детских книг.

Эдисон Денисов (1929–1996) – российский композитор, музыковед, заслуженный деятель искусств России, народный артист России. Первоначально обучался в Радиотехническом институте, но после того как Д. Шостакович высоко оценил присланные ему произведения, Денисов поступил в Московскую консерваторию. В 1994 году пережил тяжелую автокатастрофу, был вывезен для лечения во Францию. Там он провел последние два года жизни, периодически посещая Россию.

Нортон Додж (р. 1927) – американский коллекционер, экономист. В качестве советолога и специалиста по советской экономике часто бывал в СССР. Помимо исследовательской работы, совместно с супругой Нэнси Додж занимался в СССР тем, что покупал

произведения нонконформистов и вывозил их домой. За сорок лет он собрал наиболее полную в мире коллекцию советского неофициального искусства – более десяти тысяч произведений примерно девятисот авторов. В середине 90-х годов прошлого века Доджи подарили свою коллекцию университету Рутгерс (штат Нью-Джерси), где она и находится ныне в форме постоянной выставки в «Джейн Вурхис Циммерли Арт Музеум».

Геннадий Донской (р. 1956) – член группы «Гнездо» (1974–1979). Впоследствии искусством не занимался.

Аркадий Драгомощенко (р. 1946) – ленинградский поэт, прозаик, переводчик. Член редколлегии самиздатского журнала «Часы» (Ленинград, 1974–1983). Первый лауреат Премии Андрея Белого в области прозы (1978 год, за роман «Расположение среди домов и деревьев», опубликованный отдельным приложением к журналу «Часы»).

Юрий Дышленко (1936–1995) – ленинградский художник-нонконформист. В 1989 году эмигрировал в США.

Анатолий Жигалов (р. 1941) – московский художник и поэт, член группы «ТОТАРТ». Совместно с женой Н. Абалаковой работает в области видео, инсталляции, перформанса.

Елена Елагина (р. 1949) – московский художник, скульптор, член группы «Коллективные действия». Как правило, работает в тандеме с мужем И. Макаревичем.

Сергей Есаян (1939–2007) – российский художник и скульптор, консультант-советник многих коллекционеров, в том числе Ростроповичей. Первая персональная выставка состоялась в Институте физических проблем в 1961 году при поддержке П.Л. Капицы. В 1979-м уехал в Париж. Как театральный художник Есаян выступил постановщиком и оформителем спектакля о жизни В. Мейерхольда в стокгольмском театре «Шакаразад»; сотрудничал с И. Бергманом.

Александр (Алик) Есенин-Вольпин (р. 1924) – известный математик, один из лидеров диссидентского движения в советские времена, политзаключенный (общий срок пребывания в тюрьмах, ссылке и «психушках» – 14 лет). Один из создателей (вместе с Чалидзе и Сахаровым) Комитета прав человека. В мае 1972-го по настоятельному предложению советских властей эмигрировал в США.

Анатолий Зверев (1931–1986) – русский художник. В 1957 году Сикейрос присудил ему Золотую медаль на конкурсной выставке VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Пабло Пикассо называл его лучшим русским рисовальщиком.

Александр Зиновьев (1922–2006) – российский логик, философ и писатель-сатирик; советский диссидент. Автор философского бестселлера «Зияющие высоты». С 1978 по 1999 год Зиновьев с семьей жил в Мюнхене. Вернувшись, отрицательно отнесся к возрождению религии и русского национализма в России. В поздних изданных трудах крайне негативно оценивал разрушение советской системы.

Ирина Иловайская-Альберти (наст. фамилия Донецкая; 1924–2000) – «бабушка русской эмиграции». В течение нескольких лет вела передачи на «Радио Свобода». Была одним из ближайших сотрудников А.И. Солженицына в Вермонте, США. В течение последних двадцати лет своей жизни была главным редактором газеты «Русская мысль». Основала радио «Благовест» и «Христианский церковно-общественный канал», на волнах которого вела ежедневные передачи. Главной своей задачей Иловайская считала осмысление всего, что происходит в мире, в свете христианской веры.

Франциско Инфанте (р. 1943) – московский художник, фотограф, дизайнер. В 1962–1968 годах входил в содружество художников, получившее в 1964-м название – группа «Движение». В 1970-м организовал группу художников и инженеров «Арго». Работает в тандеме с женой Нонной Горюновой.

Илья Кабаков (р. 1933) – известный российский художник, эссеист и теоретик, один из основателей «московского концептуализма». С 1988 года живет в Нью-Йорке. С 1989-го работает в соавторстве со своей женой (и племянницей) Эмилией Кабаковой (р. 1945). Награжден орденом Дружбы Народов.

Отари Кандауров (р. 1937) – московский художник-сюрреалист, увлекавшийся эзотерикой и мистикой. Заметная фигура в Горкоме графиков.

Георгий Кизевальтер (р. 1955) – московский художник, эссеист, фотограф. С 1976 по 1989 год – член-основатель творческой группы «Коллективные действия». С 1998 по 2006 год жил в Канаде, потом вернулся в Москву.

Юлий Ким (р. 1936) – московский бард, поэт, драматург. Участвовал в правозащитном диссидентском движении. С 1998 года живет в Иерусалиме и Москве.

Вячеслав Колейчук (р. 1941) – московский художник, дизайнер и архитектор, участник групп «Движение» и «Мир».

Татьяна Колодзей (р. 1947) – коллекционер и знаток «другого искусства».

Виталий Комар (р. 1943) – известный российский художник. Вместе с А. Меламидом изобрел соц-арт (их первая выставка под этим названием состоялась в 1976 году в галерее Р.Фельдмана в Нью-Йорке). В 1978-м эмигрировал через Израиль в США.

Александр Косолапов (р. 1943) – российский художник, скульптор, автор объектов и инсталляций. В 1975 году эмигрировал в США. В последнее время живет и работает в Москве и Нью-Йорке.

Георгий Костаки (1913–1990) – известнейший коллекционер и покровитель художников в Москве. В 1977 году уехал из России в Грецию.

Дмитрий Краснопевцев (1925–1995) – московский художник, мастер «метафизического натюрморта».

Гидон Кремер (р. 1947) – известный музыкант, скрипач. Лауреат многих международных премий. С 1981 года – руководитель учрежденного им Фестиваля камерной музыки в Локенхаузе (Австрия). В 1996-м основал гастрольный камерный оркестр «Kremerata Baltica».

Виктор Кривулин (1944–2001) – ленинградский поэт, эссеист, филолог. Лауреат Премии А. Белого за 1978 год.

Евгений Кропивницкий (1893–1979) – основополагающая фигура московского нонконформизма, выдающийся поэт, художник, композитор. В 1910-х годах занимался композиторским творчеством; написанные им оперные сцены «Кирибеевич» были положительно оценены А. Глазуновым. Позже из-за бытовых условий занятия музыкой прекратил. Как художник в 1920-е годы был близок к живописцам группы «Бубновый валет». Член СХ СССР с 1939 года. В 1963-м был исключен из МОСХа по обвинению в формализме и организации Лианозовской группы. Стихи писал с 1909 года, с 1950-х – в самиздате. Первая книга «Печально улыбнуться...» вышла в 1977 году в Париже.

Михаил Кулаков (р. 1933) – российский художник-абстракционист. В 1976 году эмигрировал в Италию. В 1984-м удостоен звания заслуженного члена Академии художеств им. Пьетро Ваннуччи (Перуджа). В 2003 году награжден золотой медалью XXVII Международной премии «Эмиграция» (Италия).

Юрий Купер (Куперман; р. 1940) – российский художник. В Москве занимался книжной графикой. В 1972 году эмигрировал, жил в Израиле, во Франции, в Нью-Йорке.

Ростислав Лебедев (р. 1946) – московский художник, работающий на грани поп- и соц-арта.

Белла Левикова (р. 1939) – московская художница-абстракционист.

Слава Лён (Вячеслав Епишин; р. 1937) – московский поэт-художник, геолог по образованию, член многих поэтических объединений с конца 1950-х годов.

Эдуард Лимонов (Савенко; р. 1943) – русский поэт, писатель, публицист и проч. В 1974 году эмигрировал из СССР и жил в США. После жизни во Франции (с 1980-го), в начале 1990-х, восстановил советское гражданство и вернулся в Россию, где начал активную политическую деятельность.

Дмитрий Лион (1925–1993) – московский художник, виртуозный график. При жизни практически не выставлялся. Его композиции, многие из которых посвящены библейским сюжетам, создавались минимальными касаниями пера, «оживляя» белый лист.

Владимир Лисунов (1940–2000) – ленинградский художник и поэт, один из культовых персонажей ленинградского андеграунда.

Алексей Любимов (р. 1944) – российский пианист, клавесинист, органист, педагог. Народный артист России (2003), лауреат многих российских и международных конкурсов. Создатель и руководитель ряда камерных ансамблей: «Музыка – XX век» (1968–1975), «Московский барочный квартет» (1975–1982), «Академия старинной музыки» (с 1982-го, вместе с Т. Гринденко). Руководитель Ансамбля старинной музыки Московской консерватории (1995–1997), организатор и руководитель (в 1988–1991) Московского фестиваля современной музыки «Альтернатива», 1-го фестиваля Арнольда Шёнберга (1999), Музыкального фестиваля в Санкт-Галлене (Швейцария, с 1991-го). В 1976–1978 годах участвовал в организации

ряда фестивалей авангардной музыки в Риге и Таллинне. Вместе с Б. Берманом, Т. Гринденко, М. Пекарским занимался электронной музыкой, играл в экспериментальной рок-группе.

Игорь Макаревич (р. 1943) – московский художник-концептуалист, член группы «Коллективные действия». Как правило, работает в тандеме с женой Е. Елагиной. Заслуженный художник РФ.

Владимир Максимов (Лев Самсонов; 1930–1995) – русский писатель, публицист. Член СП СССР с 1963 года, в редколлегии журнала «Октябрь» в 1967 – 1968-м. Опубликованный на Западе и в самиздате роман «Карантин» (1973) послужил поводом для помещения автора в психбольницу и исключения из СП (1973). В 1974-м эмигрирует в Париж и основывает там журнал «Континент» (до 1992-го), вокруг которого собрались силы эмиграции «третьей волны» (в том числе, А. Солженицын и А. Галич; среди членов редколлегии – В.П. Некрасов, И. Бродский, Э. Неизвестный, А.Д. Сахаров).

Юрий Мамлеев (р. 1931) – российский писатель, поэт, драматург, президент Клуба метафизического реализма ЦДЛ, член американского, французского и российского ПЕН-клуба, Союза писателей и др. В 1974 году эмигрировал в США. В 1983-м переехал во Францию, где преподавал литературу и русский язык в Парижском институте Восточных цивилизаций и языков. В России его книги впервые были изданы в 1989 году. С 1991-го живет попеременно в Париже и Москве.

Галина Маневич (р. 1939) – московский киновед и критик, жена Э. Штейнберга.

Владимир Марамзин (Кацнельсон; р. 1934) – российский писатель, сценарист, переводчик. За «самиздание» сочинений Бродского в 1974 году был арестован. С 1975-го – в эмиграции во Франции. В 1978 году вместе с В. Хвостенко основал и редактировал журнал «Эхо».

Игорь Маркевич (1912–1983) – французский дирижер, пианист и композитор, автор нескольких книг по музыкальному искусству. С 1913 года жил за границей. Дружил с Кокто, Стравинским, Пикассо, Дягилевым. Поклонник творчества А. Зверева, он первым представил его на Западе, выступив куратором его выставок в 1965 году в Париже и Женеве.

Владимир Мартынов (р. 1946) – российский композитор, историк и теоретик музыки. В 1973 году начал работать в Московской экспериментальной студии электронной музыки. В 1975–1976 годах участвовал в концертах Ансамбля старинной музыки (блок-флейта), исполнявшего европейскую музыку XIII–XIV веков. В 1976–1977 годах выступает в составе Московского ансамбля солистов (фортепиано, электронные клавишные), исполнявшего авангардную, электронную и минималистскую музыку (Кейдж, Штокхаузен, Сильвестров, Пярт и др.), а также музыку западноевропейского Средневековья. В 1977 году создал рок-группу «Форпост», затем – группу «Бумеранг». Автор музыки более чем к пятидесяти теле- и кинофильмам. Пишет также музыку к театральным постановкам Ю. Любимова, А. Васильева и др. Один из основателей Центра развития и поддержки новой музыки «Devotio Moderna». С 2003 года активно занялся мультимедийными проектами и инсталляциями. Осуществил ряд проектов с Д. Приговым, Л. Рубинштейном. Лауреат Госпремии России (2003, вместе с Т. Гринденко).

Лидия Мастеркова (1927–2008) – известная российская художница из «лианозовского круга». Одной из первых занялась абстракцией в конце 1950-х годов. С 1975-го жила во Франции.

Александр Меламид (р. 1945) – известный российский художник. Вместе с В. Комаром изобрел соц-арт. В 1978 г. эмигрировал через Израиль в США.

Матти Милиус (р. 1945) – эстонский коллекционер и фанат современного искусства в СССР, чрезвычайно активный в 1970 – 1980-х годах.

Елизавета Мнацаканова (р. 1922) – русский поэт, переводчик, эссеист, музыковед. Автор книг и статей о творчестве Моцарта, Брамса, Малера, Прокофьева. С 1964 года работает в жанре визуальной поэзии. С 1975-го живет в Вене, пишет на русском и немецком языках, занимается автопереводом. С 1979-го преподает русскую литературу в Венском университете. Публиковалась в альманахе «Аполлон-77» (Париж), в журналах «Эхо» (Париж), «Ковчег» (Париж), «Время и мы» (Тель-Авив) и др. Премия Министерства образования и искусств Австрии за переводы (1987). Литературная премия им. У.Х. Одена за стихотворные переводы из австрийской поэзии (1985);

«Международная отметина имени Давида Бурлюка»; Премия Андрея Белого (2004).

Андрей Монастырский (Сумнин; р. 1949) – московский поэт, теоретик искусства и художник, член-основатель группы «Коллективные действия» (1976).

Елена Мурина (р. 1925) – известный историк искусства.

Михаил (Майк) Науменко (1955–1991) – ленинградский рок-музыкант, лидер группы «Зоопарк» (с 1981-го), первым в России совместивший традицию музыки англо-американского рока с текстами в жанре бытового реализма. Во второй половине 1970-х играл в группе «Союз любителей музыки рок», выступал с «Аквариумом».

Ирина Нахова (р. 1955) – московская художница, близкая к кругу концептуалистов, соединяет в своем творчестве пластические поиски и концептуальное решение. Занимается станковой живописью, инсталляцией, видеоартом. С 1990 года живет главным образом в США.

Александр Нежданов (Ней; р. 1939) – ленинградский художник. В 1972 году уехал в Париж, с 1974-го – в Нью-Йорке. Публиковался в журнале «А-Я».

Эрнст Неизвестный (р. 1925) – известный российский скульптор, теоретик искусства. Участник выставки 1962 года в Манеже, разгромленной Хрущевым, с которым открыто вступил на выставке в полемику. Позже у них возник интерес друг к другу, а после смерти Хрущева Неизвестный подружился с его семьей и создал ему надгробный памятник на Новодевичьем кладбище. В 1976 году эмигрировал из СССР. Живет в Нью-Йорке, работает в Колумбийском университете. Лауреат Госпремии 1995 года, награжден орденом Почета (2000).

Всеволод Некрасов (1934–2009) – московский поэт, теоретик искусства. Один из основоположников современной русской визуальной, минималистской поэзии. Еще до 1960-х начал работать с речевой и стиховой рефлексией. В определениях своего творчества предпочитал открытый стих, конкретизм как специфический вариант концептуализма. Входил в Лианозовскую группу поэтов и художников, наряду с Г. Сапгиром и И. Холиным, Я. Сатуновским. «Его влияние испытало уже несколько поколений поэтического авангарда,

оно ощутимо и в практике «московского концептуализма», и в деятельности молодых поэтов-верлибристов» (М. Айзенберг).

Владимир Немухин (р. 1925) – российский живописец, график, скульптор, один из известнейших представителей нонконформизма. В 1990-х жил преимущественно в Германии, в 2005 году вернулся в Россию.

Евгений Нутович (р. 1934) – московский фотограф, коллекционер «другого искусства».

Михаил Одноралов (р. 1944) – московский художник, один из активных деятелей андеграунда в середине 1970-х. В 1980 году эмигрировал в США.

Борис Орлов (р. 1941) – московский художник, скульптор, претворивший метафизические теории в монументальные соц-артистские творения.

Игорь Пальмин (р. 1933) – фотограф, известнейший летописец московских неофициальных кругов 1960 – 1980-х.

Николай Панитков (р. 1952) – коллекционер и художник, член московской группы «Коллективные действия» с 1976 года, основатель «Музея МАНИ» в 1980-х.

Алексей Паустовский (1950–1976) – московский художник, сын К. Паустовского. Умер от передозировки наркотиков.

Виталий Пацюков (р. 1939) – критик и теоретик искусства, популярный в неофициальных кругах Москвы в 1970 – 1980-х годах. Начал заниматься теоретическими и философскими аспектами современного искусства с 1971 года. Куратор ГЦСИ (с 2003-го).

Марк Пекарский (р. 1940) – московский музыкант и педагог, автор нескольких десятков статей и книги «Назад к Волконскому вперед». В 1976 году основал собственный ансамбль ударных инструментов. С 1997-го – доцент Консерватории, сейчас также преподает в Гнесинской школе. Заслуженный артист России (2007).

Юлий Перевезенцев (р. 1938) – московский художник, член СХ с 1968 года. Специализируется в области рисунка, гравюры и литографии.

Виктор Пивоваров (р. 1937) – российский художник, один из основоположников «московского концептуализма» и лучших иллюстраторов детской книги. В 1982 году переехал в Прагу, где с тех пор живет и работает.

Дмитрий Плавинский (р. 1937) – московский художник. Его символические живописные и графические работы отличаются удивительно сложной фактурой и техникой исполнения. С 1991 по 2004 год жил и работал в США, затем вернулся в Москву.

Евгений Попов (р. 1946) – московский литератор, геолог по образованию. Член Союза Российских писателей, Русского ПЕН-центра, ассоциированный член Шведского ПЕН-центра, куда был принят после исключения из СП СССР в 1980-м (в связи с участием в неподцензурном альманахе «Метрополь»).

Алиса Порет (1902–1984) – российская художница, ученица Петрова-Водкина и Филонова. Живописец, график, художник книги, автор первых иллюстраций к русскому переводу «Винни-Пуха». В 1930-х – близкий друг Даниила Хармса, который был влюблен в нее и посвящал ей стихотворения. Сотрудничала с журналами «Еж» и «Чиж».

Дмитрий Пригов (1940–2007) – известный российский поэт, художник, шоумен.

Арво Пярт (р. 1935) – эстонский композитор, работающий в эстетике, близкой к минимализму. В 1964 году впервые использует в своих произведениях технику коллажа. В 1979-м эмигрирует из СССР, живет сначала в Вене, а затем оказывается в Берлине. Музыка Пярта активно используется в современном авторском кино (в том числе «Покаяние», «Изгнание»). За свое творчество удостоен многочисленных наград и званий. Среди них: звание почетного доктора Музыкальной академии Таллина и университета Тарту, почетное членство Королевской шведской музыкальной академии, премия «Триумф» в Москве, премия «Грэмми» в категории «лучшее современное произведение». Лауреат крупнейшей музыкальной премии Леони Соннинг (Копенгаген, 2008).

Владимир Пятницкий (1938–1978) – московский художник. В 1960 – 1970-х годах входил в Южинский кружок, сложившийся вокруг Юрия Мамлеева. Был близок к Г. Айги, Г. Сапгиру, А. Звереву, В. Яковлеву, Вен. Ерофееву.

Оскар Рабин (р. 1928) – известный российский художник, один из основателей неофициальной художественной группы в Лианозово, лидер нонконформистов. С 1978 года живет в Париже.

Александр Рабинович-Бараковский (р. 1945) – российский и швейцарский композитор и дирижер. Эмигрировал в 1974 году. Живет в Швейцарии. Поиски композитора в области «музыкальной антропологии» объединяются многолетним проектом «Антология архаических ритуалов – в поисках центра».

Михаил Рогинский (1931–2004) – выдающийся российский художник. В 1978 году эмигрировал во Францию.

Лев Рубинштейн (р. 1947) – московский поэт, литературный критик, публицист, писатель. Лауреат Премии Андрея Белого (1999).

Альберт Русанов (1936–2002) – московский коллекционер неофициального искусства в 1970 – 1980-х.

Евгений Рухин (1943–1976) – российский художник, активный деятель андеграунда Москвы и Ленинграда. С 1963 года начал самостоятельно заниматься живописью, сблизился с В. Немухиным, испытал его влияние. Уже в 1966–1967 годах его выставки прошли в молодежных клубах Ленинграда. Погиб при пожаре (обстоятельства остались невыясненными).

Юрий Рыбчинский (р. 1935) – журналист и фоторепортер. Был внештатным корреспондентом агентства печати «Новости», газеты «Комсомольская правда», журналов «Смена» и «Советский Союз». Дружил со многими художниками андеграунда.

Евгений Сабуров (р. 1946) – поэт, драматург; доктор экономических наук. Занимал должности заместителя министра просвещения России (1990) и министра экономики и вице-преьера (в правительстве Ивана Силаева, 1991), в 1993–1994 годах был премьер-министром Республики Крым (в составе Украины). Литературные публикации за рубежом с 1970-х до конца 1980-х. «Сабуров – представитель литературного подполья одновременно 60-х, 70-х, 80-х... Ни к какой отчетливой литературной группе не принадлежал. Не был, не состоял, не участвовал. Автор-одиночка». (М. Айзенберг)

Игорь Санович (р. 1923) – московский коллекционер, востоковед.

Генрих Сапгир (1928–1999) – московский поэт, прозаик, детский поэт. С 1944 года – участник литературной студии поэта и художника Е. Кропивницкого при одном из московских домов пионеров. С конца 1950-х входил в Лианозовскую группу поэтов и художников, наряду с В. Некрасовым, И. Холиным, Я. Сатуновским. Первая публикация

стихов Сапгира за границей – в 1968 году, в СССР – в 1989-м. С начала 1960-х активно работает как детский писатель (сценарии мультфильмов, песни и мн. др.). Выступал также как переводчик.

Феликс Светов (1927–2002) – московский религиозно-философский писатель и правозащитник. В 1982 году был исключен из Союза писателей СССР, а в январе 1985-го арестован и затем осужден по статье 190 «Анτισоветская агитация и пропаганда». До декабря 2001 года был членом Комиссии по вопросам помилования при президенте России.

Борис Свешников (1927–1998) – московский живописец, график, художник книги. В 1946-м, во время учебы в Институте прикладного и декоративного искусства, был арестован по обвинению в «антисоветской пропаганде», отбыл восемь лет в лагерях, работал в одной бригаде со Львом Кропивницким. После лагеря в 1954–1957 годах жил в Тарусе, был близок к Аркадию Штейнбергу, затем обосновался в столице. Работал для Гослитиздата, создал иллюстрации ко многим книгам.

Федор Семенов-Амурский (1902–1980) – московский художник. В 1933 году стал членом секции графики МОСХа. В 1946-м обвинен в формализме. Создавая до тысячи произведений в год, почти никогда не выставлял и не продавал их, зарабатывая на жизнь ретушированием фотографий для БСЭ. Не имея средств на приобретение холстов, большинство своих произведений создал на бумаге и картоне.

Валентин Серов (1947–1988) – художник-фотограф на «Мосфильме», один из летописцев московского неофициального мира 1970 – 1980-х. Трагически погиб на съемках.

Александр Сидоров (1941–2008) – фотограф, кинооператор, редактор журнала «А-Я» (1979–1986). «Из Москвы [мне] шла масса интереснейших материалов. Вся заслуга в их сборе, обработке и пересылке принадлежит московскому редактору журнала “А-Я” Алику Сидорову (в журнале под псевдонимом Алексей Алексеев). Его роль в зарождении, организации и развитии журнала невозможно переоценить, без него журнал “А-Я” просто не существовал бы. Его работа проходила под постоянным давлением со стороны КГБ, в условиях преследований, угроз, при многочисленных обысках с изъятием уже подготовленных материалов» (И. Шелковский).

Валентин Сильвестров (р. 1937) – украинский композитор и педагог. Написал семь симфоний, два струнных квартета, вокальные и хоровые сочинения. Работал в кино (среди прочего им написана музыка к фильмам К. Муратовой «Чеховские мотивы», «Настройщик»). В 1960-х годах на сочинения Сильвестрова одобрительно откликнулся Теодор Адорно; он нашел единомышленников в кругах киевских и московских шестидесятников, за его творчеством внимательно следил, например, А. Шнитке. Удостоен Международной премии С. Кусевицкого (США, 1967), премии Международного конкурса композиторов «Gaudeamus» (Нидерланды, 1970), Государственной премии им. Т. Шевченко (Украина, 1995), ордена «За заслуги» (1997), ордена «За интеллектуальную отвагу» журнала «Ї» (2004).

Андрей Синявский (литературный псевдоним – Абрамм Терц; 1925–1997) – русский литературовед, писатель, литературный критик, педагог, политзаключенный. Осенью 1965 года был арестован вместе с Ю. Даниэлем за публикацию на Западе произведений, «порочащих советский государственный и общественный строй». В феврале 1966 года осужден на семь лет. Вскоре после освобождения, в 1973-м, выехал по приглашению Сорбонны на работу во Францию. С 1978 года издавал совместно со своей женой М.В. Розановой журнал «Синтаксис».

Василий Ситников (1915–1987) – российский художник, живописец и график, «домашний» педагог, легендарный персонаж неофициального искусства. В 1975 году эмигрировал в Австрию, в 1980-м – в США.

Виктор Скерсис (р. 1956) – российский художник, член групп «Гнездо» (1974–1979) и «СЗ» (с 1980-го). С 1984 года живет в США.

Владимир Слепян (фр. псевдоним Эрик Пид; 1930–1998) – русско-французский художник-абстракционист. Делал перформансы, занимался «трансфинитной живописью». В апреле 1958 года эмигрировал в Польшу, затем во Францию. В 1963-м прекращает занятия живописью, открывает переводческое бюро, пишет прозу и пьесы.

СМОГ – «Самое Молодое Общество Гениев», литературное объединение молодых поэтов, созданное Л. Губановым, Ю. Кублановским, В. Алейниковым, В. Батшевым в 1965 году. Через

некоторое время в СМОГ также вошли С. Соколов, В. Делоне и другие поэты – всего несколько десятков человек. К СМОГистам был близок художник Николай Недбайло.

Юрий (Нолев-)Соболев (1928–2002) – московский художник-график, участник легендарной выставки в Манеже в 1962 году, главный художник журнала «Знание – сила» (1967–1979), видный теоретик искусства в 1960-х, создатель знаменитого мультфильма «Стеклянная гармоника» (режиссер А. Хржановский, музыка А. Шнитке, 1968), гуру Царского Села по перформансам и инсталляциям в конце 1990-х.

Леонид Соков (р. 1941) – российский художник, скульптор. С 1972 года – член МОСХа. В своем творчестве использует фольклорные и советские мифологемы, компилируя их в новые «народные политические сказки». В 1979 году эмигрировал в США. Живет и работает в Нью-Йорке.

Юло Соостер (1924–1970) – советский (эстонский) художник, график, один из виднейших представителей неофициального искусства. В 1949 году арестован за «принадлежность к антисоветской группе», приговорен к 10 годам лагерей, освобожден в 1956 – м. С 1958 года жил в Москве с женой Лидией, художницей. Первые персональные выставки художника прошли уже после его смерти – в Тарту и Таллинне (1971), в Москве (1979).

Александр Сопровский (1953–1990) – поэт, эссеист. С 1975 года участник поэтической группы «Московское время» (вместе с С. Гандлевским, Б. Кенжеевым, А. Цветковым и др.). После публикации нескольких стихотворений в сборнике поэтов МГУ «Ленинские горы» (1977) не печатался на родине до 1989 года. Был сбит автомашиной.

Владимир Сорокин (р. 1955) – российский писатель, сценарист, драматург, один из основных представителей концептуализма в русской литературе. Лауреат премии «Народный Букер» (2001), Премии Андрея Белого «За особые заслуги перед российской литературой» (2001), премии «Либерти» (2005). Также награжден премией министерства культуры Германии.

Владимир Сычев (р. 1945) – российский фотограф, один из немногих летописцев андеграунда, коллекционер. Эмигрировал в 1979 году. «Стал первым русским фоторепортером, получившим европейское имя – в 79-м он вывез в Париж огромный архив негативов

с изображением задворков русской жизни, издал на шумевший альбом «Русские» и получил пожизненный контракт с журналом «Пари-матч», для которого продолжает снимать и по сей день». (В. Алексеев)

Леонид Талочкин (1936–2002) – один из первых московских коллекционеров неофициального искусства, его грандиозный архивариус. Большую часть работ, как это было принято в те годы, получил в подарок. В 2002 году его собрание стало основой музея «Другое искусство» при РГГУ.

Владимир Тарасов (р. 1947) – джазовый музыкант (перкуссия) в трио «ГТЧ» (Ганелин – Тарасов – Чекасин; 1971–1986), композитор-минималист, автор звучащих объектов и инсталляций (с 1989-го). Автор книг «Трио», «Там-там» С 1968 года живет и работает в Вильнюсе. Работал со многими симфоническими, камерными и джазовыми оркестрами Литвы, Европы и США.

Виктор Тупицын (р. 1945) – художественный критик, эссеист, теоретик искусства. В 1975 году эмигрировал в США.

Маргарита Тупицына (р. 1955) – искусствовед, критик и куратор современного искусства. В 1975 году эмигрировала в США.

Алексей Тяпушкин (1919–1988) – московский художник-абстракционист. Герой Советского Союза.

Михаил Федоров-Рошаль (1956–2007) – московский художник, член группы «Гнездо» (1974–1979).

Индржих Халупецкий (Jindřich Chalupský; 1910–1990) – чешский художественный и литературный критик, искусствовед, эссеист, автор многочисленных статей о советском неофициальном искусстве 1960 – 1970-х годов.

Александр Харитонов (1932–1993) – московский неофициальный живописец и график, известный с конца 1950-х. Известен своими работами в духе классической византийской и древнерусской иконописи и традиционной русской вышивки бисером.

Алексей Хвостенко («Хвост»; 1940–2004) – российский поэт-авангардист, автор песен, художник. Сочинил более 100 песен и несколько пьес в соавторстве с А. Волохонским (под общим псевдонимом А.Х.В.). В 1977 году эмигрировал во Францию, где вместе с В. Марамзиным издавал журнал «Эхо» (1978–1986, 14 номеров). С середины 1990-х выступает с концертами и выпускает

альбомы в России. В частности, записал несколько альбомов с группой «АукцЫон». В апреле 2004-го получил российское гражданство.

Аида Хмелева-Топешкина (лит. псевдоним Любовь Молоденкова; р. 1936) – российский поэт, хозяйка салона-галереи и коллекционер. В 1960 – 1970-е годы активно участвовала в диссидентском и культурном нонконформистском движении. Первые стихи были напечатаны в 1961-м в самиздатском журнале «Феникс», созданном поэтом и правозащитником Юрием Галансковым. С 1980 года живет в Париже.

Игорь Холин (1920–1999) – российский поэт, прозаик. Один из лидеров неофициальной поэзии, член Лианозовской группы. С 1960-х печатался на Западе, в СССР публиковались только стихи для детей. Был участником поэтической группы «Конкрет», куда входили Г. Сапгир, Э. Лимонов, В. Бахчанян. В начале 1970-х Холин пишет несколько поэм и всерьез обращается к прозе. На жизнь зарабатывал антиквариатом.

Юрий Хржановский (1905–1987) – российский художник, актер, артист эстрады. С 1923 года учился в ленинградской АХ в мастерских у К.С. Петрова-Водкина, К.С. Малевича, П.Н. Филонова. Активный участник группы «Мастера Аналитического Искусства» («Школа Филонова»). При этом у него оказался абсолютный музыкальный слух и хорошие актерские способности. Выступал в жанре звукоимитации. С 1930 года полностью посвятил себя сцене. В 1939-м стал лауреатом I Всероссийского конкурса артистов эстрады и переехал в Москву, где работал в Мюзик-холле и Театре миниатюр. С 1960-х годов абстрактная живопись вновь становится основным видом творчества Хржановского.

Генрих Худяков (р. 1930) – российский поэт, переводчик, художник. Эмигрировал в США в 1974 году.

Олег Целков (р. 1934) – российский художник. Начиная с 1960 года в течение всех последующих лет разрабатывает в живописи один-единственный сюжет – образы деформированного человеческого лица и фигуры. В 1977-м эмигрировал во Францию.

Александр Чачко (р. 1947) – московский врач, друг богемы и нонконформистов, просто замечательный человек, в комнате которого на углу Покровки и Старосадского переулка в 1970 – 1980-е

годы устраивались философские семинары и чтения известнейших поэтов. В 1990 году уехал в Израиль.

Владимир Чекасин (р. 1947) – российский джазовый музыкант, композитор, режиссер, педагог, участник трио «ГТЧ» (Ганелин – Тарасов – Чекасин). С 1975 года работает в области кино и театра, преподает в Литовской Музыкальной академии и в Специальной музыкальной школе им. Б. Дварионаса.

Михаил Чернышев (р. 1945) – российский художник и акционист. В основном работал с геометрической абстракцией. В 1981 году эмигрировал в США.

Сергей И. Чудаков (1937 – 199?) – московский поэт, журналист. Одновременно «вел жизнь мелкого уголовника: воровал книги, был сутенером, снимал порнографические фильмы» (цит. по Википедии). В декабре 1959 года подборка его стихотворений была опубликована Александром Гинзбургом в самиздатском журнале «Синтаксис». По свидетельству В.Тупицына, «С.Ч. был невероятно яркий комментатор литературной, театральной, кинематографической и художественной жизни. Плюс – блестящий эссеист. Он нигде не печатался, но многие из нас читали его машинописные тексты и получали от этого огромное удовольствие. Он был настоящим мастером разговорного жанра, и, хотя я слышал от общих знакомых, что он “нечист на руку” и что “его нравственные качества оставляют желать лучшего”, сам я ни с чем подобным не сталкивался. Да, С. был бомж – своего рода Диоген, – он ночевал у друзей, питался непонятно чем, одевался как клоун. В последний раз мы с ним пересеклись в Москве в 1971». Стихи Чудакова любил И. Бродский. Последнее подтверждается тем, что в 1973 году Бродский откликнулся на слух о гибели Чудакова стихотворением «На смерть друга». Однако последний раз его видели в середине 1990-х.

Иван Чуйков (р. 1935) – московский художник, один из классиков концептуализма, создатель объектов и картин. С 1990-х живет и работает в Москве и Кельне.

Сергей Шаблавин (р. 1944) – московский художник-живописец, фотореалист, последователь живописных теорий Э. Булатова.

Михаил Шварцман (1926–1997) – российский художник-«иерат», мистик и философ, педагог, великолепный график и дизайнер.

С 1966 года работал главным художником Специального художественно-конструкторского бюро легкой промышленности.

Игорь Шелковский (р. 1937) – российский художник и скульптор, издатель журнала «А-Я» Эмигрировал во Францию в 1976 году, вернулся в Россию в 2002-м.

Михаил Шемякин (р. 1943) – российский художник, скульптор. В 1971 году эмигрировал из СССР. Сначала жил в Париже, затем в США, а в 2007 году вновь вернулся во Францию. Лауреат Госпремии РФ (1993), Президентской премии (1997), премии «Петрополь» (2001).

Евгений Шифферс (1934–1997) – театральный и кинорежиссер, писатель, религиозный философ, мистик, существенно повлиявший в 1970-е на «широкий круг гуманитарной интеллигенции» в Москве, куда входили Э. Неизвестный, Э. Штейнберг, И. Кабаков, В. Янкилевский, М. Шварцман, писатели В. Максимов и Ю. Карякин, философы А. Пятигорский, Д. Зильберман, О. Генисаретский, индолог Б. Огибенин и мн. др. В конце 1960-х и в 1970-х пишет ряд произведений богословского и религиозно-философского содержания. Философскому и религиозному обоснованию художественного творчества посвящены эссе о друзьях-художниках, сборник «Памятник». С 1980-х годов сосредотачивается главным образом на истории России, царской семье и т. п.

Альфред Шнитке (1934–1998) – один из крупнейших российских композиторов второй половины XX века, теоретик музыки и педагог. Автор трех опер, двух балетов, девяти симфоний и проч. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1987). С 1990 года вместе с семьей жил в Германии.

Борух (Борис) Штейнберг (1938–2003) – московский художник-нонконформист, известный своими «металлическими» картинами, брат Эдуарда Штейнберга.

| |
|-------|
| notes |
|-------|

СНОСКИ

Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 176.

2

Должен признаться, что ни в 1990-е, ни тем паче в 1980-е такого желания не возникало.

Например, интересные воспоминания о семидесятых художника Ильи Кабакова, написанные осенью 1983-го, представляют собой фактически анализ настоящего: ничто не поменялось на дворе, не было возможности дистанцироваться.

В качестве чудесного образца мифотворчества см. Приложение 1 в конце книги.

Кабаков И. 60 – 70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 203.

Надо признать, что обилие мемуарной литературы в последнее время несколько настораживает и свидетельствует об «обращенности» культуры назад, а не вперед. Однако такие книги необходимы для самоидентификации.

Тош Дж. Стремление к истине. Как овладеть мастерством историка. М.: Весь мир, 2000. С. 12.

Несомненно, этот процесс был закономерен и естественен. Однако значительная часть примкнувших в начале и середине 1970-х к неофициальным художникам людей, к сожалению, не ставила перед собой никаких иных целей, кроме как въехать в западный рай на белом коне мученика, непризнанного гения и диссидента. Среди них было банально много отказников, ищущих свой ковчег и Грааль. Отсюда и неожиданная массовость движения, и фантастическая выставочная активность отдельных художников. Попав на Запад, большинство из них poslali искусство к черту и занялись кто чем мог. Выставки в Горкоме, вопросы развития искусства и философии являлись для них лишь временными и бессмысленными хоругвями. Такое латентное деление на здесь-сидентов (термин, имевший активное хождение в те годы) и отъезжантов весьма болезненно сказалось на качестве движения на рубеже 1970–1980-х.

Разумеется, с точки зрения XXI века. Для самих художников это было абсолютно подлинное и счастливое время.

Маневич Г. Опыт благодарения. М.: Аграф, 2009. С. 90.

Кабаков И. 60–70-е. С. 259.

Там же. С. 263–264.

Декоративное искусство. 2008. № 3. С. 105–109.

См. Приложение 2 в конце книги.

Участниками демонстрации были: Константин Бабицкий, Татьяна Баева, Лариса Богораз, Наталья Горбаневская, Вадим Делоне, Владимир Дремлюга, Павел Литвинов и Виктор Файнберг. Т. Баеву в милиции отпустили, и ее товарищи впоследствии избегали говорить о причастности Баевой к выступлению, почему оно и получило известность как «демонстрация семерых».

Об этом также – у Б. Орлова.

«Декоративное искусство». № 8. 1990.

См. Приложение 5 в конце книги.

Стругацкие А. и Б. Понедельник начинается в субботу. Фрунзе: Мектеп, 1987. С. 159, 163.

См. Приложение 6 в конце книги.

Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. М.: Ad Marginem, 1998. С. 80–81.

Там же: «Оказавшись на Западе, многие из... художников испытали шок двойного “сиротства”, вызванного одновременной утратой обоих родительских языков – “отцовского” (авторитарная речь) и “материнского” (коммунальная речь)».

См. Приложение 7 в конце книги.

Propyläen-Kunstgeschichte. Berlin: Propyläen Verlag, 1967–1980. –
Г.К.

В 1960 году Тингели и сделал такую машину с 15 моторами, которые должны были постепенно разрушать и наконец взорвать эту машину. Она была установлена в саду Музея современного искусства, но вскоре была снята с экспозиции в целях пожарной безопасности. В ней отражались не столько веяния и дух массовой культуры, сколько ее кинетический апофеоз.

Gerlovin R. and V. Russian Samizdat Art. New York: Willis, Locker, & Owens, 1986.

Имеется в виду А. Монастырский. – Г.К.

Нонна Горюнова (р. 1944) – художник, жена Ф. Инфанте.

Имеется в виду группа «Арго» в составе Ф. Инфанте, Н. Горюновой и инженера В. Осипова, образованная в 1970 году. – Г.К.

Из неопубликованного сборника «Плюсквамперфект».

Записано в июне – июле 2005 года в Нью-Йорке. © Вадим Ярмолинец.

Записано в июне – июле 2005 года в Нью-Йорке. © Вадим Ярмолинец.

Записано в июне 2008 года в Москве. © Г.Кизевальтер.

Дом творчества, куда ездили работать члены Союза художников. – Г.К.

Выставка российских художников «Соц-арт» открылась в парижской галерее «Красный дом» в 2007 году. – Г.К.

В доказательство вездесущности такой удобной эстетической парадигмы см. Приложение 1. – Г.К.

Здесь и ниже имеются в виду французская и американская национальные выставки 1959 года. – Г.К.

Кизевальтер Г. Коммунальное тело Москвы. М., 1999.

Воробьев В. Враг народа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

В конце 1980-х в нескольких домах в Фурманном переулке в Москве возник огромный сквот с мастерскими художников. – Г.К.

Борис Орлов выступает здесь как представитель и других художников из мастерских на улице Рогова, т. е. Дмитрия Пригова (1940–2007) и Ростислава Лебедева. – Г.К.

Вероятно, имеется в виду книга: Гайдено П.П. Экзистенциализм и проблема культуры (критика философии М. Хайдеггера). М., 1963. – Г.К.

Имеется в виду сюжетная основа произведения У. Голдинга «Повелитель мух». – Г.К.

Вопросы Г.К.

На те же плакаты как на источник вдохновения ссылался М. Рогинский. См: Рогинский М. Дураки едят пироги. М.: Новое литературное обозрение, 2009. – Г.К.

Читая «Мифологии» Р. Барта, понимаешь, что архетипы очень трудно изменить, или они просто неизменимы, но изменяется их трактовка во времени. Каждое время пересматривает архетипы и создает поверхность, которая выдается за «современность» и «действительность». Когда «действительность» достаточно «мифологизирована», обговорена, многократно изображена и переходит, оцененная, в «архив», время и другое поколение вещей требуют новой оценки и мифологизации, т. е. вытаскивания идей, предметов и т. д. из мира вульгаризированного в мир мифический. На моей памяти в этом смысле показательна выставка в МоМА – «Высокое и низкое», – где все сказанное было проиллюстрировано на примере изобразительного искусства. Р. Барт на примере банальности, китча показывает, как эти банальности мифологизируются рекламой, театром, кинофильмами и журналистикой и как в них проступает мифология греческих трагедий, древних мифов.

С помощью одного американца, героя неофициальной жизни Москвы начала 1980-х Тодда Блудо. – Г.К.

Главы из книги: Тарасов В. Трио. Vilnius: Baltos lankos, 1998.

Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм: Русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998.

Tupitsyn V. Morss S. B. *The Museological Unconscious: Communal (Post)Modernism in Russia*. MIT Press, 2009.

Музей актуального искусства ART4.RU, принадлежащий Игорю Маркину. – Г.К.

Имеются в виду Александр Юликов, Александр Меламид и Виталий Комар. – Г.К.

Рассказ о журнале «А-Я» сделан на основе статей И. Шелковского, опубликованных в журналах «Декоративное искусство» (№ 8, 1990) и «Искусство» (№ 6, 2008).

Галина Маневич, жена художника. – Здесь и далее прим. Г.К.

Вероятно, «Путь царей» (1991).

Румнев Александр Александрович (1899–1965), русский актер, мим, балетмейстер, педагог. Настоящая фамилия Зякин.

Вероятно, имеется в виду М. Чернышев. – Прим. Н. Смолянской, переводчика данной статьи.

Heintz J. Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945 / Пер. Н. Смолянской. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1989 (1^e éd.); 1990 (2^e éd.); 2001. P. 223.

Здесь и далее – использованы статьи «Периодов советского диссидентства» с сайта историко-просветительского общества «Мемориал» <http://www.memo.ru/history/>.

Первоначальная периодизация была разработана известным правозащитником и первым историком советского диссента Л.М. Алексеевой и представлена в ее книге «История инакомыслия в СССР».

В указатель не включены имена, не несущие сюжетобразующего смысла, или же те, чья роль в сюжете пояснена в момент появления.

См. Вячеслав Артёмов

Период появления в самиздате – после 1973 года.