

ПЕРЕЛОМНЫЕ ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ

В НЕОФИЦИАЛЬНОМ СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ



НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

ПЕРЕЛОМНЫЕ ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ...



Новое
Литературное
Обозрение

Переломные
ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ
в неофициальном искусстве
СССР

Сборник материалов

Составитель
Георгий Кизевальтер

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2014

УДК 930.85(470+571)«198»
ББК 63.3(2)633-7
П27

Дизайн обложки Г. Кизевальтера

В оформлении обложки использованы репродукция работы
Георгия Кизевальтера «Восемь ферзей» (1984)
и снимок инсталляции Ильи Кабакова «Корабль»
в его мастерской (1985, фото Г. Кизевальтера).
На последней странице обложки —
фотография Г. Кизевальтера «Очередь» (1986).

П27 Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР / Сборник материалов; редактор-составитель Георгий Кизевальтер. — М: Новое литературное обозрение, 2014. — 688 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-0142-0

Авторы этого сборника, люди разных убеждений, обсуждают здесь неофициальную культуру СССР 1980-х годов, когда визуальное искусство еще было тесно связано с литературой и музыкой. Противоречивое и переломное десятилетие принесло творческой «прослойке» новые возможности и радости, а с ними и новые проблемы. В разностилье неоднозначных наблюдений очевидцев и участников событий тех лет читатель найдет неожиданные картины ушедшей эпохи.

УДК 930.85(470+571)«198»
ББК 63.3(2)633-7

© Авторы, 2014
© Г. Кизевальтер, составление, обложка, вклейки, 2014
© ООО «Новое литературное обозрение», 2014

*Посвящается «Коллективным
действиям» — непревзойденной модели
симбиотических и синергетических
сообществ 1970—1980-х в СССР*

Прыжок из застоя в НЭП

Суть времени в том, чтобы быть не просто действительным временем или временем, которое течет, но еще и временем, знающим о себе.

М. Мерло-Понти

Культура — это то, что остается, когда все остальное забыто.

Э. Эррио

В будущем, возможно, не будет прошлого.

Д. Бирнбаум

Эта книга — попытка проанализировать уникальные, судьбоносные и одновременно неоднозначные процессы, шедшие в российской неофициальной культуре в 1980-е годы в таких часто пересекавшихся сферах, как литература, музыка и изобразительное искусство.

Говоря нынче о «неофициальной культуре», мы не можем не осознавать степени условности этого термина, условности граней и зависимости от угла зрения, ибо очень и очень многие авторы «левого», «независимого» или «нонконформистского» крыла в разные периоды работали на два лагеря культуры: хорошо зарабатывали, получали мастерские, госзаказы, поездки в дома творчества, звания, членства в союзах и массу иных привилегий. Конвергенция с системой — по контрасту с ситуацией 50-х и 60-х — проявлялась и в том, что у многих деятелей неофициального искусства последних поколений родители принадлежали к касте советских чиновников, иногда достаточно высоких рангов: имея массу изначальных привилегий при получении информации, образования и заказов, они гораздо быстрее, осмысленнее и сноровистей — по сравнению со старшим поколением нонконформистов — входили в набиравшее популярность «несоветское» искусство. С другой стороны, существовавшие в параллельном мире отдельные «официальные» (то есть признанные системой) авторы также иногда создавали глубокие, правдивые, имеющие огромное значение для культуры и нрав-

ственности страны произведения, которые с тем же успехом, что и у первой группы, не публиковались, не игрались, не выпускались на экран и долгое время не находили своей аудитории. Однако при всей внешней схожести устремлений тех и других акцент поисков внутренней свободы и новых смыслов жизни приходился, без сомнения, на лагерь неофициальной культуры, долгие годы безуспешно стремившейся вырваться «из-под глыб» деспотической системы. Лишь в результате горбачевской перестройки сотни представителей творческой интеллигенции, ранее лишённые возможности общения с публикой и десятилетиями созерцавшие перед собой единственную установку советского руководства — «ваше искусство не нужно народу», позволявшую скрывать их творчество от публики внутренним железным занавесом, — впервые получили возможность опубликовать, исполнить или показать широкой аудитории свои произведения. И вдруг — странным образом — вдруг выяснилось, что именно эти уникальные и не всегда понятные работы «из стола и запасника» интересуют множество людей во всем мире, а вовсе не десятилетиями воспевавшиеся произведения советских корифеев формата Налбандяна, Хренникова, Маркова или Карпова. Стихийно возникший вариант «неформального культурного обмена» с Западом в те годы позволил полуподпольным художникам, литераторам и музыкантам создать на Западе новый образ русских «с человеческим лицом», что существенно способствовало взаимопониманию и росту популярности Горбачева и его перестройки во всем мире.

Но был ли этот «выплеск» связан только с перестройкой или же процессы интеграции советской инкультуры в мировую цивилизацию начались гораздо раньше? Попытка ответить на этот вопрос входит в корпус задач данного сборника, объединившего под своей обложкой достаточно известных людей из многих стран и разных сфер культуры и искусства, так или иначе связанных с эпохой ушедшей *совы*.

Параллельный вопрос: действительно ли ушла эта треклятая «сова»? Говоря о прошлом, мы понимаем, что прошлое всегда имманентно настоящему, и нехотя соглашаемся с этим фактом. Если внимательно посмотреть на наше сегодняшнее настоящее, то все оно, как никогда ранее, оказывается почему-то насквозь пронизанным элементами советского прошлого, которое, подобно заботливым родителям, не хочет отпускать несмышленных своих детей в будущее, будто бы боясь оказаться ненужным и забытым. Количество

нынешних бесконечных телесериалов о славном советском прошлом, о великой и ужасной войне, мудром Сталине и смелых разведчиках зашкаливает за все разумные пределы (многих сценаристов и режиссеров, в поисках оригинальности чудовищно искажающих в своих киноподелках реалии тех лет, я с удовольствием отправил бы на необитаемый остров, дабы они кормили своей «спецэффектной» пост-модернистской продукцией исключительно друг друга), не говоря уже о непрерывном показе старых советских фильмов, никогда ранее мною не виденных! Как в СССР, пропагандистская машина продолжает бряцать оружием на парадах и демонстрировать нестигаемую мощь в кино. Сразу оговорюсь, что с огромным уважением отношусь к теме Отечественной войны, на которой погиб мой дед, а отец прошел от Кавказа до Берлина. Но возникает ощущение, что у нас нет никаких объединяющих нацию современных ценностей, кроме вот этого советского прошлого. И это пугает. Если вдуматься, конечно.

По сути, «старые песни о главном» никуда не делись; все те же певцы и сатирики, все те же «вожди» 80-х мелькают на телеэкранах, и слегка подкрашенные двадцать первым веком речи этих «вождей» вновь звучат с трибун. Дети воспитываются на примере все тех же фильмов о пионерах и кибальчишах, что вдалбливались нам в детстве (новых за прошедшие годы попросту не создали).

На это же обращает внимание в одном из своих интервью драматург В. Сорокин: «Включаешь телевизор — лезут эти советские песни, шуточки, фильмы про героических чекистов, мракобесы, восхваляющие Сталина... Стагнация в чистом виде. И все это напоминает 1984 год, Черненко, когда тоже был тошнотворный гипергротеск и на месте будущего стояла бетонная стена. Двигаться было некуда совершенно. Люди запирались в мастерских, слушали «Голос Америки», впадали в пьянство».

Итак, прошлое трансgressирует в современность, благополучно мимикрирует под инновации и демократию. Быть может, мы опять оказались подопытными кроликами чьих-то политтехнологических экспериментов? Кстати, 1984 год, помимо того обстоятельства, что он был высечен в скале цивилизации описанием утопической страны Большого Брата Джорджем Оруэллом, знаменателен, по мнению некоторых специалистов, еще и смертью забытого ныне Дмитрия Устинова, куратора ВПК от Политбюро и министра обороны СССР (с 1976 г.), а ранее сталинского наркома и министра вооружения, после которой гипертрофированный ВПК начал свое медленное,

но верное разложение, что и способствовало в конечном счете, наряду с прочими процессами, распаду СССР. Неужели нас снова хотят забросить в *ту* страну? Да не просто хотят, а этот процесс всю уже идет.

Кажется, калейдоскоп 80-х перестал вращаться совсем недавно. Смелые квартирные выставки, совместные поездки и акции, обыски у художников, страх, бесконечные похороны вождей, перестройка, очереди за водкой и портвейном, 17-я Молодежная, феерия выставок и концертов во всех залах Москвы, первый «Сотбис» на деревне, заморские коллекционеры и закупки, новая волна отъездов художников, триумф советского андеграунда и... На этом месте можно пока поставить точку, потому что дальше пошли 90-е, принесшие совсем иные социальные сдвиги и проблемы. Более того, для большинства людей в стране описанные события не имели почти и просто никакого значения.

Если выйти вечером на широкую, многолюдную и многоязыкую дорогу истории и оглянуться назад, то 80-е годы XX века, скорее всего, предстанут перед бывшими жителями СССР в виде одиноко стоящего и слегка разрушенного здания СЭВ — бывшего символа виртуального прогресса в Москве 70-х, вмещавшего в себе могущественный мозг «крепкого» социалистического лагеря, — еще относительно импозантного в начале этого кризисного десятилетия, но к концу его уже покрытого все углубляющимися трещинами и постепенно разрушающегося на фоне тревожного, багряного заката империи.

Именно так я вижу теперь эту эпоху, начало и большая часть которой приходится на застой и подспудный распад всей системы социализма, а конец характеризуется судорожными попытками руководства спасти систему изнутри, вытащить себя за волосы из болота; через несколько лет эти попытки приводят лишь к окончательному развалу всего советского: политического единства, управленческой и экономической системы, межнациональной терпимости, идеологии, культуры, менталитета, старой шкалы ценностей, и в конце концов к постыдному завершению... нет, коллапсу перестройки в 1991 году. Трагическая борьба идей и группировок в системе сопровождается катаклизмами техногенными и природными: Чернобыль, землетрясения в Спитаке и Таджикистане; тонут подводные лодки и корабли, взрываются и сталкиваются поезда, захватываются самолеты и автобусы... Огромные человеческие жертвы — результаты

безответственности, некомпетентности, стремительно устаревающей техники. Первые кооперативы, первые стычки между ОПГ, первые межэтнические конфликты, первые требования независимости... Тбилисский шок, вывод советских войск из бывших стран Варшавского договора и Афганистана, «Солидарность», первые суверенитеты союзных республик, талоны на продовольствие, беспорядки, стычки в Абхазии, революции у соседей, бархатные и не очень, падение Берлинской стены... Первые пустые магазины... Распад...

В культуре — чернейшее болото безысходности сменяется сперва открытой войной официального и неформального, затем упразднением старых запретов и анафем, возвратом изгнанных и подпольных героев-либералов, старых названий, изданием запрещенных книг, отменой глушилок. В результате — триумф «чердачников» и «подвальщиков» и полный раскардаш и хаос в привыкшем к государственному руководству культурой советском обществе. Творческие союзы мечутся в предчувствии апокалипсиса, напяливают маски перестройки и ускорения. Не помогает... Идет революция, по счастью, бескровная! Ее апофеозом — если откинуть прочие аспекты — становится самый яркий перформанс 80-х на территории СССР: невероятное приземление самолета восемнадцатилетнего немецкого летчика Матиаса Руста у собора Василия Блаженного в Москве в мае 1987 года. Это событие подвигло многих наших поэтов (в т.ч. И. Иргеньева и Ю. Кима) и рок-музыкантов на написание стихов и песен, посвященных Русту.

80-е, кстати, являются десятилетием бурного развития советского рока — не всегда оригинального, но очень энергичного, жаждущего свободы слова и творчества и пробившего в конце концов дорогу себе и всем остальным к этой свободе. В отличие от неофициальных художников старшего поколения, тяготевших к джазу и классике, позволявшим им ускользать от советских устоев, молодые художники не могли не увидеть в зарождавшемся мощном и, опять-таки, молодежном рок-движении конгениальной энергии, направленной на разрушение косного и тухлого мира «советской культуры». На протяжении почти всего десятилетия можно было наблюдать очень тесное общение между художниками и рокерами — как сказали бы теперь, совместную тусовку. Приезжавшие из Питера группы устраивали свои «квартирники» в мастерских московских художников; в мастерскую автора этих строк частенько забегали среди прочих еще безвестная Жанна Агузарова по кличке Иванна, Евгений Моро-

зов из группы ДК, с которым мы вместе с Таней Диденко в каком-то доме культуры на улице Вавилова устроили Фестиваль дилетантской музыки, Сергей Рыженко из «Машины времени» и многочисленные тусовщицы из околосудожественных миров типа небезызвестной Аварии, Дуни Смирновой и т.п. Многие москвичи — среди них Александр Липницкий, Сергей Шутов, Никита Алексеев — без конца принимали у себя питерских музыкантов или ездили к ним, устраивали совместные фестивали. И если визуальное искусство новой волны сближало в 80-е с Москвой такие города, как Таллин, Тарту, Харьков и Одесса, то рождение советского рока, сызнова опирающееся на более свободные в идеологическом плане прибалтийские республики, позволило вновь обрести угасшую было общность интересов старинным столичным соперникам — Москве и Ленинграду, а позднее и Свердловску и другим городам Руси. Поэтому в этом сборнике невозможно не отразить и этот важный момент из истории формирования молодежной субкультуры конца XX века.

Все это было вроде бы не так уж давно. И до недавнего времени я полагал, что время этой книги еще не пришло, что все действующие лица еще молоды и можно спокойно подождать лет пять—десять. Но как-то раз мне пришлось отвечать на вопросы, связанные с серединой 80-х, разговаривать с друзьями, и вдруг я понял, что на какие-то вопросы ответов больше нет: никто уже не помнит подробностей, что и как происходило тогда на самом деле. Память избирательна, память несовершенна. Как выразилась по этому поводу Анна Ахматова: «Мы вспоминаем не то, что было, а то, что однажды вспомнили».

И все же те годы ушли безвозвратно. Для современной молодежи это просто «загадочные времена» некоей страны СССР, в которой в свободном хождении еще были члены ЦК КПСС, чеки Внешторгбанка и Внешпосылторга, сотрудники КГБ и диссиденты с авангардистами, но не загранпаспорта и твердая валюта, не говоря уже о нынешнем привычном и схожем с западным наборе всевозможных товаров в магазинах, о которых в те годы нельзя было и мечтать.

Любопытно вдруг осознать, что 80-е к менталитету нынешнему — второго десятилетия XXI века — гораздо ближе, чем, допустим, к менталитету 60-х. Это становится очевидным, если перечитать интервью с художниками, которые мы с Вадимом Захаровым брали в первой половине 80-х для альбома «По мастерским». Так, безусловно забытый нынче художник Юрий Соболев в ответ на

мой вопрос об отношении к тогдашней художественной ситуации в столице сказал: «По-моему, сегодня художественной ситуации в Москве нет. Я понимаю художественную ситуацию как процесс коммуникации. Есть художественная ситуация отдельных, не связанных друг с другом художников». Спустя тридцать лет — в оценке нынешней ситуации — я с ним абсолютно согласен. Интересно, это явление возрастное или циклическое, неизбежно повторяющееся через какие-то промежутки?¹

По сравнению с 1970-ми 80-е — значительно более концептуализированная и текстуальная эпоха. Начавший свое движение в середине 70-х, «Гройсом поименованный» приподнявшийся *московский романтический концептуализм*, предтечами которого стали «метафизические» комментаторские щиты и альбомы И. Кабакова и исходящие скорее из поп-арта ранние эксперименты М. Рогинского, Л. Сокова, И. Чуйкова и некоторых других² или соц-артовские картины — результат поисков нового видения в живописи — Э. Булатова, был основан на вербальном дискурсе: тогда в разных местах Москвы широко процветали «философские кружки», «вечера» и «чтения». Особняком стоят оригинальные работы В. Комара и А. Меламида начала 70-х: начав с симбиоза концептуализма и соц-арта, тандем впоследствии ограничился соц-артистской (вполне конъюнктурной, надо признать³) визуальностью. А их ранние эксперименты с совет-

¹ Я намеренно помещаю в сборнике фрагменты текстов из альбома «По мастерским», заботу о котором взяла на себя нынче галерея ЕКАрт-Бюро, чтобы показать фактическую взаимосвязь исследований механизма функционирования современного искусства, начатых в Москве в 80-е годы, с этой книгой.

² Как-то раз с интересом увидел графический лист Д. Краснопевцева 1961 года (!), на котором в его классическом стиле изображено одновременно 10—12 разных предметов быта. Если исходить из «почвеннической» теории И. Кабакова о происхождении российского концептуализма (см. его эссе «Концептуализм в России» и «Жизнь мух»), то это явное продолжение хлебниковской традиции, в которой, по мысли Л. Гинзбург, «вещи, освобожденные от “косвенных отношений”, стоят “отдельно”». Впоследствии от скрещивания в работах И. Кабакова этой поэтической линии с олейниковским образом «мудреца-наблюдателя» и родилась т.н. МКШ.

³ Как заметил В. Паперный, «картину Комара и Меламида “Встреча Солженицына с Бёллем на даче у Ростроповича” правильнее рассматривать в терминах пиара, чем в терминах андеграунда». Ряд подобных картин можно найти и у Э. Булатова.

ским идеологическим языком и постмодернистскими персонажами, «филологические» объекты В. и Р. Герловиных, манифесты Л. Рубинштейна о «намерениях автора» в 1975—1976 годы воспринимались сперва как любопытные феномены, но не как элементы системы или теории⁴. На фоне тотального увлечения интеллигенции эзотерикой, сюрреализмом и *духовкой* прослойка поклонников концептуалистов в то время была очень тонкой. Однако к самому концу 70-х повсеместная *литературность* и *любомудрие* московских кружков нового искусства начали перевешивать в борьбе за первенство. Сказывается и отъезд самых непримиримых и активных (Глезер, Рабин, Комар, Меламид и др.) — свято место пусто не бывает. По сути, в борьбе между поисками новых форм в живописи и новых предметов изображения побеждает дар Ильи Кабакова к сочинению оригинальных историй. Начинается размежевание как между старшим и молодым поколением нонконформистов, так и между былыми адептами чистой метафизики (в т.ч. в ближайшем круге Кабакова), не принимавшими *собачьего* языка соц-артовских произведений Булатова, Пригова, Кабакова и др. Между тем, младоконцептуалисты постепенно набирают вес и становятся главными репрезентантами круга независимых художников за рубежом.

Когда размышляешь о московском концептуализме 80-х (и более поздних времен), так и подмывает перефразировать известную мысль Ги Дебора и отметить, что уже в те годы советское *общество спектакля* превратило восстание против любых ограничений и канонов в искусство в постмодернистский спектакль. Чувствуя конъюнктуру, некоторые авторы старались привлечь внимание публики абсурдными действиями, блестящими красками и покрывалами, агрессивной риторикой и подбрасыванием ярких шариков в воздух. Они изо всех сил камуфлировали отсутствие реального предмета изображения с помощью импонирующих зрителям театральной

⁴ Западный концептуализм был выстроен на аналитической философии, которой в СССР совершенно не знали. На выставке «Московский концептуализм. Начало» (Нижний Новгород, 2012) можно было легко увидеть, насколько разными были поиски художников в 1970-е годы, когда новый для России метод мышления (понимаемый у нас каждым по-своему, но почти всегда имевший литературную основу — на суровом замесе из дзен-буддизма, иронии, шизоидных комментариев и мистики) увлек за собой многих авторов, на самом деле исследовавших в своем творчестве совершенно иные проблемы. Две-три работы (притянутые к концептуализму за уши) — и автор вновь возвращался к своей основной проблематике.

бутафории, отвлекающих маневров, пассивов и зеркал, Тем самым (уводя...) ослепленных *майей* зрителей от постижения отсутствия какого-либо содержания. Но это работало и продолжает работать, поскольку зрители лучше всего откликаются именно на элементы яркого театрализованного действия, воспринимая их на бессознательном уровне, доставшемся от предков, как *настоящее* искусство. Эта тенденция представляла крайнюю антитезу описанной ниже С. Летовым *сухости* московского концептуализма. Интересно, что камуфляжу пустоты научил всех Илья Кабаков, однако сам он, будучи умнее остальных, никогда не доводил этот принцип до абсурдной *consummation*, всегда насыщая пространство своих работ тонкими и неоднозначными семантическими пластами, также выступавшими в роли «покрывала майи».

В начале 80-х в Москве функционируют популярные «дискуссионные клубы» — у И. Кабакова, в мастерской Пригова — Орлова, а примерно с 1983 года более-менее регулярно и у А. Монастырско-го, — якобы объединяющие художников старшего, среднего и младшего поколений. Фактически же это был один и тот же круг, единый в своей бесконечной контаминации и интерференции, в который входили от 30 до 50 человек. Основными объектами интереса были новые теории восприятия, интерпретации и репрезентации произведений современного искусства. Насмотревшись на журнальные *выставки* своих западных коллег и начитавшись кое-каких статей, «новые» художники осознали, что чистая образность и концептуализм, или чистая визуальность и осознанное функционирование, в современной культуре совмещаются плохо: требуется некое философское обоснование, профессиональная фразеология, публичное постулирование концептов в текстах и фактография. Ничего этого раньше в России не было.

Но «дискурс» пошел — с опозданием лет на 15 (само слово появится только в 80-е). По сути, в это время у нас начинаются те же процессы, что шли в Америке в 60-е годы, когда, по словам Розалинды Краусс, «не только критики, но и многие художники начали с непривычной отчетливостью и мощью писать и говорить»⁵. Уже постфактум, в 1980 году, московская группа КД выпускает первый том комментариев и объяснительных текстов к своим акциям. С этого момента на многие годы комментарии и иные тексты становятся

⁵ Краусс Р. Холостяки. Прогресс-Традиция, 2004. С. 67.

прочной и почти обязательной основой творчества *актуальных* художников в Москве⁶. Этому способствовали и журнал «А—Я» — фактически первое печатное издание, освещавшее творческие проблемы художников, где публиковались Б. Гройс, В. Пацюков, М. и В. Тупицыны, И. Голомшток, В. Паперный и другие теоретики, — и архивные «Папки МАНИ», где о своем творчестве писали сами художники. Отметим, что де-факто искусствоведов и теоретиков в кругу неофициалов в то время не было: самые энергичные эмигрировали на Запад, а одного В. Пацюкова на новую волну уже не хватало. Поэтому кураторами, критиками, теоретиками и главными зрителями и слушателями вынужденно становились сами авторы, иногда чрезмерно рьяно выступавшие в роли Сусанина и стремившиеся завести собратьев в дебри доморощенного теоретизирования без возврата на грешную советскую землю.

Этот характерный момент московского постконцептуализма отметил в своем рассказе «Мемуар о постмодерне» саксофонист Сергей Летов, в 80-е часто принимавший участие в акциях КД и других художников. «Во время обсуждения одной из квартирных акций “Коллективных действий” я осмелился подвергнуть ее критике за сухой, агрессивно-скучный характер. Присутствующие в лице И.И. Кабакова и Д.А. Пригова осудили меня. Илья Иосифович, помнится, сказал, что присутствующему среди них музыканту трудно воспринять эстетические достоинства чисто концептуальных построений. Неожиданный интерес и сочувствие мне выразил сам автор работы — Андрей Монастырский. Текст этого обсуждения и комментарии Монастырского были впоследствии включены как материал в следующую квартирную акцию. В комментарии, в частности, говорилось, что эстетическое сознание не может найти входа в акцию, что мне хочется чего-то красивого, ну, скажем, чтобы мне подарили звезду с елки.

Впоследствии мы неоднократно обсуждали с Монастырским эту тему — характер постконцептуалистского искусства. По его мнению, искусство должно снова стать комфортным, чувственно-красивым⁷.

Отторжение сухой теории большинством художников принесло их на гребне новой волны в лагерь постмодернизма, ласково объ-

⁶ Не случайно Ю. Альберт в своих воспоминаниях называет поэта Л. Рубинштейна, чье латентное основополагающее влияние на *всех* игроков в концепт осталось, в общем-то, недооцененным, художником.

⁷ Искусство. 1989. № 10.

явшего множество разнообразных течений и характеризующегося полнейшим равнодушием к глубине концепций и их интерпретаций, адекватности понимания и вменяемости идеи, но совершенно не чуждого славы и успеха. На этой закваске, точнее, на этом компоте из всевозможной эзотерики, кислотного словоблудства, априорного отрицания категории высокого и усыпляющей проповеди апофатической пустоты в декабре 1987 года рождается группа «Медицинская герменевтика», и уже в конце 80-х в московском искусстве возникает идеологическая энтропия 90-х.

* * *

Так какими же вы были на самом деле, 80-е? Воспетые когда-то как предельная реперная точка в культовом фильме Михаила Козакова «Покровские ворота» по отношению к годам его молодости, 50-м, сохранили ли вы романтизм и чистоту чувств середины XX века?

Наверное, романтизм был таким же. Люди, как и раньше, ходили в походы по стране, влюблялись и пели песни, крепили семьи и оброну державы. Но вот настрой и «чистота чувств» стали совершенно иными. Мера цинизма, осознания двоемыслия, критического отношения к советской действительности и презрения к властям предрежающим дошла уже до такого уровня, что ирония и стеб в те годы легли на прекрасно подготовленную почву деконструктивного и фрагментарного сознания московской номы и явились просто идеальной формой самовыражения для прежних «концептуалистов». «Духовка» и «нетленка» прежних поколений вместе со своими адептами оказались задвинуты далеко под кровать, где пылились в ожидании лучших, спокойных и стабильных времен уже несоветского рынка. Их участь разделила и романтическая метафизика 70-х.

По инерции еще держались дружеские связи между Эстонией и Москвой, основанные в 60-е на знаменательных идеях неоавангарда и возрождения культуры, выстроенные по оси «как бы Запад — как бы Восток», — но теперь они тлели просто на личном уровне. В меньшей степени в Таллине, в большей — в Москве ощущалась потребность в ином языке и в ином контексте: старые идеи ветшали и предавались забвению. Требовалась мясистая фактура и быстрая считываемость авторского замысла позвоночником.

В событийном плане 80-е делятся не поровну. Большая их часть практически ничем не отличалась от 70-х, а меньшая (примерно с 1987-го) бросила еще не проснувшийся народ СССР на наковальню

НЭПа и капиталистических отношений. Важно, впрочем, отметить, что первая «половина» 80-х прошла под знаком твердой, непоколебимой убежденности практически всех действующих лиц в том, что советская власть неизбежна и бесконечна, а потому все жизненные планы базировались на этой парадигме. Оставшиеся после опустошившей творческое сообщество художественной эмиграции «здесь-сиденты» вели непрерывные разговоры о том, что «надо же как-то спасать» свое творчество, «спасать искусство»! Фактически неконформизм как движение, сильно ослабленное на рубеже 70—80-х многочисленной эмиграцией творческой интеллигенции и ловким выпуском пара непримиримости через Горком, в 80-е годы оказалось размыто еще более широким и массовым молодежным движением за свободу самовыражения во всех видах искусства, что привело к эпизодической конвергенции всевозможных либеральных течений и направлений и одновременному задвиганию отцов-основателей неофициального искусства в чулан истории как пройденного и отработанного материала, как людей, преследовавших исключительно диссидентско-эмиграционные либо «профсоюзные» цели. Вследствие таинственных изменений в обществе в это время значительно легче, чем раньше, формируются неофициальные творческие союзы и коллективы, выставочные пространства, мини-галереи, сквоты и т.п. Осознание того, что «мы можем», несмотря на все удары идеологической и силовой машины, уже не оставляло неофициальных авторов. Это новое сознание, новое мышление сформировалось в конце 70-х годов в результате известных переломных сражений в Москве и Ленинграде на почве идеологии и культуры.

Вот почему 80-е — даже в самые «черные» годы застоя, еще до перестройки — характеризуются медленной, но подспудно неизбежной либерализацией культуры. Многие события этих лет в 70-е трудно было бы представить. В то же время в среде неконформистов исчезает открытое «протестное настроение» — возможно, в результате эмиграции многих ключевых фигур, нацеленных на открытую оппозицию власти. Художникам явно хочется заниматься просто искусством, выставляться и работать «для себя и для друзей».

В связи со все растущей в то время волной эмиграции стоит отметить и другое любопытное явление: для некоторых уже получивших известность художников в 80-е годы формируется устойчивый «эмигрантский» рынок. Не имея возможности продавать свои квартиры и вывозить из страны антикварные произведения

искусства, уезжавшие в поисках земного рая граждане нашли выход в покупке достаточно легко конвертируемой на Западе валюты — не имеющих никакой официальной цены и оформляемых как подарок (или официально купленных за 20 рублей) картин независимых художников. Эта схема *émigré-art* долго работала на повышение благосостояния и тех и других.

С другой стороны, в лагерь уже устоявшейся неофициальной художественной тусовки постепенно вливается довольно мощный поток новых деятелей искусства — это художники и фотографы с юга России, молодые поэты всех направлений, музыканты возникающих тут и там рок-групп, художники самого левого крыла в «левом МОСХе», открыто тяготеющие к осуждаемому ранее «формализму». Пользуясь некоторой растерянностью в верхах и общей атмосферой ожидания перемен, они активно организуют клубы и товарищества «по интересам» и устраивают выставки, чтения, концерты в любых подвернувшихся местах. Последняя группа, надо уточнить, всплывает на поверхность во второй половине 80-х — с перестройкой.

В соответствии с изменяющимися социальными условиями в 80-е постепенно меняются парадигмы и векторы общения. Хотя «кухонные» формы посиделок с друзьями еще сохраняются, они теряют свою актуальность вследствие возрастания значения профессиональных интересов. Характерными местами встреч в Москве, помимо удобно расположенных старых мастерских И. Кабакова, В. Немухина или С. Сохранской, становятся квартиры-галереи, творческие центры, — студии, к которым можно отнести квартиры А. Чачко (в продолжение традиций 70-х), Н. Алексева, А. Липницкого, М. Айзенберга, А. Монастырского, Жигалова и Абалаковой, Д. Врубеля и других авторов. Им на смену приходят множасьщиеся сквоты художников, где гости могли повидаться сразу со многими актуальными авторами и обменяться мнениями по всем животрепещущим вопросам. Если первый квазисквот «Детский сад», появившийся в самом конце 1984 года и активно функционировавший года полтора, еще вынужденно отличался большой *подпольностью*, то последующие, перестроечные образования «Фурманский» и «Чистые пруды» стали гораздо более плотной основой для возникновения «клубов по интересам». Туда ходили все и вся, и общение шло открыто и круглосуточно. Появившиеся в конце 80-х галереи и выставочные залы («Каширка», «Эрмитаж» и т.п.) расширяют круг таких мест общения. Иными словами, общение теряет в те годы

характер встреч исключительно близких друзей и становится все более социализированным и профессионально ориентированным.

Но что стимулировало разрушение этой ситуации? Когда и почему это началось?

Увы, после печально известного аукциона «Сотбис» на смену непрактичному сознанию изгоев и «внутренних эмигрантов» пришло понимание экономической целесообразности и актуальности момента. Иначе говоря, в наших «интеллигентских» и либеральных глазах тогда появились четкие значки \$\$\$\$. Все, что способствовало получению новых денежных средств, приветствовалось. Что не способствовало — отметалось как ненужное. И это было абсолютно естественное (как можно предположить), легкообъяснимое явление, ставшее следствием революционных процессов в обществе. Власть денег победила старые привычки и отношения. Люди стали делиться на полезных и бесполезных. Среди и тех и других встречались старые друзья и новые приятели. Если они вдруг не оправдывали возложенных на них надежд, их клеймили, обличали и пригвождали к позорному столбу на веки вечные. Многие авторы были убеждены, что, раз они ехали в одной лодке с К. или Б., их должны были выставить, покупать и восхвалять не меньше, а иногда и больше, потому что уж они-то были лучше (старше, умнее) и сделали больше (раньше, круче). Старые отношения трескались, как холодные яйца в кипятке. Старые друзья оплевывались и предавались анафеме. Впрочем, интерес друг к другу в то время еще не ослабевал: через третьих лиц все усиленно выясняли, чем занимается N или M и как идут его или ее дела. Привычки к общению все же не были до конца изжиты — люди встречались по праздникам и иногда ездили друг к другу в гости. Однако и эта стадия с годами прошла. Бывшие «теплые» советские люди стали гораздо более замкнутыми, отягощенными отсутствием времени и пугливо-озабоченными, чем самые деловые западные профессионалы, хотя бы умеющие праздновать и улетно оттянуться раз-другой после месяца неустанной работы... Я это наблюдаю не только на примере культурного цеха, но и среди родственников, которые — даже самые близкие — перестали общаться друг с другом. И это не может не пугать.

В каком-то смысле эти явления были «предсказаны» еще в 70-е годы прошлого века одной... иностранкой. Дочь Виктора Шкловского Варвара рассказывает в своих воспоминаниях о визите к Надежде Мандельштам «хемингуэйки» (одной из жен Э. Хемин-

гуэя), журналистки и писательницы Марты Геллхорн. Они сидели на кухне, и гостя с большим интересом смотрела «на эту кухню, как мы друг друга кормим, обмениваемся книжками, потом бежим покупать ботинки, полуботинки такие страшные, на резиновой большой подошве. Она смотрела на нас и говорила: — Какие вы счастливые! Я спросила: — Почему, чему вы завидуете? Ясно, что завидовать нечему. Она подумала и сказала: — У вас нет проблемы положительных эмоций. Вот вы купили эти ботинки и счастливы... Вот мясо вы принесли... Это же у нас все есть. А у вас такие теплые отношения. Я понимаю, это потому, что вы в тюрьме, у вас такие отношения. И когда положение изменится, вы все разбежитесь. Но как без этого плохо!»⁸

Действительно, наши теплые отношения после отмены идеологических барьеров, железных стен и других тюремных ограничений разорвались в ближайшие годы на всех уровнях, от дружеских до профессиональных, от национальных до политических. Все разбежались, и Советский Союз умер.

* * *

Творческий интеллигент начала 80-х редко становился профессионалом, соответствующим западным стандартам: привычная российская лень и внешняя *патовая* ситуация к этому не располагали. Большинство работало по настроению, «по поводу» и по мере возникновения идей. С точки зрения военно-исторической науки эту деятельность можно сравнить не с регулярными военными действиями, а с партизанской войной. К тому же творили не «благодаря», а «вопреки». Изменение внешней ситуации заставило художников изменить своим привычкам, но не все могли выдержать навязанный темп. Успешно социализированные «профессионалы» 60-х успели больше — за счет наработанного в предыдущие годы, хотя в 90-е и они стали повторяться и производить «пустые» работы. *Свежие* критики, с ражем вписавшиеся в художественную жизнь в конце 80-х и начале 90-х, быстро куда-то рассосались, эмигрировали, спились, просто исчезли. В это же время с арт-сцены начинают исчезать и отдельные художники: кто-то уехал на Запад, а кто-то просто занялся чем-то иным.

⁸ Осип и Надежда Мандельштам в рассказах современников: Сборник / Сост. и предисл. О. и М. Фигурновы. М.: Наталис, 2002. С. 453.

Вообще 80-е — годы радостные и печальные одновременно, в том смысле, что во второй половине десятилетия российских «эпизодических» художников так резко посадили на иглу западного выгодоприобретения, что многие быстро выдохлись и потеряли если не способность к творчеству, то радость от процесса, несомненно. «Протестная» основа живописных и литературных произведений, характерная для творчества многих деятелей 1970—1980-х и составлявшая их производить вещи штучные и уникальные, уходит, вытесняемая законами рынка, требующего поточной продукции, и в новых условиях далеко не многие сумели найти в себе иной стимул для продолжения работы и саморазвития.

Важно помнить, что сознание художников в начале и в конце 1980-х — это две большие разницы, как говорили в Одессе. Примерно до 1988-го⁹ мы все плывем в одной лодке, мы готовы бескорыстно помогать друг другу и продолжаем традиции подпольного сообщества неконформистов, озабоченных сохранением духовного наследия авангарда и собственных наработок для последующих поколений. Помнится, опасаясь обысков после общего собрания в 83-м или 84-м, мы с Вадимом Захаровым мчались домой к Пригову, чтобы перевезти на другие адреса его «антисоветскую литературу» и стихи, но разве стали бы мы делать это в конце 80-х? Другой известный факт: вскоре после «открытия шлюзов» на 17-й Молодежной выставке в Москве и в других городах сформировались многочисленные некоммерческие союзы художников (сходные процессы шли у поэтов и музыкантов) вроде «Клуба авангардистов» или «Эрмитажа». Художники активно выставлялись и общались большими компаниями. Однако к концу десятилетия и эти образования утратили смысл: художники ушли в индивидуальные ниши для заработков и оказались разобраны по галереям.

Основная черта искусства первой половины 80-х — привычное отсутствие меркантильности, бескорыстие. Художники активно помогают друг другу, когда требуется соучастие; по-прежнему легко дарят свои работы друзьям-приятелям, стремясь хоть как-то заявить о себе более широкому кругу и сохранить созданное ими на

⁹ То есть до аукциона «Сотбис», послужившего удачным трамплином в мир для многих молодых художников того времени, наподобие С. Волкова, Е. Дыбского, В. Захарова, И. Наховой, И. и С. Копыстьянских и др., и на время разделившего лагерь художников на «участников» и «неучастников».

иных стенах. Означало ли такое поведение, что мы ни в грош не ставили собственные творения? Разумеется, нет. Просто в условиях отсутствия галерей подарок зачастую был единственным способом показать свое творчество другим людям. Наконец, в это время еще не сформировались ни четкий материальный эквивалент стоимости работ большинства «неофициалов», ни сознание производителя *шедевров*, требующее *непрерывной* компенсации за вложенный труд. По контрасту с концом 80-х, когда почти все авторы уже подсчитывали количество валюты на своих счетах во Внешторгбанке после каждого аукциона или ярмарки, в доперестроечное время еще сохраняется доброе старое сознание анархо-идеалистов от искусства.

Из всех «общекультурных» событий 80-х два стоят особняком: это смерть В. Высоцкого (1980), по сути знаменующая закат бардовско-романтической эпохи в СССР (в декабре того же года в США погиб Джон Леннон, чья смерть также стала символом конца эпохи — только социокультурного рока), и выставка «Москва — Париж» в ГМИИ им. Пушкина в 1981 году — напротив, ознаменовавшая приближение новой эпохи либерализма в советской культуре, открыв для широкой публики часть русского и французского авангарда. Разумеется, мы не можем охватить здесь всех событий официальной культуры: они достаточно широко описаны в других источниках. Но вот как видятся мне важнейшие вехи *неофициальных* 1980-х из XXI века (включаю сюда и такие явления, как «Мухоморы» и «А—Я», формально рожденные в самом конце 70-х, но расцветшие именно в 80-е):

Появление группы «Мухоморы» (1978);

Выход журнала «А—Я» (конец 1979-го);

Рождение широкого советского рок-движения (условно — март 1980-го);

Создание архива независимого искусства МАНИ (1981—1986);

«Золотой диск» группы «Мухоморы» (1981—1982);

Создание галереи АПТАРТ (1982—1984);

Появление и утверждение в российском искусстве жанра инсталляции (ок. 1983);

Альбом «По мастерским» (1982—1985);

Создание группы «Поп-механика» (весна 1984-го);

Формирование группы «Митьки» (1984—1985);

Возникновение *творческого центра* «Детский сад» (1985—1986);

Сквот на Фурманном (1986—1990);

17-я Молодежная выставка (ноябрь 1986-го);
 Объединение «Эрмитаж» (декабрь 1986-го);
 «Клуб авангардистов» (февраль 1987-го);
 Сотрудничество поэтов и художников: вечер в клубе «Дукат»
 (осень 1986-го) и др.;
 Галерея на Каширке: «1-е творческое объединение» (1987);
 Создание группы «Медгерменевтика» (декабрь 1987-го);
 Аукцион «Сотбис» (1988);
 Новая волна отъездов многих художников (с 1988-го);
 Открытие первых галерей (1988—1989);
 Издание русского Flash Art (1989);
 Первые публикации в советских журналах («Родник», ДИ, «Искусство» и др.).

Не сомневаюсь, что в этом сборнике, как и в предыдущей книге¹⁰, искушенный читатель легко разглядит неоднозначность оценок происходивших событий. Я сознательно включил сюда лекцию Тимура Новикова и подобные тексты, чтобы показать *иные* точки зрения на историю культурного инакомыслия в столицах. Вообще тексты совершенно не монофизичны и не равноценны. Однако в этом многообразии представлений кроется если не истина, то убедительная картина относительности высказываемых участниками книги суждений. Надеюсь, что этот политеизм будет способствовать объективной оценке рассматриваемого десятилетия из некоей медианной, надмирной точки сборки.

* * *

Нельзя не отметить особо такого интересного явления первых лет перестройки, как безудержное стремление к творческим объединениям и группам. Если в начале 80-х различные группы образовывались в основном в не- и полуофициальной среде (Горком) с целью облегчения пробивания себе дороги («когда нас много, мы сильны»), то в 1987—1988 годах эта тенденция, лишившись прежних идеологических ограничителей, по инерции расцвела пышным цветом. В июне—августе 1988 года (т.е. одновременно со знаковым аукционом «Сотбис») во Дворце молодежи в Москве прошла гигантская выставка «Лабиринт», на которой свои работы продемонстрировали около 250 авторов. Еще не понимая нового вектора эволюции

¹⁰ Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. М.: НЛО, 2010.

в сторону индивидуальности и уникальности «бренда», зачастую совершенно разные по стилю художники взахлеб объединялись в группировки и товарищества. Вот как отметил этот момент критик В. Кисунько в газете «Советская культура» от 24.09.88 года:

«<...> Без малого три десятка творческих объединений сошлись под одной крышей. Сошлись не по чьей-то указующей воле, а сообразно внутренней логике художественной жизни. Выставочная политика в течение десятилетий отнимала у этих художников не только право на диалог со зрителем, но и возможность увидеть самих себя — со стороны, в содружестве, в контрастах и сопоставлениях. <...> Потребность художников соединиться для выставки — это еще и умное стремление сломать систему “своей” и “чужой” мифологии, пробиться сквозь коросту заиндевевших ярлыков. Вдумаемся в названия. Творческое объединение МОСХ и “Ключ”, “Москворечье” и “СКИтальяцы” (сиречь “суриковцы”), “Новая волна” и “Арбатр”, “Центр” и “Периферия”, “21 (Малая Грузинская)” и “Красные ворота”, “Визит” и “Без четвертого”, “Колесо” и “Спонтан”, “Клуб авангардистов” и Молодежная комиссия МОСХа, Товарищества художников Свердловского и Красногвардейского районов, “Двери” и “Коридор”, “Студия” и “ТОТАРТ”, “Конец века” и Галерея на Страстном бульваре, “Сокольники”, “Молот” и “Чемпионы мира”, “Эрмитаж”... Люди объединяются. У кого замах на “тотальность” собственного видения — с теми, кому дороги студийность, камерность. Жаждающие новаторства — и те, кого влечет стародавняя добротность письма. Группируются вокруг творческих союзов, по территориальному принципу — или наедине с собой мыслят, как Петька с Василием Ивановичем, в “мировом масштабе”...» («“Лабиринт”, или О мифологии древней и новой»).

Интересно проследить и трансформацию предмета изображения в неофициальном искусстве этого (и породившего его предыдущего) десятилетия. Как известно, советская идеологическая машина апроприировала и узурпировала все возвышенные, все классические позитивные и светлые темы в искусстве для обслуживания государственной мифологии. Находившийся в оппозиции нонконформизм, помещенный в прокрустово ложе протестного движения, первоначально был вынужден довольствоваться архетипами вытесненных из общества религии, декаданса, русского авангарда и западного искусства 1920—1950-х годов. В 70-е годы — в поисках собственного лица — «подпольные» русские художники обращаются к таким

антиэстетическим и не оприходованным ранее предметам, как вывески, дорожные знаки и таблицы, повседневные атрибуты быта, табуированные для внутренних эмигрантов советские идеологемы, рекламные и плакатные образы, прочие маргинальные явления, интерпретируя их под иным, новым углом зрения. Дальнейшие поиски, перешедшие в 80-е, все больше уводят поэтов и художников в иные миры, на края Ойкумены — ведомые подчас совершенно разными вергилиями, то бишь философиями и учениями, авторы спускались на эстетическое дно, исследуя пределы творчества и восприятия. «Коллективные действия» намеренно ничтожат эстетические и лингвистические категории, Кабаков воспекает бытовой мусор, Сорокин ведет читателей по канализации человеческого духа, в Питере расцветает некрореализм. Можно сказать, что Россия в те годы просто целенаправленно поставляла материал для обоснования Юлией Кристевой ее концепции абject — грязного, низкого, отвратительного. А новое поколение 80-х просто обрушивает зрителей в абсурд, в отсутствие каких-либо этических и эстетических норм, «в пустоту», как метко констатировал В. Янкилевский во время посещения первой выставки АПТАРТа. Вот с таким багажом так называемый «нонконформизм» подошел к своей последней черте, назначенной ему в Политбюро ЦК КПСС на конец 1986 года.

Как писала критик Э. Уоллак, в 1986 году «Запад продегустировал советский авангард с помощью Энн Ливе, Стивена Рейхарда и Фолькерта Клауке, уже организовавшего компанию *Sovart*, задачей которой было распределить советских художников по внушающим доверие американским галереям». Эти три человека, впервые приехавшие в Советский Союз осенью 1985 года, «встречались днем с официальными художниками, которых им навязывало Министерство внешней торговли, а по вечерам знакомились с неофициальными»¹¹. Вернувшись в январе 1986 года в СССР, Ливе привезла с собой Джона Уилсона, президента *Chicago Art Fair*, и членов отборочного комитета ярмарки Филлис Кайнд и Вильяма Струве. Теперь их интересовали только трое концептуалистов старшего поколения — Кабаков, Булатов и Чуйков. Они договорились о вывозе работ на ярмарку с МВТ, после чего Вадим Захаров и я несколько часов помогали спускать огромные и тяжеленные оргалитовые щиты Кабакова с чердака «Дома С.О. Россия» по крутой черной лестнице,

¹¹ *Wallach A. Marketing Perestroika // Art in America. 1989. Apr. P. 59.*

что заставило Вадика в конце работы в сердцах воскликнуть: «Не навиху современное искусство!»

Меньше чем через год зритель увидел на выставках совершенно иные работы. Часть художников (в особенности из «левого МОСХа») бросилась догонять ушедший поезд гиперреалистов и «новых диких» — «ярмарки краски» долго преследовали изображение привыкших к суровому стилю живописцев. Кое у кого это даже сработало. Но большинство «правильных» картин и инсталляций были посвящены перестройке, гласности, Горбачеву, убогому советскому быту, ГУЛАГу (неизбывная тема), сталинизму и прочим политическим темам. Покусывание издыхающего колосса за пятки работало лучше, чем анализ живописных проблем, — создавался имидж современного российского художника, понимающего, что нужно Западу. Мейнстрим все более *правел*, потому что на этом краю находилась «Межкнига», обеспечивающая поставки картин на Запад и зарубежные закупки.

Тем не менее главные «события» 80-х — это конец советского неофициального искусства и изменение содержания в оппозиции «художник и власть». Если первая половина десятилетия проходит под четким знаком прежнего противопоставления творчества «свободных художников» официальным институтам и идеологии, то примерно с конца 1986 года власть оперативно «перестраивается» и, поняв по притоку западных негоциантов возможность быстрой наживы, с помощью уже имевшихся институций типа «Межкниги» начинает энергично ставить доселе запретное, а ныне пользующееся активным спросом неофициальное и несоцреалистическое искусство на коммерческие рельсы, тем самым исподволь разрушая изнутри существовавшее десятилетиями стабильное, но незримое братство подпольных художников и литераторов, привыкших быть изгоями и «отщепенцами», но живших в мире собственных уникальных духовных ценностей и вместе сражавшихся против системы.

Существенным, на мой взгляд, являлось и изменение статуса художника в социуме: из тихого подпольного зверька, привыкшего к полумраку и малолюдству, он быстро превратился в существо общественное, открытое и даже популярное. Зрители ломались на выставки, в мастерских беспрестанно толпились делегации галеристов и дилеров, поэтов без конца приглашали на чтения и требовали от них текстов для публикаций. Например, забытые нынче художники Сундуков или Шерстюк (здесь можно привести еще десятка три

имен напрочь исчезнувших со сцены авторов) были просто звездами журналов и экранов, да и прочих узнавали на улицах и требовали автографов. Приемы в посольствах, аукционы с икрой на столах, сметаемой, разумеется, в мгновение ока; деньги, внимание, улыбки, софиты и веселые девушки на каждом углу. Подобные внешние перемены не могли не влечь за собой перемен внутренних: художников «вело» и шатало; в ресторанах они пытались состязаться с братвой, швыряясь пачками денег, и скупали за границей кучи дорогой аппаратуры. Некоторые, впрочем, быстро мудрели и инвестировали в недвижимость.

Таким образом, в результате изменений, порожденных перестройкой, неофициальное искусство из *образа жизни*, основанного на общении только с посвященными и понимающими людьми, узком знаточестве и перманентном обсуждении тонких параформальных материй, помогающих выжить во враждебном или просто чужеродном социуме, для многих художников неожиданно превращается в сферу коммерции, где на смену однородной и почти засекреченной команде «подводной лодки» неконформизма пришла разношерстная и бесцеремонная команда дилеров, галеристов, кураторов и критиков, в те годы с трудом отличавших *arte rovera* от Fluxus, а Кейджа от Пендерецкого. Именно в это время закладываются основы будущего московского гламурно-провокационного кураторства, ориентированного на внедрение какими угодно средствами политических технологий и фаустовских импликаций в ржавый корпус замшелого оппозиционного искусства для искусства.

На первый взгляд художники и поэты, композиторы и писатели наконец-то получили то, чего так долго добивались: возможность экспонировать свои произведения и получать за это деньги. Но последовавшая вслед за этим позитивом необходимость бороться за место под солнцем и в пантеоне отцов-основателей пробудила в мирных и общительных артистах не всегда приятные качества. Из друзей и соратников собратья по цеху вдруг превратились в конкурентов по рынку и заклятых врагов. Конечно, многим вопреки всему удалось сохранить прежний образ жизни — но сколько авторов ушли из искусства в начале 90-х, поняв, что прежнего состояния духа и общности уже не будет, а их творчество не оправдывает вложенной в него энергии!¹²

¹² На рубеже 1980—1990-х произошло много личных трагедий: кто-то, как Саша Башлачев, или Алексей Соболев, или Виктор Цой, ушел из жизни,

Сущность происходивших в то время событий и перемен не только не была раскрыта ранее, но и, на мой взгляд, намеренно обходилась и замалчивалась постсоветскими арт-институтами в силу многих причин¹³. Широко известно, что в эти годы самое актуальное значение приобретает социальная (то есть *антисоветская*) ангажированность советского искусства. Выставки соц-арта расцветают с середины 80-х пышным цветом по всей планете — сперва на Западе, а вскоре и у нас; наконец-то признание получают помимо Комара и Меламида такие эмигрировавшие мастера, как Соков, Косолапов, Бахчанян, и все авторы-москвичи, у которых в творчестве наблюдалась хоть какая-то критика советского мышления и образа жизни, — от корифеев Булатова и Сорокина до Кабакова, Брускина, Пригова, Б. Орлова, Лебедева и др. Как точно подмечает Борис Орлов, «все стало называться соц-артом». Но мало кто писал о том, как спешно *перестраивались* остальные — даже вполне признанные авторы (не будем здесь тыкать в них пальцем), — стараясь внести надлежащую, соответствующую времени бодрую струю в свою *стандартную* живопись. Та же картина наблюдалась среди поэтов: социальный гротеск, ирония, стеб напрочь забывают *просто поэзию*, метареализм и прочее *высокое и чистое* искусство. Важно отметить, что большинство художников инстинктивно всегда чуралось политики, ибо в то время «идейно вдохновляющая» и «основополагающая» роль КПСС и без того пронизывала все общество «от Москвы до самых до окраин». Абсурдная гиперболизация идеологии успешно породила в свое время соц-арт, весьма негативно воспринятый художественным сообществом в 70-е годы. В 80-е же этот бренд становится мейнстримом. И здесь уместно вспомнить ироничное высказывание художника Анатолия Зверева, выданное мне в начале 1986-го под рюмку водки: «Вот любовь — это что такое? Когда на капоте — это любовь? Нет, это е...ля». А кураторы и галеристы настойчиво предлагали художникам именно «на капоте»¹⁴.

а кто-то, как Андрей Абрамов, Свен Гундлах (список можно продолжать долго), ушел из искусства.

¹³ Как всегда, отдельные статьи на эту тему — с бесконечными искажениями действительности — можно найти в западных публикациях, например: Berkowitz J.S. A Look into Glasnost's Impact on the Soviet Art World. 11 Loy. L.A., Ent. L. Rev. 453 (1991).

¹⁴ Провокационная политика отдельных кураторов (Гельман, Ерофеев и др.) особенно усилилась в 90-е годы.

Далее — со всеми остановками. Нравственный аспект внезапного изменения взаимоотношений между советскими салонами, журналами и издательствами и бывшими нонконформистами просто мерк на фоне прочих судьбоносных процессов, шедших в стране в социальной, экономической и политической сферах, — как совершенно ничтожный и недостойный внимания. В тот момент изменению знака с минуса на плюс были рады все — от бедных неофициальных писателей и поэтов до директоров агентств и главных редакторов. Каждый что-то «наваривал» на этих переменах. Эйфория в оптимальном режиме должна была длиться вечно: армия творцов должна была только гнать продукцию, а не менее многочисленная армия чиновников, контрагентов и дилеров — пожинать плоды невиданного экономического успеха на международном рынке. (Несомненным позитивным моментом в этом коммерческом векторе движения с Востока на Запад был солидный встречный поток любопытствующих художников, музыкантов и литераторов западных стран в открывшуюся миру России — такой культурный обмен был невероятно полезен и показан всем действующим лицам.) Бывшие борцы с советской властью, получая валютные крохи с барского стола госструктур, готовы были всенародно лобызаться с функционерами СХ, СП и каких угодно аббревиатур. Бывшие *внутренние эмигранты* и креативные подпольные лидеры пошли во власть, то бишь в министерства и управления, создавая свои галереи, центры искусства и издательства. Были опубликованы все «рукописи из стола», пролежавшие там не одно десятилетие. Казалось бы, жизнь наконец-то удалась, справедливость восторжествовала — кто был никем, тот стал вдруг всем, как и предсказывалось коммунистами.

Как еще весной 1989 года писала Э. Уоллак: «Предприниматели быстро распознали потенциал применения советской культуры для быстрого получения выгоды в виде рекламы, даже если не всегда в виде денег. Это привело к хаотичному и сбивающему с толку разрастанию наспех организованных советско-американских проектов. Только сейчас, после двух лет полноценной гласности, американская публика может как-то по-настоящему понять и прочувствовать советское современное искусство»¹⁵.

И тут золотой фонтан вдруг иссяк. Выяснилось, что такой поток продукции, все более похожей на западное искусство, глобальному

¹⁵ Wallach A. Marketing Perestroika // Art in America. 1989. Apr. P. 53.

рынку не интересен и не нужен. Еще позже выяснилось, что бывшие подпольные творцы, лишившиеся привычной парадигмы противостояния с ненавистной советской властью, уже неспособны производить что-то иное, лишённое обычного деструктивно-социального пафоса. Многие просто перестали работать, поняв, что в изменившейся ситуации их творчество уже не востребовано. Сместились старые точки отсчета, поменялись правила игры, снялись бывшие социальные барьеры, которых никто ранее особенно и не пытался, если говорить честно, преодолевать, осознавая безнадежность всех попыток «бодания с дубом». Когда-то эта ситуация будировала творческую мысль и дух, заставляла работать вопреки официальным правилам и установкам. Юрий Лотман как-то заметил, что культура начинается с запретов; отсюда (увы) напрашивается логический вывод, что со снятием запретов культура заканчивается или деградирует. Для качества продукции многих художников конца 80-х и 90-х это оказалось в большой степени верно, и кризис продолжался до тех пор, пока не выработались новые парадигмы мировосприятия и новые векторы творческих поисков.

Хотелось бы привести здесь такую гипотезу причины¹⁶ утраты интереса к российским художникам на Западе, возникшую у меня «снаружи», в бытность вне России. Главным аттрактантом для западного общества в период перестройки — после встречи на высшем уровне Горбачева и Рейгана, на которой впервые было объявлено о введении гласности в стране, — было долгожданное снятие покровов с таинственного и страшного коммунистического зверя, глухорычавшего столько лет в северных снегах. Поэтому главным брендом культурных продуктов, хлынувших из постепенно разваливавшейся коммунистической империи, стал некий общий бренд СССР. Все, на чем стояло клеймо *Made in USSR*, вызывало ажиотажный спрос, независимо от качества собственно продукта. Основан этот спрос был на коллективном неосознанном предожидании потрясения, желании увидеть нечто отличное от западной культуры и радующее глаз непрременной русской аляповатостью и абсурдностью. К примеру, вспоминаются требования дилеров к картинам той поры: надписи на холстах должны быть сделаны только кириллицей, никакой латиницы! Покупатель требовал искусства автохтонного и аутентичного (западное общество, в сущности, весьма консервативно и с трудом

¹⁶ Разумеется, таких причин было много. Свои варианты приводят многие другие авторы сборника.

привыкает к новым формам и названиям. Скажем, на американском рынке водки до сих пор доминируют два русских бренда: «Столичная» и «Московская» — все прочее так и осталось жалкими потугами маркетологов). Можно назвать характерным успех в западной прессе акции группы «Коллективные действия» «Русский мир» (1985), насыщенной таинственной языческой атрибутикой¹⁷ и спецэффектами (типа сжигания странного бога заснеженных русских полей — белого зайца). Прочие же акции КД — при всей старательной герменевтичности бесконечных метаанализов деятельности группы — практически ничем не отличались от американской и средневропейской традиций акционизма и особого интереса вызвать просто не могли. Несомненно, этот момент сыграл свою роль в осмыслении молодым поколением художников и кураторов 90-х, желавших играть не последнюю роль на мировой сцене, необходимости обращения к жестко радикальным и социально провокационным видам акционизма.

А к перестройке в визуальном искусстве «от СССР» образовались только два реальных бренда: занимавшийся живописной ревизией советского станкового плаката Эрик Булатов и софист-метафизик, певец коммунального рая Илья Кабаков. Бренд Ивана Чуйкова был прекрасен и понятен западному зрителю, но штампа Made in USSR не имел. Шокировавший всех феерический взлет на «Сотбисе» Гриши Брускина принес на арт-рынок фенотип произведений, обладавших скорее универсальными характеристиками борхесовских классификаций, чем бренда советской действительности. Эффектные газетные инсталляции Дмитрия Пригова как нельзя лучше соответствовали духу перестройки и потому до конца эпохи Горбачева импонировали Западу, но были лишены какой-либо иной жизнестойкой идеи. Почти все остальные россияне, при всем уважении к отдельным талантливым представителям художественного сообщества, представляли собой либо мощный арьергард давно почившего в бозе модернизма, либо смелые повторы и вариации западных акционистов, либо столь оригинальные зачатки чего-то настолько убиквитарного и безличного, что мало кому нравились даже на родине. Утвердившийся на Западе бренд Комар — Меламид уже прошел пик интереса к себе; они уже к этому времени стали как бы классиками. Удачно (и заслуженно) вписался в западный рынок искренний наследник русского авангарда Э. Штейнберг. Немного

¹⁷ Кстати, абсолютно конгениальной истинной сущности религии на одной шестой части суши.

опоздали с успешным выходом на сцену эмигрировавшие Соков и Косолапов. Здесь можно сколько угодно спорить, что было *бы*, если *бы* Соков, или Рогинский, или кто-то еще остались в России: удалось *бы* им в этом случае получить бóльшую фору на старте или нет? (Мы вынуждены забыть о сослагательном наклонении в таких вопросах...) В литературе — благодаря связям с Германией — в те годы удалось застолбить такие имена, как Вс. Некрасов, Рубинштейн, Пригов, Сорокин, но с окончательным распадом [бренда] СССР они по одному (кроме разве что Сорокина) так же исчезают с западного культурного поля (впрочем, они навсегда останутся «нашим всем», воистину и во веки веков, аминь). В музыке утвердились Шнитке, Пярт и Губайдулина, но их судьбы не имели ничего общего с тенденциями визуального искусства.

В результате краха коммунистической идеологии, распада институций соцлагеря и самого СССР ореол *врага* померк; постепенно исчез и статус *инаковости*, отличавший Восточную Европу и Россию от прочих стран «западной демократии». С утратой ярких специфических характеристик главного бренда на рынке увяло и любопытство западных коллекционеров к культуре закрытой ранее страны с противоположным энергетическим полюсом; западные галереи и музеи также вскоре потеряли интерес к бывшему советскому искусству.

Таким образом, с началом очередной экономической рецессии в начале 90-х выжили только те авторские бренды, которые имели крепкую наработанность материала и несли в себе как основу ту самую *автохтонность* главного бренда СССР. Среди уже упоминавшихся имен (Комар, Меламид, Кабаков, Булатов) это закрепившийся на Западе чуточку позже бренд фотографа Бориса Михайлова, также опиравшегося на советскую специфику и солидно потрясшего сюрреализмом своего видения сознание западного обывателя.

Впрочем, «птенцы гнезда Кабакова» (кажется, выражение Немухина) разлетелись в конце 80-х по миру на несколько лет и даже сумели добиться некоторых успехов до распада империи. Как известно, одними из первых уехали из России и сами мэтры — Кабаков с Булатовым. И хотя на место выбывших из строя тогда тут же вставляли новые бойцы, жаждущие славы и денег, общее качество искусства в конце 80-х и в 90-е годы сильно упало. То, что произошло тогда с художественной ситуацией в России, хорошо отражает старая, но видоизмененная русская загадка: «К и Б сидели на трубе. К упало, Б пропало. Что осталось на трубе?»

Осталось бесконечное тоненькое «и-и-и-и-и-и»...

К счастью для самих себя, многие творческие работники проявили надлежащую гибкость и сумели перестроиться вновь: в 90-е художники и поэты ушли в смежные профессии, писатели и критики стали писать понятнее для публики, а композиторы — чаще появляться в концертных залах и объяснять, почему то, что они сочиняют, называется музыкой. Сформировался небольшой арт-базар, жизнь стабилизировалась и побежала по новым рельсам. Появилось новое поколение художников с совершенно иными критериями творчества. Однако, боюсь, в этом экскурсе в историю я зашел уже слишком далеко вперед, и теперь нам предстоит вернуться обратно в 80-е.

* * *

Интересно отметить, что некоторые авторы берут за начало второго этапа 1980-х 85-й год, который услужливо всплывает в памяти якобы как год официального начала перестройки. От «ускорения», «укрепления трудовой дисциплины» и одиозной борьбы с алкоголизмом — через первые робкие призывы к «гласности» в 1986-м — до официального провозглашения перестройки на январском пленуме ЦК КПСС (1987) еще должно пройти два года! Медленно начинают вводиться послабления для подпольных цеховиков в виде разрешения создания совместных предприятий (январь 1987-го), кооперативов (февраль); вступает в силу закон об ИТД (май). Следуя взятому на пленуме курсу на гласность, с марта 87-го в библиотеках начинают возвращать книги из спецхранов в открытые фонды.

Хотя диссидентская деятельность фактически сошла на нет уже в первой половине 80-х (согласно истории инакомыслия общества «Мемориал», трое оставшихся на свободе и неэмигрировавших членов Московской Хельсинкской группы заявляют о самороспуске группы в 1982 году, а с арестом Ю. Шихановича, организатора последних выпусков «Хроники текущих событий», в 1983 году прекратилось и издание «Хроники». В результате операций Пятого главного управления КГБ против Фонда помощи политзаключенным в 1983—1984 годы открытая деятельность фонда также прекратилась: были арестованы около тысячи человек), до февраля 1987 года в лагерях по-прежнему продолжали умирать политзаключенные, а в стране развитого социализма шла упорная борьба между старым

и новым как в культуре¹⁸, так и в других областях. Чуть раньше, весной 84-го, меня (абсолютно далекого от политических игр) вызвал директор ЦВЗ «Манеж», где я работал администратором, и, глядя в окно на Кутафью башню, неловко сообщил, что КГБ требует моего увольнения в связи с публикациями в антисоветском журнале. «Я посмотрел на то, что вы делали, — кивнул он на лежащие перед ним журналы «А—Я». — Ничего тут *такого* нет, конечно. Но...» Я пожал плечами и вздохнул вместе с ним (как выяснилось, он однажды уже отстоял меня, но против второй атаки у него не нашлось аргументов)¹⁹... В каком-то смысле лагеря в то десятилетие успешно сменили психушки, куда стали «гуманно» класть (= сажать) многих инакомыслящих. Только перед новым, 1987-м годом А.Д. Сахаров смог вернуться из ссылки в Москву. И лишь с февраля 1987-го отбывавшие срок остальные правозащитники и узники совести в СССР стали медленно возвращаться домой. Так что эпоха «свободы», как бы мы ее ни понимали, в 1985 году еще была весьма далека от начала.

Любопытно в этой связи вспомнить, что еще в апреле 1989 года американский журналист и видеохудожник Дуглас Дэвис, в то время, как и большая часть общественности на Западе, полный восторженных иллюзий по поводу перестройки и в течение года обивавший пороги разных учреждений в Москве, Ленинграде и Таллине с идеей культурного видеомоста между СССР и США с участием первых лиц государств, с иронией процитировал мое пессимистичное утверждение в своем «Красном дневнике», опубликованном в газете *The Village Voice*: «Перестройка — как ветер в лесу. Наверху очень много шума. А внизу, где мы живем, ничего не ощущается». Конечно, он мне не поверил. Естественно, его грандиозная авантюра застряла в болоте бюрократии с обеих сторон.

Впрочем, не могу сейчас не вспомнить растворенного в то время в воздухе ожидания прихода чудесной свободы и априорной готов-

¹⁸ Публикуемые в приложении образцы злобных статей 1986 года из апрельской «Московской правды» и июльской «Советской культуры» — наглядные примеры той борьбы (давно забытая, чуждая лексика; стиль, не воспринимаемый сейчас без смеха, — но тогда все это отнюдь не казалось «первоапрельской шуткой»).

¹⁹ Одной из акций, которые мне удалось перевернуть году в 83-м в Манеже, был закрытый показ для нашего сообщества в кинозале ЦВЗ фильма «Клятва» с М. Геловани в роли Сталина. Копия этого фильма, посмеяться над которым съехалась вся *нома* и не только, принадлежала братьям Мироненко, чья мать предыдущим браком была замужем за Геловани.

ности к потрясающим событиям — какого рода, никто толком не знал, но все ждали тех самых «перемен», о которых пел В. Цой; что-то должно было обязательно произойти. И действительно, *что-то* происходило, но совершенно не то, что ожидалось, не так и не там... Медленно, исподволь в обществе накапливались пессимизм и апатия.

В целом, описанная выше кратковременная смычка партийных функционеров и прорвавшихся за границу нонконформистов имела неимоверное значение уже хотя бы потому, что обеспечила категорическое изменение сознания и тех и других. Исчезли идеологические шоры, в зрачках у всех нарисовались одинаковые валютные ориентиры, и убеждения можно было кратковременно хорошо обменять на звонкую монету. Народ, сердца которого алчно жаждали перемен, наконец-то ощутил единство с мудрой партией и по вечерам радостно смотрел увлекательный телесериал «Большой дом-1» — репортажи с заседаний Верховного Совета. Переход в 90-е прошел для всех по-разному, но все главные серьезные социальные и экономические потрясения еще только ждали советских людей в последнем десятилетии XX века.

* * *

Возможно, кому-то эта книга покажется деконструктивной, не создающей ясной или хотя бы адекватной реальности картины эпохи. Быть может, это и так. Однако, опираясь на известное высказывание американской писательницы и философа Ребекки Гольдштейн, что «нельзя найти смысл в написанном тексте, но лишь в различных, часто взаимно непримиримых “виртуальных текстах”, сочиненных самими читателями в процессе его поиска», можно надеяться, что задача книги будет выполнена.

Как составитель я хотел бы в заключение выразить огромную благодарность всем авторам сборника за предоставленные материалы и особо поблагодарить лабораторию Д.А. Пригова при РГГУ, архив Центрального музея кино, галерею ЕКАртБюро, Наталью Смолянскую, Франциско Инфанте, Александра Липницкого, Ксению Новикову, Эльнару Тайдре, Яна Клышейко, Владимира Янкилевского, Льва Мелихова и Игоря Пальмина за помощь в сборе и предоставлении материалов.

Георгий Кизевальтер

Никита Алексеев

Зовут в пустоту

...В начале 80-х были совсем не только плясание и разгул. Я много работал и сам, и начиналась галерея АПТАРТ. Как и у кого первого возникла идея устроить галерею, не помню. Видимо, она висела в воздухе. С одной стороны, выставляться стало совсем негде — Горком превратился в неприличное и вовсе постороннее для нас место, а ничего другого, кроме каких-то однодневных выставочек, которые время от времени удавалось Лене Бажанову устраивать в маленьких залах на Кузнецком Мосту и на улице Жолтовского, и не было. С другой — изменилось то искусство, которым к этому времени занимались я и мои друзья. Эзотерическая и элитарная практика «Коллективных действий» с выездами за город и приглашением ограниченного количества проверенных зрителей оказывалась недостаточной. Начала «расти фактура», как выразился тогда Свен Гундлах, в это время учившийся заочно в Питере, в Академии, на искусствоведа.

Мы делали не эфемерные ощущения, затем упаковывающиеся в многослойную документацию, а какие-то вещи, которые надо было показывать в некоем выставочном пространстве, и хотелось их показывать более широкому кругу зрителей.

Для начала, впрочем, мы закинули удочку: поговорили с Дробицким, бывшим тогда председателем Горкома графиков (сейчас он кто-то при Церетели и чуть ли не академик), насчет возможности нашей выставки. Он ответил не лукавя: «Когда позвонят откуда надо, тогда и будет вам выставка».

Вот и додумались — сделать галерею у меня в квартире. По причине того, что ни у кого больше своего жилья не было. Все, кроме меня, либо жили с родителями, либо что-то снимали или были семейными, да и мастерской никто из нас не обзавелся. Родители Миши Рошаля в большой городской

квартире не жили, перебрались на дачу, но Миша ею все же распоряжаться не мог. Предложили обосноваться у них Толя Жигалов и Наташа Абалакова, но они жили очень далеко, где-то в Орехове-Борисове. А я был один. Жил сравнительно недалеко от центра. И мне было скучно просто весело жить.

Итак, галерея. Именно галерея, а не салон. Что такое галерея современного искусства, мы тогда знали туманно. Но понимали две вещи: во-первых, в галерее должны постоянно проходить сменяющие друг друга выставки и должна быть программа, а во-вторых, у галереи должно быть название.

Естественно, это была коллективная, кооперативная галерея. Было необходимо устраивающее всех наименование. Номер моей квартиры был 433, и я предложил назвать галерею «4'33» — в честь гениального произведения Джона Кейджа, когда пианист выходит на сцену, усаживается за инструмент с закрытой крышкой, сидит, ничего не делая, на табурете четыре минуты тридцать три секунды (тайминг идеальный, меньше — не поймешь, дольше — станет скучно) и уходит. Но это название всем не могло понравиться: оно отдавало концептуальной сухостью и было слишком близко к делам КД.

Название АРТАРТ (именно так, по-английски) придумал Рошаль, и оно мне сразу страшно понравилось. Правда, понимали мы его по-разному. Для Миши было важно, что это читается как аббревиатура apartment art, «квартирное искусство», и напоминает о традиции квартирных выставок. Для меня важнее был другой, многозначный смысл слова арт — «склонный, способный, возможный». А кроме того — мы же с Мишей были полиграфистами, — получался очень удачный логотип: АРТАРТ можно было также интерпретировать как «ИскусствоИскусство». И эта тавтология устроила всех.

Но что это была за галерея? Комната 18 метров, с двумя большими окнами, так что стен было совсем мало. Прихожая — 4 метра. Кухонька чуть больше, и совмещенный санузел. И на некоторых выставках все это пространство использовалось полностью, от пола до потолка; потолком тоже пользовались.

А к тому же мне там еще и жить приходилось.

Ядром АПТАРТА были Рошаль, начавшие тогда работать вместе Вадик Захаров и Витя Скерсис, группа «Мухоморы», Наташа Абалакова и Толя Жигалов, Гога Кизевальтер и я. То есть весьма несхожие художники. На разных выставках присоединялись и другие авторы (на первой выставке были работы Андрея Монастырского и Коли Паниткова), и очень важно, что в АПТАРТе впервые появились молодые художники из Одессы — Сергей Ануфриев, Лариса Резун — тогда его жена, «Перцы» (Олег Петренко и Мила Скрипкина), Юра Лейдерман, Игорь Чацкин и Леня Войцехов.

Первая выставка АПТАРТа открылась в сентябре 82-го, а общим числом за два года, до мая 84-го, было устроено, если не ошибаюсь, восемнадцать выставок, групповых и персональных, а также однодневных событий. Выставки длились обычно по неделе — дней по десять, между выставками я устраивал себе передышку. Она была, впрочем, относительной: дома все равно кто-то все время толокся, ночевал, шли постоянные разговоры, выпивания, да и личная жизнь оставалась хаотической. Сейчас мне не совсем ясно, как я при этом («мог») довольно много работать для себя и успевать зарабатывать какие-то небольшие, но достаточные для жизни деньги.

Но когда я сейчас вспоминаю выставки в АПТАРТе, мне ясно, что мы тогда, почти как слепые щенки, отрабатывали социальные, экспозиционные (да вообще пространственно-временные) технологии и стратегии, которые по-разному аукнулись потом.

Первая выставка была, в сущности, свальным грехом в очень ограниченном пространстве. Завешано и заставлено было все что можно — кроме необходимого для жизнеобеспечения санузла и кухни, где готовили еду. При этом происходило зонирование по интересам. В одной бочке огурцы пытались солиться по-разному. Что с ними случилось потом и какой вышел рассол — предмет для отдельного разговора.

Я со своим альбомом «Мне не нравится современное искусство» (догадался уже тогда, шло время, я его не любил все сильнее, сейчас, за крайне редкими исключениями, не люблю вовсе) и с идиотским ярко-красным телевизором «Юность» (видеоарта я в те времена еще не знал, но уже подозревал, что это по большей части незрелое кино и клипмейкерство), на экране которого я гуашью каждый день рисовал новый рисунок, оказался рядом с «Мухоморами». У них — казавшееся огромным по тем временам изделие «Впечатление от рассвета» (это был щит размером полтора на полтора метра, покрытый золотой фольгой, на котором полосками из серебряной фольги была наложена «оконная решетка» в виде солнца, а по краям — неоновые трубки), по соседству — несколько листов графики. Еще была «Золотая звезда» (где-то найденный портрет академика Лысенко, холст, масло, с приклеенной на лоб ненавистника генетики этикеткой от вьетнамского бальзама «Золотая звезда», помогавшего, как считалось, от головной боли) и еще какие-то картинки, «Роман-холодильник» и чудесная табуретка с бусами Кости Звездочетова.

Рошаль с двумя телевизорами, экранами уткнутыми друг в друга (Art for Art's Sake), по соседству с «Бодалками», «Ковырялками» и «Трыкалками» Скерсиса — Захарова, а рядом — черный полиэтиленовый пакет, набитый горелой бумагой и снабженный надписью «Черный квадрат», изделие ТОТАРТА Абалаковой — Жигалова. По диагонали от СЗ, Рошалья и ТОТАРТА — полочка с работами Монастырского и Паниткова. В щели между этими почти враждующими кланами были напиханы вещи одесситов, работа Кизевальтера (белый круг с красной пипочкой посерединке), а «Мухомор» пророс до входной двери, я же под потолком повесил свои альбомы «Плясание» и «Вещи бога». Не потому, что у меня было какое-то особенное право, просто на потолок никто не претендовал.

А «Вещи бога», считаю, неплохая моя работа, — куда она, интересно, делась? «Арбуз бога», «Расческа бога», «Телевизор

бога» — хоть и нарисовано было так себе, но мысль хорошая. Богу ведь вещи тоже нужны, если он не совсем оглох, правда?

У входной двери, на туркменской кошме, загораживавшей самодельные антресоли, висела еще одна моя работа — лист черной бумаги, на котором затейливым почерком под Рене Магритта лиловой краской, выведено «Не волнуйтесь, все будет хорошо». Почему-то эта штука впоследствии очень понравилась Вите и Рите Тупицыным, и они ее репродуцировали везде, где речь шла обо мне. Будто я ничего в жизни другого не сделал.

Но, может, правда все будет хорошо?

Реакция публики на показанное была непонятно какой, потому что зрители были разные: в день приходило около пятидесяти человек. В невернисажный день нынешняя московская галерея может об этом только мечтать, но тогда были такие времена. По-моему, людям просто было нечем заняться.

Это были и совершенно свои, и совсем посторонние, узнавшие о выставке неизвестным мне способом. И я до сих пор не понимаю, почему мои соседи — в основном пожилые женщины — не возмутились по поводу гомона, раздававшегося в длинном коридоре, который вел к моей квартире. Я им очень благодарен. Подозреваю, советскую власть они не любили так же, как я, и происходившее им чудилось знаком свободы — аккурат Андропов пришел к власти, очень гадко запахло. А кроме того, разумеется, помогала до поры разнь между МВД и КГБ: иногда приходил участковый и ласково советовал не очень уж бузить, а то «соседи» сильно интересуются происходящим.

Мы и старались. Несколько раз приходилось чуть не силком выкидывать вон каких-то малоприятных персонажей. Не думаю, что они были сознательными провокаторами, скорее — придурками-тусовщиками, но насчет парочки таких посетителей у меня есть почти полная уверенность, и, слава богу, я их с тех времен не видел.

Но что касается реакции зрителей — была интересная иногда. Например, пришли Владимир Янкилевский и Эдик

Штейнберг, тогда находившийся в высоком градусе борьбы против Кабакова и иже с ним, пустивших в обиход гадкие словечки «духовка» и «нетленка». Выходя, Янкилевский истерически крикнул: «Ты понимаешь, куда они зовут? В пустоту!» И тут случайно уперся взглядом в висевшую в прихожей рядом с выключателем картинку «Мухоморов» «Айда в вакуум!» (лист из советского цветного календаря с пухлой девушкой-мормышкой и с приклеенными пенопластовыми буквами). Эдик что-то мрачно буркнул.

Бедный Янкилевский! Он старался изо всех сил, делая большое искусство, а тут — полная туфта. Если быть честным, продукцию «Мухоморов» выдающимся художественным явлением я не считаю — культурологическим да. Но что было Янкилевскому так переживать? Пустота она и есть пустота, будь ты православным, буддистом или кем угодно еще.

Сейчас инсталляция, приблизительно имитирующая первую выставку АПТАРТа, находится в Америке, в музее Zimmerly университета Rutgers, куда попала вместе со всей коллекцией Нортон Доджа, говорят, очень симпатичного человека. Я с ним, к сожалению, не знаком. А у него она очутилась благодаря Вите и Рите Тупицыным, в свою очередь получившим ее от удивительного человека Тода Блудо, — но о нем чуть дальше.

Все последующие выставки в АПТАРТе я не помню, смешалась их хронология, но ее всегда можно уточнить, спасибо дотошным исследователям, задним числом потрудившимся это сделать. А для меня они слились в кусок жизни, крайне важный, но и не всегда пригодный для вспоминания.

Но кое-что все же вычленяется.

Это «Победы над солнцем» в сентябре 83-го, устроенная через несколько дней после того, как советские сбили возле Сахалина корейский «боинг» и погубили почти триста душ. Я не уверен, что это мероприятие можно назвать выставкой, скорее это была акция, только растянутая во времени. А ее импульсом была совершенно естественная человеческая реакция на душегубство. Был это с нашей стороны кукиш

в кармане? Да. Высказаться прямо было страшно, садиться не хотелось, а сказать, что мы чувствуем, было надо. Кажется, публика поняла, о чем речь.

Название, естественно, напоминало о футуристической опере Маяковского, Малевича и Матюшина, но важно, что у нас солнце оказалось одно, а побед — по меньшей мере несколько.

На выставку пускали по три человека, остальные ждали в коридоре. Внутри была полная темнота, окна мы затащили черной бумагой и задернули шторами, посетителям давали электрические фонарики, и они блуждали по квартирке, в темноте казавшейся загадочным лабиринтом. Играла магнитофонная запись — насвистывание песен вроде «Все выше и выше и выше» и прочей советской авиационной дребедени.

Очень странно, я не помню, что я там показывал, только названия рисунков: «Меланхолия» и «Прорастает» — наверно, ничего интересного. Иначе запомнил бы. А некоторые другие работы помню отлично. На кухне Костя Звездочетов в потемках, чуть подсвеченных сиреневым светом газовых конфорок, что-то варил в кастрюле, на голове у него была белая наволочка. Посетителю Костя говорил: «Посмотрите мне на лоб». Тот поднимал наволочку, на лбу написано: «Маленький наеб». Это была работа Монастырского, впрочем, Андрей, заболел или сказавшись больным, в АПТАРТе не появился ни разу.

В углу комнаты сидели Наташа Абалакова и Толя Жигалов, лужгали семечки и плевали на пол.

В ванне, полной белых хризантем, лежал Свен Гундлах — как Офелия. А к кафельной стенке была приклеена серия черно-белых фотографий Кости «Рожа йога», на которых он корчил макабрные гримасы.

Была веселая, инфантильная выставка «Дальние, дальние страны», где все участники придумывали что-то на тему невиданных краев, путешествий и земногорая.

Важной, мне кажется, была выставка «Одесса» — там молодые одесситы в первый раз вышли на московскую сцену.

Со Звездочетовым мы сделали полуперсоналку «Для души и тельца» (с ударением на втором слоге). У него там была замечательная живопись. Кстати, теперь Костя очень любит уверять, что художником он стал из-за меня и Свена, он себя считал поэтом, рисовал постольку-поскольку, а мы его назначили ответственным за живопись в АПТАРТе.

«Мухомор» устроил, как сейчас говорят, презентацию своего «Золотого диска». К мольберту, задрапированному красной тканью и золотой фольгой, были привязаны динамики, из которых неслась дико смешная мелодекламация мухоморских стихов, наложенных на всевозможную музыку — от Чайковского до I'm Your Venus, I'm Your Fige. С «Золотым диском» произошла интересная история, сыгравшая немаловажную роль в дальнейшей судьбе «Мухоморов». В Москву приехала какая-то русская девушка, жившая в Лондоне, приятельница Севы Новгородцева. «Мухоморы» с ней познакомились и подарили магнитофонную катушку с записью «Золотого диска», она им в ответ преподнесла совсем недавно вышедшую первую пластинку Лори Андерсон Big Science. Работы Лори я уже немного знал по художественным журналам, а ее музыка меня совершенно потрясла — «Мухоморы» же к ней отнеслись достаточно прохладно. Но дело не в этом. Когда «Золотой диск» попал к Новгородцеву, тот его стал крутить в своих передачах на BBC, попеременно с Rolling Stones и Queen. Это, конечно, было очень почетно, но переполнило чашу терпения властей.

Пока ребята занимались художественными забавами, которыми интересовалось от силы несколько сотен человек, на это до поры до времени можно было смотреть сквозь пальцы. Когда они попали в эфир вражеского голоса, в передачу, которую слушали миллионы, это было воспринято как настоящая идеологическая диверсия — при том что там и на самом деле были песни про «юного диссидента» и «Смерть пионера» («Пионера я убил!!!...»).

С «Мухоморами», в общем-то, обошлись довольно мягко — могли посадить, но удовлетворились тем, что через некоторое время загнали их в армию. Правда, в жутковатые

места: Свена — на Сахалин, Костю — в Петропавловск-Камчатский, Володю Мироненко — на ракетодром «Капустин Яр»¹. Сережа Мироненко в армию не угодил, видимо, потому, что числился главным художником театра в Воркуте, где проводил неделю в месяц, но люди из ГБ решили, наверно, что он и так уже далеко.

Но покуда мы делали выставки, работали, немного нервничали, а в общем приятно проводили время. Развлекались. Летом выпивали на козырьке над входом в «Модный трикотаж», по ночам ходили купаться на пруд возле гостиницы «Орленок» и мимо Дворца пионеров на Москву-реку, на Ленинские горы. Тогда в реке еще можно было купаться...

Москва

Впервые опубликовано в «Стенгазете» 12.09.2006 года

¹ Но вскоре его перевели в Подмоскowie. Однажды вдвоем с Монастырским мы даже его навестили. — *Прим. Г.К.*

Юрий Альберт

До 1986 года мы жили в странном замкнутом мире

Георгий Кизевальтер: Давай начнем с ситуации, определявшей твоё формирование как художника. С какого круга общения, с каких устремлений начались для тебя 80-е?

Юрий Альберт: Ну, устремления — это дело темное, а круг общения был простой. Слова *современное искусство* я, вообще-то, знал давно, потому что примерно в 1975 году познакомился с Комаром и Меламидом, а у них — с группой «Гнездо». Потом Комар и Меламид уехали, а группа «Гнездо» осталась мне в наследство. И для меня 80-е начались в 79-м году, когда мы у себя дома устроили квартирную выставку. Там, собственно, и встретилось поколение 80-х, потому что в выставке участвовали я, моя жена Надя Столповская, Вадим Захаров и Игорь Лутц, которые тогда работали вместе, Витя Скерсис, только что вышедший из «Гнезда», и Гена Донской, подписавший свою работу по-прежнему как группа «Гнездо». Это был как раз момент распада, поэтому, хотя он придумал эту работу один — а я это точно знаю, — он подписал ее «группа Гнездо».

Мы все очень плохо организовали, поэтому кроме нескольких знакомых из обычной интеллигентской московской среды пришли только «Мухоморы» и Никита Алексеев. Больше никто не пришел. Из опасения прослушки мы боялись заранее звонить; позвонили за день, это было воскресенье, и никого не было. Не догадывались, что люди могли просто на дачу уехать. Нам в голову не приходило, что у взрослых людей может быть какая-то другая жизнь. К тому же мы не были ни с кем из них знакомы, просто узнали телефоны, — а я бы тоже, наверно, к незнакомым не пошел.

В общем, там мы все и встретились. И я считаю, что искусство, которое было представлено на этой выставке, оказалось

первой манифестацией того, что мы называем искусством 80-х годов. А с будущими «Мухоморами» я был знаком просто потому, что мы учились в соседних школах и я сидел за одной партой с мальчиком, который перешел как раз из их 16-й французской в нашу 50-ю художественную. Он мне рассказал о них, и мы познакомились — в сущности, очень приблизительно. Вот такой круг общения и был.

А об «искусстве 80-х» первыми заговорили Наташа Абакова и Толя Жигалов. Я помню какое-то собрание в мастерской Симоны Сохранской; кажется, было выступление Пригова — и там они заговорили о новом периоде в нашем искусстве.

Г.К.: И ты уже тогда считал себя концептуалистом?

Ю.А.: Да.

Г.К.: А почему?

Ю.А.: Потому что мое вхождение в наш круг художников, ну не считая подросткового увлечения Модильяни и всем подобным, сразу прошло через концептуальную среду. Когда я попал в мастерскую Комара и Меламида, там все время говорили про концептуализм. Естественно, я сразу решил, что стану концептуалистом. Более того, мне кажется, что я уже тогда говорил такие слова, как «постконцептуализм» и «метаконцептуализм». Наверное, сказывалась юношеская склонность к теоретизированию. У меня даже бумажки сохранились, где эти слова написаны.

Г.К.: Но ты при этом уверен, что, если бы тебя тогда спросили, ты смог бы определить, что такое концептуализм?

Ю.А.: Смог бы — почему нет? Другое дело, что, может быть, сейчас я его определил бы по-другому. Но в общем я знал, что это такое. Конечно, это было, как я сейчас понимаю, довольно ограниченное, причем очень характерно ограниченное, понимание концептуализма, потому что все левые, феминистические и другие подобные коннотации тогда как-то не воспринимались, ты прекрасно это помнишь. Тогда казалось, что это придурь какая-то, что люди с жиру бесятся, обманутые советской пропагандой. Теперь я понимаю, что

эта сторона была очень важной и органичной для западного концептуализма.

Г.К.: А ты можешь теперь вспомнить, была ли у тебя какая-то теоретическая подпитка в твоём профессиональном развитии?

Ю.А.: Да, конечно. Другое дело, что очень ограниченная, потому что языками я и сейчас владею плохо, а тогда — еще хуже. Для меня важны были структурализм и русский формализм (ОПОЯЗ). И еще играли роль переводы, Надя же переводила, помнишь? Она переводила Кошута, тексты из «Концептуального искусства» Урсулы Майер (это была наша настольная книжка), какие-то статьи из «Артфорума», в том числе Роберта Морриса, и целую книжку *Environments and Happenings*, не помню автора. На самом деле какая-то подпитка была, несомненно.

Г.К.: Ты сейчас говоришь о личном становлении, о самообразовании. Но разве вообще в Москве и в России складывалась какая-то теоретическая база для творчества так называемых современных художников?

Ю.А.: А я считаю, что это и есть теоретическая база.

Г.К.: Я имею в виду наших собственных искусствоведов и теоретиков.

Ю.А.: Они были, но я их плохо знал, только статьи в журнале «А—Я». С Пацюковым я тогда толком не был знаком, Гройс уже уехал, Тупицыны — тоже. А после перестройки сначала искусствоведы учились у художников. Ходили по мастерским и слушали, что художники говорят. Просто потому, что мы пораньше с этим соприкоснулись. Но источники у них и в советское время были. Скажем, Надя работала тогда уборщицей в Пушкинском музее, и там была прекрасная библиотека с «Артфорумами» и каталогами. Наверное, они получали литературу по межмузейному обмену, там все каталоги были. Но никто их не брал. Может быть, не знали.

Г.К.: То есть это просто никому не нужно было?

Ю.А.: Ну, люди нашего возраста были еще студентами, и их могли туда не пускать, или они не знали об этих журналах, но была Библиотека иностранной литературы, еще

что-то. В Пушкинском было точно много всего. Но должен был быть некий внешний стимул. То есть надо было знать, что ты хочешь увидеть или прочитать, а чтобы захотеть, надо было знать, что это существует. Такой вот замкнутый круг.

Г.К.: Мы уже упомянули тут несколько неформальных московских объединений или групп художников. Как ты думаешь, что заставляло художников объединяться в те годы и какие из этих объединений были самыми важными?

Ю.А.: Ну, заставляло понятно что — давление социума и общие интересы. Это как в любой мелкой субкультуре: что заставляло объединяться, например, собирателей марок?

Г.К.: Они имели общие интересы.

Ю.А.: Да, общие интересы. Любопытно, что объединялись ведь одноклассники, однокурсники. Это в общем довольно характерно, и не только для России — скажем, в Young British Art объединились соученики по какой-то английской школе искусств.

Г.К.: То есть ты считаешь, что это чисто возрастное явление?

Ю.А.: Нет, не только, там было несколько моментов, возрастной в том числе. Важно, что этот общий интерес разделяли так мало людей, что их было не так просто найти. А во-вторых, было очень сильное социальное давление, даже не в смысле репрессий, а в смысле того, что у тебя не было никаких других способов социализировать этот свой интерес, кроме как среди знакомых.

Г.К.: Хорошо. Итак, «Гнездо» закончилось, начались «Мухоморы», возникают еще какие-то объединения. У вас тоже была группа?

Ю.А.: В нашей компании так получилось, что мы с Надей были единственными, жившими не с родителями, — у нас была своя квартира. Поэтому у нас тусовались: Витя Скерсис приходил постоянно, какое-то время Гена Донской даже жил у нас, Вадим Захаров и Игорь Лутц были моими однокурсниками. Была такая тесная компания, буквально по три раза в день перезванивались. Хотя формально группы не было, но было очень частое, почти ежедневное общение. И было еще

курортное местечко Кясму в Эстонии, где мы с тобой и познакомились. Тогда же существовали очень узкие социумы, где всегда можно было пересечься.

Г.К.: Если мы возьмем смежные с изобразительным искусством области — музыку, поэзию, философию, — что тебе было интересно в те годы?

Ю.А.: В музыке я просто ничего не понимаю. Ни рок-групп я не знал, ни классики, ничего. Что касается литературы, то поэты были в той же компании, что и мы, поэтому я считал Рубинштейна художником. Ну так оно и есть, в общем-то. В отношении философии — во-первых, мы читали любые хорошие книжки, которые попадались, и их было не так уж много. Но я думаю, что, в отличие от старшего поколения, наша компания не интересовалась... как бы это сказать... квазирелигиозно-метафизической литературой. Как я уже сказал, нас интересовал структурализм. Потом, я очень любил всех русских формалистов — Шкловского, Тынянова, тогда их как раз начали издавать. Вот такого типа. И Витгенштейна пытался читать, но только до конца так ни разу и не прочел.

Г.К.: Выходит, из наших литераторов тебя, кроме Рубинштейна, никто не интересовал?

Ю.А.: Почему не интересовал? Я всегда читал кучу книг, хотя, если вспоминать что-то близкое... то это опять Пригов, Сорокин, хотя он и появился чуть позже. Просто про Рубинштейна я знал, а с Приговым, по-моему, мы позже познакомились, когда уже пошло активное общение. Впрочем, Пригов как-то приходил к нам домой, мы ему показывали работы, а он довольно доброжелательно и снисходительно на все смотрел — в общем, «лиру передал». И еще было важное для меня знакомство, через которое образовывался выход на старшее поколение, — с Сашей Юликовым. Я даже не помню, как мы с ним познакомились, — кажется, через Скерсиса. Он меня взял в подручные — выклеивать буквы для оригиналов обложек, а у него было много книжек по искусству и западных каталогов и непрерывно велись какие-то разговоры об искусстве. Для меня это был пример, что есть люди, которые взрослее, но тоже какой-то херней занимаются.

Г.К.: Получается, что ты занимался тогда книжным дизайном? И насколько серьезно?

Ю.А.: Ну это сильно сказано. Я учился тогда в институте, но с третьего курса меня выгнали. И я стал сторожем, а Саша меня взял в подмастерья. Дизайнер я был очень плохой. Ну средний, на троечку. Немножко подрабатывал.

Г.К.: Какие самые важные творческие события в первой половине 80-х ты бы мог назвать сейчас?

Ю.А.: Во-первых, это бесконечные разговоры, причем, наверно, другого типа, чем те, что были на известных семинарах у Чачко. У нас шли важные разговоры в очень узкой компании. И еще было постоянное творческое состояние: проснешься ночью — о, новая идея! Наша выставка в квартире была для нас очень важной. Примерно тогда же состоялись «Продажа душ» Комара и Меламида и гнездовский «Забег в сторону Иерусалима» в мастерской Одноралова. Там же был мой первый выход на публику, мой первый перформанс: у меня на груди висел плакат, что я отдаю тепло, и я через рукопожатие его отдавал. Это был важный для меня момент. Потом какие-то участия в перформансах: я несколько раз был на акциях КД. А потом начался АПТАРТ, хотя я там мало выставлялся, но активно общался. Я принял участие только в «АПТАРТе за забором» и «АПТАРТе в натуре», а в Никиотиной квартире ни разу не выставлялся.

Г.К.: Если мы посмотрим на 80-е в целом, на какие этапы ты бы их разделил?

Ю.А.: Я вообще делю их по-другому; для меня это период, который начался в 79-м и кончился в 86-м.

Г.К.: Любопытно. И почему же в 86-м?

Ю.А.: Сменилась социальная ситуация, началась перестройка, и сменился тип искусства. Я думаю, что это взаимосвязано, хотя и не могу сказать точно, как и почему. Появился всем известный Фурманский переулок, появилась возможность делать большие работы и первая возможность что-то продавать. Я сейчас понимаю, что ситуация была довольно иллюзорной, но помню, что был момент, когда я что-то соби-

рался делать и не задумываясь выбирал формат 2 на 1,5 метра. Это очень сильно изменило сознание: пошли первые выставки, и наша какая-то домашняя деятельность, даже не домашняя, а подпольная, превратилась вдруг в деятельность публичную. Это была существенная перемена.

Г.К.: Итак, для тебя 80-е закончились уже в 1986-м. Что же было дальше?

Ю.А.: В 87-м началось уже что-то другое. В любом случае, произошли эти пограничные события — 17-я Молодежная выставка, аукцион «Сотбис». И мы как-то внезапно стали публичными людьми.

Г.К.: Хорошо. Если мы все же рассмотрим эпоху после 86-го года, то какие проблемы возникли в то время перед художниками?

Ю.А.: Разумеется, проблемы возникли, причем я думаю, что сильнее всего — для нашего поколения, потому что мы были самыми несоциализированными в советские времена. Если брать старших, например Кабакова, Чуйкова, Юликова, — они все были каким-то образом социализированы, но не в том смысле, что приспособлялись, просто они делали книжки или какие-то задники, работали в комбинатах, у них был опыт общения с начальством и заказчиками. А мы существовали как сторожа и дворники и общались только между собой. На самом деле это была очень важная перемена в жизни, потому что нам пришлось социализироваться, стать взрослыми. Это заняло лет пять, если не больше, потому что раньше у меня не было никакого опыта общения с каким-то начальством, кроме, возможно, какого-нибудь ЖЭКа. Я имею в виду людей другого социопсихического склада.

Кроме того, происходившая социализация самого искусства и зрителя тоже была очень важна. До этого зрителями были мы сами, то есть я мог долгое время ничего не делать, потом позвонить тебе и рассказать, какую замечательную работу я придумал, и, собственно, на этом все могло и закончиться. А теперь надо было что-то изготавливать и показывать. На самом деле произошло в каком-то смысле отступление назад, прогресс в виде освоения каких-то более

консервативных практик. Изготовление больших произведений, выставки, продажи — все это было вне нашего поля зрения. Для всего мира это были скорее консервативные практики, а нам их неожиданно пришлось осваивать.

Г.К.: Да, российскому художнику тогда спешно пришлось приобретать те навыки, которые на Западе прививались чуть ли не в школе. Можно еще вспомнить, что во второй половине 80-х появились разные новые авторы, новые группы. Что-то из этих новообразований у тебя вызывало интерес?

Ю.А.: Ты знаешь, если под «новыми авторами» ты имеешь в виду «Детский сад» и новый экспрессионизм, — я не помню, чтобы это было мне интересно. Он вызывал у меня интерес, мне было любопытно, но я не мог оттуда ничего извлечь для себя. Скажем, я вспоминаю «Детский сад», как я видел там работы Гарика Виноградова или Андрея Ройтера — отличные работы, но мне они ничего нового не давали. Но было очень важно с социальной точки зрения, что появилось некое культурное разнообразие. Если я правильно реконструирую 60—70-е годы, то людям, которые в нормальной стране рядом бы не встали и ср... бы вместе не сели, приходилось тусоваться вместе, потому что социум давил. А тут появились какие-то иные группировки, которые не обязаны были пересекаться. Пусть даже они пересекались, как это полагается, на «светских» мероприятиях, но у них шла своя жизнь, у нас — своя. Какое-то перетекание, конечно, происходило, но незначительное. Поэтому эти новые группы шли как-то мимо меня. Особенно если вспомнить, что я был человек семейный и не божемный и у меня вечера были заняты.

Г.К.: А вот «Клуб авангардистов», например?

Ю.А.: «Клуб авангардистов» был, конечно, нашим мероприятием. Это совсем другое дело.

Г.К.: Скажи, а как бы ты охарактеризировал атмосферу конца 80-х?

Ю.А.: Может быть, я не прав, но для меня это выглядело как угар. Угар изготовления, непрерывного продуцирования. Хотя на Фурманном я сделал одну из лучших своих серий «Элитарно-демократическое искусство», тем не менее, как

это ни странно, у меня до сих пор возникает некоторое смущение, когда я об этом времени вспоминаю. Потому что у нас изготавливался поток этих огромных произведений — хотя в сравнении с нормальным западным художником этот поток был очень жиденький. Я не помню точно, но я сделал за эти несколько лет, может быть, 50 работ, что в, общем, по сегодняшним стандартам ничто. Но вот эта идея, что надо приходить и что-то делать, она меня до сих пор как-то немножко коробит: от тебя ждут, что ты что-то покажешь, что обязательно есть что показать.

Г.К.: Конечно, это был результат социализации. А как тебе в то время казалось: между людьми изменились тогда отношения?

Ю.А.: Они не то чтобы изменились, они стали более... ну, скажем, с «Мухоморами» я был давно знаком, но тесно мы не общались. А тут мы общались каждый день.

Г.К.: Да, но в то время Фурманский стали прикрывать. И после Фурманского образовались так называемые «Чистые пруды».

Ю.А.: Это уже в 89-м и дальше. А до этого появились одесситы — Ануфриев, Лейдер, с которыми я уже был знаком, приезжали к нам в гости, и шло общение каждый день; мы все время сидели в мастерской Ларисы Звездочетовой, чай пили и так далее. Это интенсифицировало общение, и я думаю, что общение стало не такое восторженно-художественное, как раньше: стали возникать другие темы. Но для меня Фурманский — это довольно узкий круг. Если спрашивать других людей, то для них этот сквот — 150 человек, много народу, а для меня это 10—15 человек, не больше. Мы с Вадимом, «Мухоморы», одесситы, еще некоторые. Может быть, Сережа Волков, «Чемпионы мира», дальше я не общался.

Г.К.: Возникали ли у вас какие-то связи с другими республиками СССР или интересные международные контакты?

Ю.А.: С другими республиками, к сожалению, нет. Хотя, если вспомнить, что Одесса — это другая республика и что киевляне появлялись на Фурманном — Тистол, Реунов, и другие, — то... Но они не воспринимались как «чужие». А связи

не возникали, потому что мы языков особо не знали. Хотя на Фурманном уже стали появляться знатные иностранцы. Юрген Хартен, или даже Бишофбергер приезжал из Швейцарии. Еще какие-то суперзвезды. И самое интересное, что мы тогда не понимали, что это — редкая удача. Какой-нибудь датский художник полжизни положил бы, дом продал бы или квартиру, чтобы к нему зашел Бишофбергер. А здесь — зашел и зашел, никого не колышет. Позже Хартен, с которым отношения как-то продолжились — а он несколько раз приезжал, — говорил нам, что мы очень странно вели себя: мы не показывали своих работ или слайдов, а стремились только чай попить и поговорить. Это ему очень нравилось, потому что он сам такого типа человек, но у него возникало странное ощущение.

Г.К.: То есть он отметил ваше непрофессиональное поведение.

Ю.А.: Непрофессиональное, конечно. Фактически тогда такие возможности открывались, а мы не понимали, что это не навсегда. Вот и всё.

Г.К.: Каков был, если можно так спросить, личный результат 80-х — на выходе? Что стало для тебя самым важным, быть может, какие-то выставки?

Ю.А.: Самое важное — профессионализация нашей жизни. Все-таки до 86-го года мы представляли собой странный замкнутый мирок, причем я этот мирок вспоминаю с ностальгией. Потому что почти все, что я придумал, я придумал тогда — во всяком случае, большинство работ, и не только я. Но это было довольно непонятное занятие. Если бы маму спросили: «А чем ваш сын занимается?» — она бы толком ответить не смогла. А потом она уже говорила: «Он художник». Во всяком случае, мы стали этим зарабатывать, причем у нас была очень странная история, что тоже вряд ли нам пошло на пользу, потому что мы карьеру делали в обратном порядке. Люди, которые могли поучаствовать в Биеннале, не имели ни одной галереи за спиной. Должно же быть не так: студент оканчивает академию, у него начинаются выставки,

потом из мелкой галереи он переходит в более солидную, выставки идут, и примерно в 50—60 лет он достигает вершины карьеры. А у нас все было наоборот, и это нас сильно дезориентировало.

Но это я говорю про особенности своего поколения, в то время как у старших, у поколения Кабакова и т.п., все шло куда более правильно, потому что у них был опыт общения хотя бы с советским начальством, с какими-то контрагентами, опыт договариваться с людьми, строить отношения.

Г.К.: Тогда такой гипотетический вопрос: если бы не было перестройки, для художников было бы лучше или хуже?

Ю.А.: Он настолько гипотетический, что ответить трудно. Я не хотел бы, чтобы ее не было. Я бы, наверное, не спился, потому что я не воспринимаю алкоголь, но... Знаешь, есть ностальгия по молодости, по творчеству, но на самом деле мы жили в мерзком, отвратительном мире, жестоком и тоталитарном. И возвращаться туда или представить себе, что он продлится еще, — даже не хотелось бы себе этого представлять!

Г.К.: Если из нашего времени посмотреть сейчас на 80-е, как ты оцениваешь значение этой эпохи в целом?

Ю.А.: Я думаю, что в 60-е, при всем уважении к художникам той эпохи, современного искусства в России не было — художники догоняли историю искусства, каждый по-своему. В начале 70-х оно появилось, но еще не как социальная данность, а как занятие маленькой кучки людей. После перестройки оно стало одним из более или менее признанных занятий. Я хочу сказать, что до 80-х были какие-то художники, но не было на самом деле никакого современного искусства, признанного обществом.

Г.К.: Почему?

Ю.А.: Потому что современное искусство — это некий социальный феномен, который встроен в структуру общества. А мы были вне этой структуры; это была маленькая группка людей, которая занималась чем-то странным. Но она не являлась элементом общественных связей.

Г.К.: *И что же это было такое? Сектантство?*

Ю.А.: «Сектантство» — это слишком сильное выражение, потому что сектантство предполагает ограниченность и замкнутость, а у нас не было догматизма и не было принципиальной закрытости.

Г.К.: *Но у старшего поколения такое поведение было, и как раз до 80-х. Скажем, в 70-е попасть на презентацию, как сейчас сказали бы, или на просмотр новых работ Булатова, Штейнберга, Кабакова, я уже не говорю о Шварцмане, могли только свои, и контроль аудитории был обоюдосторонний, что самое любопытное! То есть, как в некоем тайном сообществе, посвященных втайне возбуждала принадлежность к узкому кругу избранных, куда «чернь» не допускалась. У зрителей возникало ощущение особой причастности, особой роли и особого предназначения их жизни...*

Ю.А.: Тоже нет. Скажем, Кабакова и компанию я просто плохо знал, но те, кого я знал хорошо, допустим, Комар и Меламид, с удовольствием объясняли свои работы, к ним вечно ходили какие-то группы технической интеллигенции, смотрели работы и вели беседы. Но не было места для этого искусства в обществе, не было предусмотрено какое-то его местоположение. А вот уже после всех перестроечных событий ситуация изменилась. Помнишь первую выставку объединения «Эрмитаж» на Профсоюзной, 100? Я помню там первое массовое общение со зрителями — туда пришли какие-то тетушки из соседних подъездов, и мы много с ними разговаривали, что-то объясняли.

Собственно, что значит социализация искусства? У нас появились зрители, и появились они только в 80-е годы, причем не ранее 86-го. Это очень важный момент, что искусство, о котором мы здесь говорили, ассимилировалось в обществе только после перестройки.

Москва
Август 2012 года

Сергей Ануфриев

Эпоха хаотических фракталов

В восьмидесятые все увлекались теорией Хаоса,
Приплетали фракталы к месту и не к месту,
Путали «Хаос» с музыкой Хаус
И с блошиного рынка наряжали невесту.

Так начинается одно из моих стихотворений, на мой взгляд, весьма точно характеризующих то время, именно в его состоянии неопределенности, запутанности, нарастающей нестабильности, таящей в себе катастрофу. Именно данный промежуток времени представляется наименее описуемым в силу его несоответствия понятию цельного, единого, доступного персональному взгляду и проникнутого общим настроением. В качестве объединяющего начала можно предположить только соответствие этого времени ведущим умонастроениям, навеянными идеями передовой науки, опирающейся на теорию хаосмоса. Впрочем, теория эта, зародившись в России в начале XX века, оформилась в теорию на Западе в 60-е годы и стала передовой наукой в 70-е. Однако только 80-е можно назвать реальным воплощением теории хаоса в мировой цивилизации, в жизни людей, в их поступках, мыслях, и желаниях.

Попробуем все-таки преодолеть временную энтропию и попытаемся разъяснить некоторые важные моменты, специфические для конкретного отрезка времени.

Конечно же, «квантовый эффект» срабатывает при изучении любого дискретного объекта или предмета рассмотрения. Любой пристальный взгляд разворачивает фрактальную перспективу на месте предмета внимания, демонстрируя условность, иллюзорность его существования, допустимость объекта лишь в качестве операционной единицы дискретного рационально-логического сознания.

Но в случае объекта «80-е годы XX века в Москве, круг концептуалистов», несмотря на достаточно точно и узко

определенные границы, фрактальный принцип работает на полную мощность, уничтожая последовательно все границы и страты.

Прежде всего, при взгляде на данный период как на эпоху бросаются в глаза отсутствие своей атмосферы (почти как на Марсе), собственной специфики, какая-то несерьезность в отношении времени к самому себе в качестве объекта.

80-е откровенно и нагло измывались над собой, но и это не является спецификой эпохи, происходящей из другого времени. И здесь, сквозь эту прозрачную легковесность, можно увидеть в пространстве 80-х наличие огромного количества пересекающихся линий, уходящих в прошлое и будущее. Множество течений, направлений и движений, зародившись в 70-е, расцвели и исчерпали себя в 80-е. В то же время многое в искусстве, зародившись в 80-е, осталось малозначимым и в полной мере проявило себя лишь в 90-е. Что-то из придуманного в 80-е начинает реализовываться только сейчас. И только традиции прошли через 80-е, как говорится, «не замочив хвоста», величественно погруженные во внутреннюю разработку.

К таковым, безусловно, относится и концептуалистская традиция. Но если на Западе апогей концептуализма приходится на 70-е, то в случае московской школы можно предположить, что ее расцвет пришелся как раз на 80-е, времена, во всех отношениях неудобные для торжества подобного искусства. И тем не менее именно в 80-е московская концептуальная школа стала осознавать себя, появились самоназвания, означающие утверждение иерархий как выражение традиции, где есть разделение поколений. В 80-е сформировалась трехпоколенческая структура МКШ, ее энергия обмена субсидировала репрезентативную политику, альтернативную официальной. Появились свои журналы («А—Я», МАНИ), свои галереи (АПТАРТ, «Автозаводская»), арт-коммуналки («Детский сад», Фурманский переулок, а позже «Чистые пруды»), собственные критически-дискурсивные процессы, запечатленные в обширном текстовом корпусе. Сформиро-

валось даже некоторое подобие собственного языка, зафиксированного в Словаре МКШ.

И все это развивалось, выплеснувшись в конце 80-х в пространство мирового современного искусства на фоне разорванной временной стихии советской реальности, частью коей все мы являлись. Ведь именно МКШ занималась непосредственными отношениями с реальностью, как никакое другое направление русской культуры, и ее реакции на изменения советского космоса были самыми непредвзятыми и чуткими. Советские 80-е были разорваны пополам в 1985 году с воцарением Горбачева и началом перестройки. И в жизни нашего сообщества этот разрыв ощущался, пожалуй, сильнее всего, больше, чем у остальных. Первая половина 80-х — это реальное подполье, с явками, слежкой, травлей, репрессиями, с угоном в армию, посадкой в дурдом и высылкой за границу. Наша деятельность была героической, имела политический аспект рассмотрения и превращала нас в пешек Большой Игры Сверхдержав, чей стратегический потенциал ценится больше эстетического. Несмотря на позитивный характер нашей деятельности, общее настроение было безнадежным, никто не верил в перемены. И когда они посыпались как снег на голову, наше сообщество, несмотря на ошеломление, нашло в себе силы для реакции.

Вторая половина декады — официализация, репрезентация дома и за границей, кампания в СМИ, массовый отъезд на Запад, появление первой официальной художественной галереи в СССР, аукцион «Сотбис», журнал Flash Art на русском языке, приезд к нам ведущих экспертов по современному искусству. Политический аспект нашей деятельности сохранился — ведь мы теперь на Западе выступали как эмиссары нового советского строя, идеологически свободного, либерального и, главное, вменяемого. Поэтому вместо страха люди испытывали при виде нас невероятное счастье.

Началась коммерциализация нашего искусства, точнее, того стиля, который ассоциировался с ним. И вот в такой совсем неудобный для этого момент появилась «Инспекция

“Медицинская герменевтика”» — на самом излете 80-х. Если задуматься об условиях возникновения нашей группы, то исходным толчком была реакция детей на родительские игры. Ведь мы были вторым возрастным поколением МКШ. Во всяком случае, Паша, сын Виктора Пивоварова, рос вместе с московским концептуализмом.

И потому, хоть деятельность родителей и привлекала нас, мы в основном очень своеобразно интерпретировали ее, поддендистски издеваясь над серьезностью старших. Но хулиганами мы не были. Перед нами открылась ошеломляющая перспектива, связанная с освоением вселенной, где прежние понятия, серьезность или ирония свободно переплетались в многоцветии красочных переживаний. И, на мой взгляд, в итоге творчество МГ уже мало по сути своей соотносится с деятельностью МКШ. Скорее, развиваясь в 90-х, оно открыло дорогу новому искусству, зародившемуся уже в следующем тысячелетии.

Но именно мы с Пашей Пепперштейном в 1988 году написали небольшую книгу «80-е годы». Созданная в качестве сиквела к сочинениям Ильи Кабакова «60-е годы» и «70-е годы», эта книга, при всей пародийности, в каком-то смысле подводит итог истории МКШ.

Но подводит ли? Мы видим, что итог наступает только сейчас.

*Москва
Ноябрь 2012 года*

Юрий Арабов

О метареалистах и концептуалистах

Мы понимали, что центр мира — там, где мы.

Е. Бунимович

Г. Кизевальтер: Дружба «Клуба авангардистов» и клуба «Поэзия» началась, как мне кажется, даже раньше того момента, когда «Авангардисты» формально зарегистрировались. Во всяком случае, это все разгорелось в самом начале перестройки, и длилось примерно до конца 80-х. Поэтому мне хотелось бы в нашем разговоре уделить побольше внимания сотрудничеству между художниками и поэтами, с учетом того, что многие подвизались сразу в двух ипостасях. Но сперва давайте вспомним, как 80-е начинались для вас и других поэтов?

Ю. Арабов: Для меня лично 80-е начались с того, что в самом конце 79-го я послушал впервые выступление Жданова, Парщикова и Еременко, и было это в ЦДРИ, если не ошибаюсь. Представлял их как новое направление в поэзии Кедров. Они все трое были студентами Литинститута, Кедров у них что-то преподавал. Я тогда не воспринимал это как литпроект, не воспринимал как последнюю изобретенную школу, не воспринимал их троих, а точнее, четверых как людей, из которых и при помощи которых формировалось некое литературное явление. Полилась, если можно так выразиться, метафора, от которой в прежней поэзии почти отвыкли. Но первое, что цепляло, — это эхо Бродского; от него все позднее отрещивались, хотя он оказал непосредственное влияние на эту школу, например длинной строкой, в которую хорошо умещались всякого рода сравнения.

Для меня это было новостью, и их выступление открывало какие-то новые горизонты. Больше всего меня захватил тогда Алеша Парщиков, с которым мы тут же познакомились. Я стал возить ему новые стихи, а до этого я писал уже во-

семь лет, но никому не показывал то, что я пишу. В общем, на некоторое время у нас возникла довольно трогательная дружба, где он выступал в роли мэтра, хотя мы были с ним одного года рождения, а я — в роли человека, который хочет дотянуться до мэтра и, может быть, переплюнуть. Он же меня привел в клуб «Зеленая лампа», которым руководил Кирилл Ковальджи, и там я встретил своих будущих друзей и соратников: Евгения Бунимовича, Нину Искренко, Владимира Друка, Марка Шатуновского, Владимира Аристова. Там же были и Алексей и Еременко. Иван Жданов, насколько я помню, в «Лампу», тогда не входил.

И вот после первых двух заседаний мое дебютное выступление поставили вдруг вместе с выступлением Александра Еременко на обсуждение. Я полез в бой, сразился с ним, и меня стали хлопать по плечу и говорить: «Смотри-ка, ты молодец, задавил его энергией» — и так далее, хотя мои стихи были, конечно же, хуже стихов вполне сформировавшегося Еремы. Но я из кожи вон лез, чтобы что-то сделать на этой ниве. А году в 81-м понял, что неожиданно нашел свою линию — она состояла в привнесении фабульного, «прозаического» сюжета в стихотворный текст, наполненный метафорами. И вот там я занял свою локальную нишу.

Как и всякая школа со смутной программой и неопределенной артикуляцией, без манифеста, но зато со вселенским замахом, метареалисты старались занять собой все мыслимые ниши на пяточке поэтической Москвы. Но где-то году в 82-м грянул первый гром. Тогда ЦК комсомола организовал рядом с ЦДЛ некое подобие поэтического клуба в двухэтажном особняке, в котором впоследствии снималась популярная ТВ-передача «Что? Где? Когда?». Это место на улице Герцена стало вторым после «Юности» пристанищем новой поэтической школы, там же был избран первый (и, кажется, предпоследний) король поэтов Александр Еременко, избран тайным голосованием, посажен на трон (стул) и пронесен по залу со стеклянным потолком.

Собственно, рафинированным метареалистом был только И. Жданов. Ближе к нему стоял Парщиков, однако попытки

последнего написать поэму, посвященную Н.С. Хрущеву, говорят о том, что парщиковский мир был тогда в целом менее герметичным, чем мир Жданова. Поэма, к сожалению, написана не была. Еременко же в начале 80-х открыл вообще золотоносную жилу, которая пользовалась бешеным успехом у публики. Он вдруг стал пародировать советские штампы, писать соцреалистические биографии Покрышкина, Н. Островского, описывать взятие Зимнего в 1917 году... Метареализм в его лице улетучивался, переплавляясь в тотальный «иронизм». Что касается других поэтов, входивших формально в этот лагерь, то их путь был столь же извилист. Меня, например, всегда отталкивала в «классическом метареализме» его описательность, его кажущаяся «холодность». Я предпочел сюжет и метафору как форму визуализации словесных конструкций и, приправив их «русской тоской» и «русской идеей», шагнул, как мне кажется, к собственному языку.

Но когда я написал слова «грянул гром», я вовсе не имел в виду эти расслоения внутри метареалистической школы. Громом для метареалистов стало явление московского концептуализма в лице Пригова, Рубинштейна и некоторых других. Пригов и Рубинштейн организовали свой вечер в поэтическом клубе на ул. Герцена. Пришло довольно много народу. Были среди них и два идеолога метареализма — Кедров и Эпштейн. Я помню, с какими лицами слушали критики выступление Пригова. Щеки Эпштейна пылали неподдельным восторгом. «Интересно... Очень интересно!» — повторял он в ответ на мой вопросительный взгляд. Кедров же был более холоден. «16-я полоса “Лит. газеты”, — охарактеризовал он выступление концептуального дуэта. — Клуб “12 стульев”».

Действительно, концептуалисты делали на первый взгляд то же, что делал Еременко, только проще, доходчивее и смешнее. Паразитирование на советских штампах казалось актуальным и политически выигрышным. Приговские милиционеры и пожарники были в реальной жизни почти культовыми фигурами. Тогда мы еще не знали о претензии концептуалистов на подобное описание всего мира и мироздания в целом,

о рассматривании своей школы как единственной и завершающей мировую культуру... Но что-то близкое к этому все мы ощутили. Особенно смущала неряшливость языка, поэтическая нетехничность, граничащая с примитивом. Впрочем, это делалось осознанно. Но от осознанного к штампу — один шаг. Эти «штампы на штампы» и вызывали у многих энтузиазм.

Для схватки были выстроены полки и назначены главнокомандующие. Метареалистов «второго призыва», типа меня, в бой не взяли. Главный удар должны были выдержать первозванные. Поэтическим Бородино выбрали один из залов Дома работников искусств... Однако вся битва получилась вялой, невыразительной. Она состояла из того, что две группы поочередно прочли свои тексты, а потом началось «обсуждение», в котором приняли в основном участие друзья и родственники «погибших». Наиболее пространно говорила Ольга Свиблова, тогдашняя жена Парщикова, сделавшая для последнего много хорошего. Она заявила, что в стихах метареалистов (в частности, у Алеши) небо соединилось с землей и наступил, по-видимому, Третий Завет и тысячелетнее Царство Праведных... Надо заметить, что подобное сенсационное замечание никоим образом не отразилось на общем пониженном тоне решающего сражения двух поэтических школ. Чувствовалось, что будет достигнут сепаратный мир, шаткое равновесие с тайным подмигиванием друг другу. Это и состоялось.

Подобное положение продлилось до перестройки, до времен, когда поэтический клуб на улице Герцена почти совсем стерся из памяти (просуществовав около года, он был благополучно разогнан). На смену ему пришел «неформальный» клуб «Поэзия», основанный в 1986 году и объединивший на первых порах под своей летучей крышей всех представителей непечатного поколения: и метареалистов с концептуалистами, и таких разных, не входящих в конкретные школы поэтов, как Н. Искренко, Е. Бунимович, В. Друк, И. Иртеньев.

Наиболее шумной акцией в устном жанре было выступление клуба на подмостках ДК табачной фабрики «Дукат»,

состоявшееся осенью 1986 года. В печатном жанре — «Испытательный стенд» «Юности», специальный поэтический раздел журнала, куда в 1987 году легкая рука Ковальджи поместила и метареалистов, и иронистов, и бог знает кого... Только «деревенщиков» не поместила. У этих была тогда своя «возрожденческая плеяда», наспех сколоченная в противовес «литературным жидам» (за коих они нас принимали) и приказавшая долго жить вместе с интересом к любой поэзии во времена ельцинского капитализма.

В «Испытательном стенде» «Юности» были впервые легализованы поэты вроде меня, метареалисты подружились с концептуалистами, а иронисты начали дудеть в свою полуфальцетонную дуду.

На этой точке внешнего мира и благополучия закончились 80-е годы. К началу 90-х каждый из нас уже имел по несколько сборников стихов в России ли, Франции или Америке. Некоторые уехали. Иные спились. А кто-то, как Нина Искренко, работавшая в жанре «полистилистики», приказал долго жить... Парщиков в эмиграции написал работу о Д.А. Пригове — факт немислимый, подтверждающий предположение, что концептуализм одержал кровавую и полную победу над своим смутным противником.

Сегодняшнее художественное бытие утверждает все то, от чего метареалисты бежали как от чумы, — простоту, доступность, политическую спекулятивность, обозначение себя в культуре вместо «делания» и себя, и культуры... Эти параметры, кстати, характерны и для постмодернизма, который в глубинной своей сущности строится на отсутствии каких-либо предпочтений, на той идее, что в обезбоженном мире все равно всему. У метареалистов же все не равно всему, хотя бы потому, что предполагается бытие Создателя сущностей. Следовательно, есть система предпочтений, шкала ценностей, вертикаль вместо горизонтали...

В этом смысле метареализм, возможно, вообще не является частью постмодернистской культуры, вернее, стремится вырваться из ее крепких и равнодушных объятий.

А вырвавшись, остается один, обнаружив, что постмодерн и масскульт — близнецы-братья...

Но я не догадывался тогда, что школа *метареалистов* не предполагала участия в ней никого, кроме вышеназванных трех поэтов. Это было изобретение Кедрова и Эпштейна, с которым я познакомился позднее, и эта ситуация была, конечно же, странной. Сейчас Еременко почти не пишет, Парщиков умер, Иван Жданов занимается в основном фотографией. Они похожи на фейерверки, давшие другим свет, но сами сгоревшие в этом салюте. Даже Илья Кутик или Раф Левчин, как-то приткнувшиеся к метареалистам, негласно оставались все равно неким пристяжным хлястиком. Равно как Владимир Аристов, Марк Шатуновский и я. Когда я это понял, то перестал называть себя метареалистом и стал обозначать себя как «примкнувшее охвостье», потому что увидел, что за этим стоит некий расчет, пиар: школа сделана на троих, и этим она и окончится. Кто эти трое? Почти гении. И это без шуток.

На сегодняшний день метареализм как школа прекратил свое существование. Но большинство людей, его создавших, в том числе и «охвостье», еще живы. Они понимают, что сеяли на камне, что зерно их умерло. Но, как сказал один известный проповедник, если зерно умрет, то даст много плодов...

Г.К.: Судя по количеству современных поэтов, плодов было достаточно. Давайте уточним, как и когда возник в Москве клуб «Поэзия»?

Ю.А.: Начинаясь перестройка, с перестройкой появилась возможность заявить о себе официально. Вдруг возник некий Леонид Жуков, который стал обзванивать известных поэтов и предлагать им сделать контрсоюз писателей: «Давайте сделаем авангардный союз писателей из неконформистов». Тогда я, Володя Друк, кажется, Женя Бунимович, конечно, Дима Пригов горячо поддержали эту идею, и во второй половине 80-х годов создалось объединение, в котором были вообще «все». Наиболее «золотые» дни клуба «Поэзия» — это когда там было не поместиться из-за давки.. И мы, и концептуалисты, и какая-то школа перформансов «Асса» — они называли

себя художниками, а потом Сергей Соловьев просто сдернул название у этой группы для своего одноименного фильма.. Я вместе с ними выступал тогда в «Дукате» — этот вечер состоялся 12 октября 1986 года и окончился скандалом. После него людей стала цеплять ГБ, но благодаря моральной поддержке, которую мы получили от Битова и Вознесенского, мы расцвели, не предполагая, что наступает совсем другая эра.

О том, что наступает новое время, свидетельствовали несколько тревожных звонков. Это новое время вовсе не предполагало никаких новых сверхобъединений, а, наоборот, предлагало поделить существующее культурное пространство на мелкие сегменты — то есть как раз то, что мы хотели преодолеть по примеру «нормального» Союза писателей.

Когда мы стали уже широко известны в узких кругах, нас пригласили в одно из первых кооперативных кафе выступать. И я не пошел туда, потому что мне показалось странно читать стихи людям, которые будут жрать и пить. А Нина Искренко пошла и потом со смехом и ужасом рассказывала следующий эпизод, не осознавая до конца смысла произошедшего. Поэты читали свои вещи каким-то жлобам, которые там сидели, а «нашей» публики почти не было. И один из этих «жлобов» сказал им: «Вы думаете, пришло ваше время? Ха-ха! Пришло *наше* время!»

И это было абсолютно точно. Последней же каплей нашего «золотого времени» явилась для меня весна 1991 года. Жена Пригова Надежда организовала тогда вместе с Аленой Солнцевой некий фестиваль русского авангарда и русской поэзии в США, на который сам Пригов не поехал, видимо, потому, что считал западло выступать кучей со всеми. Мы же — Еременко, Игорь Иртеньев, Нина Искренко и я — поехали, и чуть позже туда приехали Ваня Жданов и Володя Друк: ну отчего же в Америку не съездить? Мы выступали в Сан-Франциско в переполненных залах, потом приехали в Нью-Йорк и там выступили перед русской эмиграцией, которая нас целовала и говорила: «Вы не представляете, что вы делаете! Вы сохраняете современный русский язык!»

В общем, мы вернулись на коне и не нашли ничего лучше, чем после поездки выступить в Большом зале ЦДЛ: всюду афиши, мы «триумфаторы», «завоеватели Америки» и т.п. А когда мы туда пришли, то увидели, что в зале сидит примерно столько же людей, сколько выступает на сцене. И это для меня было уже последней каплей, сообщавшей о том, что время изменилось, а мы неадекватно его воспринимаем.

Примерно тогда же из клуба «Поэзия» стали отваливать те группы, которые примкнули к нему раньше. Я помню, как к нам раньше приходил Виктор Ерофеев, который был уже «состоявшимся нонконформистом», — приходил он, помню, с шарфом через плечо, а тогда еще мало кто носил шарф; приходил Женя Попов, другие прозаики, и вот все эти люди стали понемногу исчезать. Отвалили концептуалисты, отвалили художники, а о пластической группе «Асса» вообще уже и слух пропал. Она отозвалась только в фильме «Асса».

Г.К.: Для нас это был нелепый, выпендрожный фильм.

Ю.А.: Потому что мы были внутри явления, которое показывалось в фильме, а изнутри много знаешь. Знаете, например, что «капитан Африка», прославленный в «Ассе» как романтический нонконформист, уже заработал к концу 80-х свой первый миллион долларов и никакой «жертвой отцов» быть не может. Это скорее «отцы» — жертвы «капитана Африки».

В общем, все стало другим. Я долго присматривался и понял, что это время не объединения, а разделения, которое длится и по сегодняшний день. Причем длится это по нарастающей, и все уже измельчилось настолько, что остались десять человек в Литобъединении, — хорошо и если кто-то, как Д. Кузьмин, владеет печатным станком и что-то издает. А мы все были пофигисты и не сумели организовать даже этого. Так что 90-е годы стали для нас годами тяжелого похмелья. Во-первых, потому, что мы разделились, а во-вторых, потому, что я увидел: на зрителей ничего, кроме социальных шуток, впечатления не производит. Наступила пора Пригова. С ним выступать было трудно, потому что его «милиционер» — который сейчас, по-моему, не слишком смешон, и вообще,

лучшие приговские тексты становятся все более непонятны для молодых, — тогда все это было вне конкуренции. Я Дмитрия Александровича неплохо знал, у нас были теплые фрагментарные отношения в течение десяти лет, и я сохранил о нем добрую память, но тексты его, как и всех остальных, все более погружаются в Лету.

Мне не хотелось пародийного успеха. В начале 90-х я перешел к текстам менее смеховым и стал ощущать, что мои стихи после аплодисментов и абсолютно живого отклика 80-х проваливаются как бы в дыру — ничего, кроме социального измерения, люди уже не воспринимают. В общем, от клуба «Поэзия» отпали почти все, за исключением какой-то узкой группы людей — меня, Марка Шатуновского, Евгения Бунимовича, Юли Скородумовой и некоторых других. Мы по привычке держались друг за друга, организационным центром была Нина Искренко — за счет своего обаяния и энергии. Мы просуществовали еще некоторое время под брендом клуба, и я видел, что и сама Нина идет в сторону Пригова, в сторону социального, политического стеба, но у Пригова и у Игоря Иртеньева это было на уровне, скажем, опосредованного Сергея Михалкова, а у Нины гротеск имел футуристический привкус. Потом Нина заболела и умерла, и вместе с ее талантливой жизнью закончился и талантливый клуб.

Г.К.: Ну это произошло позже, а вот в каком же году началось разложение клуба?

Ю.А.: В конце 80-х: в 1989—1990 годы. Были сперва описанные мною выше «звонки», а в 1991-м звон стоял уже оглушительный. Работа клуба нормально шла примерно три года. Дальше началось «новое время» с очень жестокими условиями построения дегуманизированного общества. А дегуманизация сильно бьет по художникам, разлагает их. И кино разложено дегуманизацией, и литература. Я сейчас не говорю о любви к человеку — могут быть произведения и о ненависти к человеку, но они все равно работают в культурном поле. Можно говорить, что Бог есть, а можно — что Бога нет, но это все равно культурные высказывания. Искусство развивается

между этими двумя полюсами. Но когда художник делает вещь вообще вне этих утверждений, намеренно игнорируя их, тогда я называю это дегуманизацией.

Тарковский говорил, что искусство всегда находится в кризисе, и это вполне нормальное его состояние. Сейчас оно тоже «в кризисе», но все равно появляются идеалисты, которые шкурой платят за блаженное, бессмысленное слово.

Г.К.: Юра, а в начале 80-х, когда внешняя среда еще была достаточно жесткой, вы и ваши соратники считали себя нонконформистами?

Ю.А.: Я лично воспринимал себя следующим образом. В 1975-м я с третьей попытки поступил во ВГИК. Поступил, потому что понял, что нужно как-то открыться миру, а я почти не умел общаться с людьми. Я довольно плохо учился в школе. В общем, мне нужно было как-то окультуриться. И вот, попав во ВГИК, я познакомился с Сокуровым, и уже в 1978 году мы имели первую запрещенную картину («Одинокий голос человека»), которую похвалил Тарковский; мы с ним тоже познакомились, и так я вошел в мир «продвинутого» кино «не для всех». И еще, поступая во ВГИК, я себя позиционировал как пишущий человек, который никогда в легальном поле существовать не будет. Не оттого, что я не хочу, а оттого что такая судьба. И все, что случилось потом, было для меня полной неожиданностью. Когда в 1987 году «Юность» опубликовала в «Испытательном стенде» три четверти моего стихотворения, это стало неожиданностью. Потом Вознесенский мне вдруг говорит: неси свою подборку в издательство «Советский писатель» — я принес, ее обкорнали, издали тоненькую книжку тиражом десять тысяч — бух, и она исчезла за несколько дней. А попробуйте сейчас продать десять тысяч! Сколько на это лет потребуется?...

И вот, несмотря на эти изменения, я упорно говорил себе: я должен оставаться тем, кем я был, это все обман, я к нему не привыкну и себя ему не отдам. Когда фильмы стали получать премии, я твердил: «Нет, нет, нет! Это не мое, я должен делать то, что общество игнорирует, то, что ему не интерес-

но». Зачем? Потому что таков мой личный духовный путь, выражаясь «пафосным языком». Это мое делание самого себя. И я до сих пор считаю себя нонконформистом, хотя многие думают, что это мой пиар-ход. На самом деле вы понимаете, что ни конформизм, ни нонконформизм проблему личности не решают. Во внешнем мире остаются два этих стада, а личность развивается вне инстинктов и стадных рефлексов.

Г.К.: Помню, как мы в перестроечные годы дружно ходили на Кузнецкий, и там показывали ваши с Сокуровым фильмы.

Ю.А.: Да, две наши художественные картины были закрыты и стали легализоваться только с 1986 года, когда в Союз кинематографистов пришел Элем Климов со своей командой. Они очень помогли, и роль Климова была, конечно, весьма значительной в социализации людей вроде меня. Он был гениальный режиссер, равный, я думаю, Тарковскому, но «звезда его не повела». Вот у Андрея Арсеневича сложилась жизнь, несмотря на его рак, а у Климова сложилась не вполне. Обладая таким же талантом и чувством, он остался «незапиаренным». Звезда не повела, лучи не сошлись.

Г.К.: Почему-то именно в 80-е годы постоянно возникали какие-то творческие объединения — и у художников, и у поэтов. С чем это было связано, на ваш взгляд?

Ю.А.: С противостоянием официальному искусству, во-первых, и обществу, во-вторых. Тогда концептуализм был оправдан. Сейчас он странным образом трансформировался в попсу, в мейнстрим. Сейчас каждый может существовать отдельно. В те годы было не так. Чтобы людям выжить вне мейнстрима, им нужно было чувствовать руку в руке, хотя бы моральную поддержку друг друга.

Г.К.: А насколько однородной представляется вам сейчас эпоха 80-х?

Ю.А.: Время стирает всякого рода границы, но, когда я выступал с тем же Приговым, я понимал, что у нас абсолютно разный замес. Я тоже писал социальный гротеск, но мы, помимо разницы поколений, отличались вот чем. Концептуализм совершенно не интересовали спиритуальность, мисти-

цизм, духовность. Для концептуализма это маски культуры, которые, как и прочие маски, можно было использовать и выбросить, но за ними — пустота, ничего нет. Концепт и играл со знаками культуры, куда относится и мистицизм. Вот это нас разделяло, потому что для меня вышесказанное — сверхреальность, то, к чему надо прорываться, что нужно постигать и как-то отображать в слове. Я метареализм понимал вот так. А у Дмитрия Александровича подобное вызывало даже не раздражение, а, по-видимому, ненависть. Как-то раз у нас с ним был разговор о «Розе мира» Даниила Андреева, и он меня очень яростно, с подростковым азартом обрубил и сказал, что внекультурными явлениями, такими как эта книга, он не занимается. Я удивился: Боже мой, такую классную книгу выводить за рамки культуры! Для него это не было культурой. И когда я с ним спорил об этом, наши отношения становились все более напряженными. Один раз он пригласил к себе домой и показал «иконописный» складень, где наверху был Пушкин и подпись: «Фельдмаршал», дальше шли генералы — Гоголь, Толстой, Тургенев, а под ними — младшие чины. И все это было как бы смешно, в цирковой манере, но меня задело, Гоголь был очень многим, а на Пушкине сошлись те самые исторические лучи, о которых я говорил выше. И я по горячности сказал Пригову: «Дмитрий Александрович, а как вы можете жить после этого?» А он в ответ: «А как вы, Юрий Николаевич, можете жить после этого?»

Но когда я стал терпимее, у нас с ним установились теплые, душевные отношения. Мы встречались нечасто и в разговорах вообще не касались тем искусства, а говорили «за жизнь». И Пригов стал для меня тонким, интеллектуальным и даже горячим человеком. Незадолго до смерти он приехал ко мне домой, и мы посидели на кухне, поболтали, попили чай. Я не знаю, зачем это было нужно, но после его ухода я до сих пор чувствую странную теплоту от него, хотя с литературной точки зрения то, что он делал, было не близко для меня. Но он ушел, и образовалась дыра, которую не закрыть.

Г.К.: Но в те годы вас не раздражало, что давление концептуализма было столь одиозно сильным?

Ю.А.: Раздражало, потому что мы делали вид, что являемся представителями метареализма, хотя, как я уже сказал, это был пиар-проект, который не предполагал там никого, кроме тех трех человек. Кедров очень поздно это понял и сам вдруг стал поэтом (четвертым), после чего на всех следующих кандидатурах можно было ставить крест. Раздражало, потому что была борьба за лидерство. Если в «Дукате» я еще мог успешно противостоять Пригову, то дальше я все больше ощущал, что проигрываю. Либо надо было продолжать писать тот социопародийный стеб, либо капитулировать и уходить. И я, объективно говоря, капитулировал. Сражение на площадках было обречено. Из этого вытекало отторжение друг от друга.

Но, как я теперь это опосредованно понимаю, у нас был очень густой культурный раствор и в этом растворе можно было продолжать расти и совершенствоваться. Соперничество — это повод писать чуть лучше, чем ты писал ранее. Было здорово испытывать конкуренцию не со стороны Пригова, а со стороны Парщикова, Еременко — с ними было очень интересно конкурировать. Мы из кожи вон лезли, чтобы сравняться, перегнать, и это было здорово. Эти поэты были очень сильными. К сожалению, вакуум 90-х, их дегуманизированность всех подкосила.

Г.К.: С художниками произошло то же самое.

Ю.А.: Перед кем метать бисер, для кого выступать? Для тех людей в кафе, которые спрашивали: «Вы думаете, это ваше время?» А ведь это, как говорил Лев Давидович Троцкий, петух прокукарекал.

Г.К.: А выступления на Западе? Какую роль играли международные связи, если они были в то время, для поэтов?

Ю.А.: Были, конечно. Нина мне однажды сказала (году в 89-м), что она получила странное письмо от калифорнийских поэтов, которые изъявляют желание дружить с нами. Я отмахнулся, а Нина стала переписываться, и как-то оттуда приехал Джон Хай (John Hay), у которого любимый поэт был

Джим Моррисон, сам Джон писал верлибры. Они уже с 60-х годов по-другому не пишут. А ритмическая поэзия вся отдана рок-н-роллу — рок-н-рольщики, как могут, еще рифмуют. С ним приехал Форрест Гандер (Forrest Gander), появились какие-то контакты с L=A=N=G=U=A=G=E Poetry School. Там была Лин Хейджиниан (Lyn Hejinian)¹ и еще несколько поэтов — это были кумиры Парщикова — люди, которые постигают культуру исключительно через язык. Пишут тексты а-ля Драгомощенко — он близок к этой разбросанной по Америке группе, но мне это совершенно не близко. В то время упомянутые имена были просто святыми — тогда все вздрагивали при их упоминании, быть может, за исключением меня, а сейчас их знает только узкий круг филологов. Впрочем, скоро и метареалистов забудут, и концептуалистов: я часто спрашиваю у ребят на моих курсах во ВГИКе о Пригове — что-то кто-то слышал, конечно, но и всё. А уж Дмитрий Александрович в то время, как нынче Дима Быков, заполнял собой все ниши. Правда, Дима работает в легальном спектре, а Дмитрий Александрович работал в полулегальном, и он заполнил тогда все, как вода.

Мы слишком часто ориентировались на прошлое. Мы объявляли себя авангардом, но мы ориентировались если не на золотой, то на Серебряный век русской литературы, не понимая, что на дворе абсолютно другое время. Инстинктом мы это чувствовали, но на уровне сознания не понимали. Мы надеялись, что можно будет окопать вокруг себя какое-то пространство, в котором ты будешь неприкосновенен и значителен. Это оказалось иллюзией.

Г.К.: *Вы ведь не хотите подвести читателя к выводу, что для поэтов было бы лучше, если бы перестройка не состоялась?*

Ю.А.: Перестройка увеличила количество поэтов, потому что писать стало безопасно и выяснилось, что всего за два-три года перестройки можно легко сорвать себе лавры славы, если ты пишешь не так, как Сергей Михалков. Поэтому

¹ Перевела два тома стихов Аркадия Драгомощенко на английский. — Прим. Г.К.

с количественной точки зрения стало лучше. Но были ли там качественные улучшения, сказать трудно.

Я считаю, что и Парщиков, и Пригов — это явления. А до этого поколения я знаю только Лианозовскую школу да Андрея Андреевича [Вознесенского], то есть людей рядом с ним. В неофициальном лагере это Бродский, очень крупная величина. И переплюнуло ли наше количество одного Бродского — большой вопрос. Бродский — последняя величина, которую можно сравнить с Серебряным веком. Он сделал свою судьбу, сфокусировал на себе лучи и обладал крупным даром.

Поэзия, как Дух Божий, дышит там, где хочет, и дышит всегда. Количественные характеристики на нее влияют мало.

Г.К.: Раз уж мы так разговорились о Пригове, то нельзя не отметить, что у него было достаточно много творческих ипостасей. Какая из них вам кажется самой весомой?

Ю.А.: Пригов мне однажды доверительно сказал в личной беседе следующее: «Юрий Николаевич, я вас уважаю, потому что вы не лезете в поэты. Вот вы занимаетесь кино, и я это уважаю, потому что я сам скульптор». Я понимал, что в этом заявлении помимо остроумия было для него что-то серьезное. Он очень любил мастеровитых людей, которые могут сделать какой-то продукт, который можно продать. Не только пиар- продукт, который конвертируется в деньги. Вот он кино и свою скульптуру считал таким честным изделием. Я ему вторил: «Да-да, Дмитрий Александрович, вы скульптор, а я киношник». Мы на этом сошлись, отбрасывая литературу в сторону. Насколько он был искренним при этом, я не знаю. Он очень хотел стать великим, и день у него был расписан по минутам, и каждый день он должен был выжимать из себя не всегда свежие стихи. Временами это был человек-автомат: дать интервью здесь, появиться там, написать то-то — и так все годы. Он оставался наедине с собой, видимо, только ночью; мне он говорил, что ложится часа в два-три и работает по ночам, потому что днем нет возможности. Писал стихи он, кажется, утром. А дальше — пиар-деятельность.

Г.К.: С наступлением перестройки Пригов уже перестал делать скульптуры, как мне помнится.

Ю.А.: Возможно, но он все равно подчеркивал, что он — скульптор.

Г.К.: Хорошо. Если подводить черту, 80-е закончились для вас на позитивной ноте?

Ю.А.: Мне это время принесло, как и многим другим, душевное потрясение, благодаря которому я в какой-то степени существую и сегодня. Оно было вызвано количеством поразительно одаренных людей, которых я знал лично. Я не буду прибегать к слову «гении», но вот те три поэта-метареалиста, о которых мы сегодня говорили, они были очень талантливы. Талант Нины Искренко проявился в полную силу, когда она умирала. Она до последних дней писала; под конец сняла с себя свою «крутую» ироническую маску — и пошли стихи, отражающие ее настоящую душу. Ее дар порхал тогда как птица. Столь же талантлив был и Дмитрий Александрович. С другой стороны, не могу не вспомнить Женю Бунимовича, Марка Шатуновского, Володю Аристова — все это очень одаренные люди. И потрясение от общения с ними осталось на всю жизнь.

Москва
2012 год

Леонид Бажанов

Восьмидесятые были полны отчаяния, но закладывали перспективы

Георгий Кизевальтер: Насколько однородной видится тебе сейчас эпоха 80-х? На какие этапы можно ее разбить?

Леонид Бажанов: Конечно, это была совершенно неоднородная эпоха. Начало 80-х — очень мрачный период. Почти все друзья уехали во второй половине 70-х в эмиграцию, и особых перспектив на будущее не было видно. Царила депрессия, но тем не менее оставшиеся что-то делали. На протяжении 70-х художники довольно сильно консолидировались; фактически возникло профессиональное художественное сообщество, и даже массовая эмиграция, явившаяся в определенной степени социальной катастрофой, этого сообщества не уничтожила. Просто теперь оно растянулось в пространстве, но определенные связи оставались: люди продолжали общаться по телефону, переписываться, в Москве готовились материалы для журнала, который в Париже издавал Игорь Шелковский, продолжались квартирные выставки, в том числе и у меня дома.

В начале 80-х я еще работал в издательстве «Советский художник», где редактировал альманах/сборник «Советское искусствознание», выходивший два раза в год. У нас была замечательная редакция, шефом которой был Юрий Овсянников, журналист, талантливый издатель. Как он говорил, наша редакция являла собой «тихую гавань, в которой можно переждать трудные времена». Однако в этой тишине шла бурная жизнь.

Тогда меня еще пытались вербовать. В отдел кадров издательства пришел какой-то сотрудник КГБ, меня вызвали и оставили с ним один на один, и он минут сорок со мной беседовал о современном искусстве. Цель его визита была для меня ясна, хотя мой собеседник ее не артикулировал,

а я делал вид, что не понимаю, чего от меня хотят. Мы тогда знали, как себя вести в подобных случаях: в разных домах (в том числе и у меня дома) проводился своеобразный семинар на тему «как вести себя на допросахв КГБ». Следовало сразу всем рассказать о встрече с гэбистом. И я тут же пошел к директору издательства и ему первому сообщил о встрече. Больше я своего «собеседника» не видел.

Начинались 80-е ссылкой А.Д. Сахарова, продолжался поток эмиграции, сопутствующие эскапизму пьянство, смерть художников... В общем, первая половина 80-х была весьма мрачной. Для меня особенно: в 79-м умер мой сын, в 82-м — мама, в 86-м — моя жена. Сейчас я думаю, что личные трагедии как бы блокировали для меня непосредственное переживание депрессивной атмосферы, доминировавшей тогда. Однако обстановка в нашей редакции ежегодников (так она называлась) была нормальной; в то время мы выпускали лучшие аналитические сборники по искусству. Впрочем, по современному искусству — в современном понимании этого термина — там печатать почти ничего не удавалось. Один из сборников «Советского искусствознания» был даже фактически арестован, изъят из книжных магазинов: вырезали статью Ю.А. Молока и В.И. Костина и заставили перепечатать тираж. Сейчас, как ни парадоксально, я с теплом вспоминаю об этом эпизоде — разумеется, не о факте ареста, а о замечательных авторах, которых, к сожалению, уже нет в живых, и о том, как достойно вели себя сотрудники редакции. Помимо круга высокопрофессиональных авторов и весьма уважаемых членов редколлегии сборника у нас были замечательные сотрудники в самой редакции, с которыми было приятно работать и дружить. Изредка нам все же удавалось там что-то опубликовать, посвященное современному искусству, но это случалось чрезвычайно редко и скорее в конце 70-х. Среди авторов в первую очередь с благодарностью вспоминаю В.Ф. Маркузона, А.В. Михайлова, Б.М. Бернштейна, В.Б. Мирманова, О.С. Попову, Л. Тананаеву, С.О. Хан-Магомедова, М.Н. Яблонскую, да и многих других...

Что касается второй половины 80-х, это уже другая ситуация, это время новых надежд, иллюзий, да и некоторых новых возможностей и выстраивания новой перспективы.

Г.К.: Удавалось ли в начале 80-х проводить выставки в официальных пространствах?

Л.Б.: Да, какие-то выставки удавалось проводить помимо «квартирных». Скажем, на Пушкинской, в Центре дизайна, мы провели выставку и что-то вроде конференции на тему «Фотография и современное искусство». Это была практически первая в России экспозиция, вводившая фотографию в ряд современного искусства. Конечно, это была «случайная практика».

В это же время меня приняли в Союз художников, что дало возможность в середине 80-х уйти с работы и не попасть в разряд тунеядцев. По советским законам нельзя было нигде не работать. Многие устраивались кочегарами, лифтерами, сторожами, дворниками. Удачливые — личными секретарями к членам творческих союзов, например Союза писателей, но не всем так везло. Перестав работать в штате, я, «подавая надежды» и пользуясь дружескими связями в правлении Союза художников СССР, стал ездить на искусствоведческий семинар в Палангу, где собирались профессионалы из балтийских республик, России, из разных городов Союза, с которыми было замечательно дружить и интересно сотрудничать. Круг участников был довольно широкий: Борис Бернштейн, Генрих Игитян, Карл Кантор, Тамара Луук, Юрий Молок, Лайма Слава, Натан Эйдельман, Михаил Ямпольский и другие.

Г.К.: Ты все же играл тогда определенную роль в Союзе художников. Как проходила организация однодневок и что творилось в это время в МОСХе?

Л.Б.: В МОСХе были разные люди, включая многих ныне известных героев, независимых художников — от Булатова до Пригова. Но наиболее яркими, ассоциирующимися с МОСХом были художники, либо сопрягавшие московский сезаннизм с новыми поисками, типа Павла Никонова, Николая Андропова, Владимира Вейсберга, либо адепты

В.А. Фаворского, как Илларион Голицын, либо вдохновлявшиеся примитивизмом, как Наталья Нестерова. Также в сфере деятельности МОСХа весьма активно проявляли себя искусствоведы: В. Костин, А. Кантор, Ю. Молок. Это были художники и искусствоведы разных поколений; их знали, уважали, и постепенно они становились определенными лидерами, даже если у них не было званий, персональных выставок или каких-то официальных постов в структуре Союза. Это и был «левый МОСХ». Ну и я среди молодых критиков что-то пытался сделать.

По инициативе этого «левого МОСХа» еще в 70-е были созданы творческие клубы. Наиболее действенными были: «Клуб искусствоведов», которым руководил, если я не ошибаюсь, Владимир Иванович Костин; «Клуб скульпторов», где в выставочной деятельности активное участие принимали Д. Пригов и Б. Орлов, и «Клуб молодых художников и искусствоведов» под опекой А.М. Кантора. Эти клубы, как, впрочем, и другие подобные, проводили однодневные дискуссионные выставки, иногда весьма интересные, но пускали туда только членов МОСХа или по каким-то дружеским спискам. Понятно, что провести туда можно было многих, но все же надо было делать специальные усилия. Там выставлялись в основном левые мосховцы, но со временем стали показывать и московский андеграунд, а иногда и питерский.

Помимо московской площадки существовало еще общество философов — странная организация, куда входили не только сотрудники Института философии, но и пришлые люди вроде нас с Иосифом Бакштейном. Там было занятно, и под эгидой этого общества я устраивал какие-то выставки и какие-то концерты в Доме ученых.

А дома я делал в основном выставки приезжих художников, потому что москвичи и так могли найти себе место. Выставлял художников из Грузии, Западной Украины, Эстонии. Например, из Армении были Гамлет Овсепян, Генрих Элибекян, с Украины — Валик Хрущик, Коля Филатов, Леня Пинчевский из Молдавии и другие... В общем, разный народ, приезжавший ко мне в первую половину 80-х.

Вторая половина, как я уже сказал, разительно отличается от первой в связи с перестройкой и всей сопутствующей атмосферой. Появилась возможность создавать любительские, общественные объединения, первые кооперативы, и в самом конце 86-го года я с друзьями создал любительское объединение «Эрмитаж». А в 87-м мы получили выставочный зал на Профсоюзной, у метро «Беляево», недалеко от того места, где когда-то была «бульдозерная выставка». Там мы функционировали очень активно: устраивали и концерты, и перформансы, проводили выставки, мастер-классы, причем диапазон персонажей был очень широким — от маститых философов до молодых, начинающих художников, фотографов, музыкантов.

Диапазон выставок тоже был довольно обширным: фактически мы впервые показали панораму советского независимого искусства, включая художников-эмигрантов, что вызвало напряжение в отношениях с КГБ, который пытался сорвать эти выставки и грозил нам неприятностями. Тем не менее мы все сумели провести и показать, включая Оскара Рабина, с которым было больше всего сложностей, потому что он был лишен гражданства. Мы проводили выставки в Беляеве и в зале на Петровских линиях, где выставляли графику. На Петровских линиях нам организовали потоп — якобы на верхнем этаже прорвало трубу — и зал залили водой. Хорошо, что работы не были испорчены. А в Беляеве нам грозили закрыть выставку «пожарные» под предлогом обрыва какого-то кабеля, но все же они не решились это сделать и дали возможность открыть экспозицию.

Г.К.: Такое активное сопротивление было характерно, как я помню, для начального периода перестройки в культуре, то есть для 1987 года.

Л.Б.: Да, это был 87-й год. Приходил к нам постоянный наблюдатель из КГБ вместе с сотрудниками Комитета по культуре Москвы и пытался заставить нас снять работы эмигрантов, но мы не поддавались и выставили все, что планировали. Шла перестройка, но долгое время никто не понимал, у кого какие полномочия, и мы этим пользовались и настаивали на

своём. Фактически на основе этих экспозиций прошла потом выставка в Третьяковке, была издана Ириной Алпатовой с Ленией Талочкиным книга «Другое искусство», да и многие там начали работу в те годы. Милена Орлова и Александра Обухова, которые ещё учились в университете, были у нас то ли билетерами, то ли уборщицами, сторожем работал Коля Филатов; в деятельности «Эрмитажа» принимали участие Ольга Свиблова, Андрей Ерофеев. Это была хорошая компания: отдельные направления деятельности некоторое время вели Никита Алексеев, Вадим Захаров; кино представляла Катя Гердт, архитектуру — Юрий Аввакумов. В совет «Эрмитажа» входила Марина Бессонова... Так что в нашей работе участвовали люди разных поколений и представители разных видов искусства.

Какое-то время в середине 80-х я жил в мастерской, где тоже проходили своеобразные семинары с участием сотрудников Института философии и журнала «Вопросы философии» или импровизированные концерты. Так, Пако де Люсия две или три ночи подряд играл у меня в мастерской. Он приехал с концертами в Москву и после концерта в зале «Россия» делал вид, что идет в гостиницу, а сам шел ко мне и играл со своим братом и коллегами. Наши литераторы, музыканты часто забегали ко мне в мастерскую. Но все это бурление происходило именно в середине 80-х, а начало, как я уже говорил, было мрачноватым.

С перестройкой возникли какие-то иллюзии, и они дали энергию заниматься «Эрмитажем». После выставки «Ретроспекция» мы просуществовали в зале на Профсоюзной до конца года, но в 88-м нас оттуда выгнали. За тот год к нам пришло очень много людей — разные западные кураторы, критики, журналисты, телевизионщики, — и возникло много новых контактов и связей. В Голландии вышел журнал, посвященный «Эрмитажу», да и во многих других странах Европы прошли публикации. Поэтому, когда у нас отобрали помещение, я продолжал делать выставки в разных местах, где только можно было. Благодаря новым связям можно было что-то публиковать на Западе. Тогда же приехали в Москву люди

из аукциона «Сотбис», которые фактически каждый вечер сидели у меня дома, и если бы дома висели работы других художников, то большая часть состава «Сотбиса» 1988 года была бы, наверное, другой. В то время я с ними дружил, и тогда еще трудно было предположить, что аукцион в определенной мере негативно повлияет на художественную ситуацию в России. Если вначале ситуация была романтически-художественной, то вскоре возник сильный крен в сторону рынка и коммерции. Художники, не готовые к соблазнам рынка, как бы сошли с ума. Еще в 87-м мы каких-то жуликоватых дилеров просто выгоняли из своего выставочного зала, но соблазн был велик, и многие художники, не подготовленные к взаимоотношениям с рынком, в этот соблазн влипли.

Сейчас довольно приятно вспоминать ту эпоху, но уже Фурманский, по сравнению с «Детским садом», был очень сильно пропитан коммерцией. Конечно, атмосфера еще была живая, все раскачивалось из стороны в сторону, и в Москву тогда активно ехали художники из провинции, так что жизнь была довольно бурной.

Г.К.: Таким образом, «Эрмитаж» в 1988-м фактически завершил свою деятельность?

Л.Б.: Была иллюзия, что он существует, но фактически он прекратил свое существование. Каждый из нас продолжал проявлять свою активность где только мог. В 1988 году я подготовил и провел выставку в Варшаве, а в Доме медиков в Москве открыл выставку Сысоева. В ЦДХ я с Юрой Никичем устраивал большую выставку графики московских художников «Городу и миру», в Манеже провел выставку фотографии, в Третьяковке представил экспозицию, посвященную Малевичу, где Миша Рошаль с Владимиром Мирзоевым провели перформанс. В Киноцентре открыл выставку грузинских художников, еще что-то в Центральном доме кинематографистов, в Музее музыкальной культуры им. Глинки, то есть где только можно было, а тогда возникало все больше и больше возможностей. Продолжились и квартирные выставки — и у меня, и в других местах.

В конце 80-х мы с Никичем и Юреновой сделали попытку создать Центр современной художественной культуры, опираясь на частный капитал. Но это была утопия, потому что наши бизнесмены были милые ребята, с которыми было хорошо дружить и выпивать, но иметь дело — некомфортно, и я быстро от этого отключился. Впрочем, Никич с Юреновой продолжили делать выставки на Петровском бульваре. В 90-м при поддержке друзей, и прежде всего Татьяны Никитиной, мы получили один из районных выставочных залов на Якиманке, но эта деятельность развернулась уже в 90-е. Но сами программы действия были сформулированы еще тогда, в 87-м году, в «Эрмитаже», и я до сих пор на них опираюсь. Эти стратегии включают междисциплинарность, особое внимание к независимому отечественному искусству, сопряжение выставочной практики с аналитической, аккумуляцию материалов по истории современного искусства, сотрудничество с западным художественным сообществом и прочее. Конечно, потом все это оттачивалось, конкретизировалось и уточнялось, но методы и направления работы стали ясны уже тогда. Мы ничего не придумали нового, эти стратегии используются во всех культурных центрах, но необходимо время, чтобы укоренить их в нашей практике.

Г.К.: Было ли ощущение в середине десятилетия, что мы идем в ногу с западными течениями в современном искусстве того времени, или тогда это не имело значения?

Л.Б.: Я думаю, что в середине 80-х это была уже иллюзия. Какие-то отдельные явления в нашем искусстве в середине 70-х были до известной степени параллельны, и даже на хорошем уровне, но к середине следующего десятилетия мы утратили адекватную самооценку и увлеклись культивацией субъективной иллюзии параллельности. Все охотно смотрели на то, что делалось на Западе, а поток информации увеличился к тому времени в разы. Если раньше надо было доставать какой-то журнал у дипломатов, или журналистов,

или в спецхране библиотек, то в середине 80-х все стало гораздо легче. Однако художники, к сожалению, впали в подражательность. Если у Кабакова, Булатова или у Комара и Меламида это была органичная параллель, то у других (как пример) эта «параллель» имитировалась мгновенно: сегодня гиперреализм, завтра «новые дикие», послезавтра что-то еще, но, думаю, это не параллель, а конъюнктурность.

А после «Сотбиса» у художников просто поехала крыша. Все решили, что завтра же они станут миллионерами и закидают шапками Запад, поэтому в конце 80-х мы очень подпортили репутацию русскому искусству, от которого на Западе многого ждали и Россия получила тогда своеобразную квоту в художественном мире, как раньше это было, например, с Испанией. Но Россия не сумела ею воспользоваться, и в 90-е годы произошел очень сильный откат, спад интереса к России, и надо было ждать новой волны, чтобы как-то начать исправлять ситуацию.

Г.К.: Как ты думаешь, почему это произошло?

Л.Б.: Механизм неудачи был задействован с двух сторон. С одной стороны, это случилось по причине непроясненности, неосознанности современного отечественного искусства. С другой стороны, с Запада к нам рванули шустрые дилеры, которые решили, что нельзя упустить момент и надо быстро купить задешево, быстро продать и заработать на этом. К сожалению, они не очень разбирались в искусстве. Некоторые из них были вполне энергичными дилерами, типа Нахамкина, но в целом это были дилеры весьма невысокого уровня. Настоящие коллекционеры и ценители редко попадали сюда, хотя такие и были, но их интерес к России сформировался еще в 70-е годы. У нас же таких цельных, оригинальных и разносторонних мастеров, как Кабаков, было немного. А торопливые молодые художники в это время стали активно готовить продукцию под вывоз — и были ошибочно удовлетворены общением с этими дилерами.

Сложившаяся ситуация испортила возможные действительно культурные отношения с художественным миром.

Настоящего образования и настоящего знания современного искусства у наших художников, естественно, не было, о критиках вообще не говорю; получать их было некогда, осознать собственный опыт при отсутствии института критики, музеев современного искусства было крайне трудно, практически невозможно. Все торопились быстро что-то произвести и продать какому-нибудь очередному Клауке, Нахамкину, которые съехались в Москву и стояли в очереди.

Г.К.: Что, на твой взгляд, послужило импульсом для начала перестройки в идеологии и культуре? Ведь в начале перестройки процессы, шедшие в стране, были далеко не параллельными.

Л.Б.: Да, идеология и культура держались до последнего. Вообще-то этот вопрос не совсем ко мне, лучше спрашивать политиков или социологов. Но я полагаю, что перестройку готовил КГБ как наиболее образованная и знающая ситуацию структура, еще со времен Андропова. Они ведь начали ее готовить очень давно, с начала 70-х! С их помощью, по-видимому, был создан Музей современного искусства в Ереване — это первый музей современного искусства в СССР — в 1972 году. Позже было инициировано создание секции живописи при Горкоме графиков на Малой Грузинской — под колпаком КГБ, потому что Союз художников СССР, гораздо более прогрессивная организация, чем МОСХ, категорически отказывался патронировать этот круг художников. Сотрудники специальных подразделений КГБ хорошо знали изымаемые публикации, следили за тем, что выходит на Западе, но у них были разные отделы и департаменты, и политические изменения, видимо, готовили другие институции, связанные скорее с ЦК КПСС, поэтому тесного согласования и сопряжения между ними не было. Где-то один департамент забегал вперед, где-то другой. Эти процессы, собственно, продолжаются до сих пор. Думаю, мало что в этом плане изменилось.

Г.К.: Фактически, как мы знаем, критиков в 80-е не было. Но некий дискус в сообществе все же витал. Какие проблемы

стояли перед искусствоведами конца 80-х? Как шло тогда самообразование нового языка советской критики?

Л.Б.: Нового языка практически не было. Были искусствоведы, которые в лучшем случае занимались «левым МОСХом», русским историческим авангардом или общими вопросами художественной культуры, — от историка искусств академика Д.В. Сарабьянова до эстонского теоретика Б.М. Бирштейна в Таллине. Однако в 80-е, когда андеграунд стал выходить на поверхность, оказалось, что никто к этому не готов, специалистов не было. Один-два человека, типа Б. Гройса, уехали на Запад, а университет таких специалистов не готовил. Я свой диплом защищал в середине 70-х, и это был, кажется, первый диплом в МГУ по современному искусству. Практически никакой аналитики в момент выхода независимого искусства к широкой аудитории не было. Ее не хватает и сейчас. На мой взгляд, институт критики у нас только формируется, есть только художественная журналистика; университеты не удовлетворяют спроса на специалистов по современному искусству. До сих пор их можно пересчитать по пальцам. Института художественной критики и до сих пор нет. Хотя думаю, что в других видах искусства дело обстоит лучше. Есть иллюзия, что визуальное искусство в силу специфики коммуникации воспринимается гораздо быстрее. Однако осмысливается и артикулируется не легче.

Г.К.: *Что, на твой взгляд, самое важное из того, что произошло в 80-е? Какие художественные события и неформальные объединения или движения художников того времени ты бы назвал наиважнейшими?*

Л.Б.: В 80-е, во всяком случае во второй половине 80-х, стали складываться цивилизованные практики и структуры, соответствующие современному искусству. Это и новые художественные группы, и общественные организации, артистические сквоты, архивы, по-новому ориентированные выставочные залы, зачатки рыночных структур — галереи, художественные ярмарки, Конечно, это квартирные выстав-

ки и АПТАРТ, «Клуб авангардистов», Выставочный зал на Каширке (хотя он имел меньшее значение, но там тоже были любопытные выставочные проекты и публикации), домашние семинары. Они устраивались и в мастерской Ильи Кабакова, и в других местах, причем часто это были перекрестные встречи художников и поэтов или художников и музыкантов.

Г.К.: Какое значение, какие плюсы и минусы имели 80-е для последующего развития арт-сообщества, инфраструктуры и рынка в России?

Л.Б.: Вся стратегия последующей деятельности формировалась тогда. В 70-е выработались принципиально другие стратегии — это был безысходный андеграунд, и все достижения того времени, очень значимая параллельность с высокими явлениями в западном искусстве никак не предопределяли и не обуславливали стратегии на будущее. Ситуация этой параллельности была уникальна. Если бы Советский Союз с его идеологией просуществовал еще долго, то не исключено, что это привело бы к полному и катастрофическому распаду, разрушению движения. В те годы шло просто выживание отдельных невероятно талантливых личностей, а что было бы дальше, даже трудно себе представить. Еще немного, и оборвались бы все связи между поколениями. В 70-е еще существовали тонкие ниточки связей с началом века, а 80-е оказались уже совсем в другом пространстве.

Но зато 80-е определили какие-то основные стратегии будущей деятельности, и до последнего времени развитие шло примерно в том же ключе. Эта область, как и вся постсоветская Россия, постепенно цивилизуется, но нам еще долго идти по этому пути — и то при условии, что никаких катаклизмов не будет. Иллюзии, что мы быстро нагоним весь мир, уходят, и это даже не те иллюзии, что «мы все тут в подполье гении», — а я помню это ощущение самодовольного восторга, что вот сейчас-то нас начнут выставлять во всех Центрах Помпиду и Гуггенхаймах и покупать за миллионы. Ведь какой пример был дан всем в 1988-м Гришей

Брускиным на аукционе «Сотбис» в Москве!? А я помню, как в это время около лифта в нашем доме висел тогда список должников по оплате квартиры и, мы с Брускиным — поскольку наши фамилии начинаются на «Б» — фигурировали в самом начале списка.

*Москва
Октябрь 2012 года*

Иосиф Бакиштейн и Саша Обухова

Testing the West. Testing Russia

Иосиф Бакиштейн: Для меня 1980-е начались в 1981 году — это был последний год еврейской эмиграции, которая началась, как известно, в 1971-м. Одними из последних, кто уехал, были моя первая жена Катя Компанец с двумя нашими детьми и Борис Гройс с женой Наташей Никитиной.

У меня есть теория, в соответствии с которой где-то между 1989 годом, годом падения Берлинской стены, и 1991 годом, годом распада СССР, заканчивается эпоха Просвещения и в истории человечества начинается новая эпоха. Смысл финальной стадии предыдущей эпохи в том, что искусство было частью больших идеологических систем, поэт был больше чем поэт (как говорил Е. Евтушенко), художник — больше чем художник. Художник, поэт были культовыми фигурами, поэтому исключение Бориса Пастернака из Союза советских писателей воспринималось как значительное общественное событие.

Знаковая дата — 1985 год, начало перестройки, а для художественной жизни — 1987-й год, когда прошла первая выставка «Клуба авангардистов» в выставочном зале в Пересветовом переулке. Это было начало легализации московского концептуализма. Мы с Андреем Монастырским тогда записали запомнившийся диалог — я недавно его перечитал и понял, что мы были смысленные ребята. Текст опубликован в сборниках МАНИ¹ и провидчески называется «Божественная англичанка». Мы там иронизировали, как всегда, но одновременно высказали ряд довольно интересных суждений относительно сути и смысла происходящего. Была еще одна теория, которую мы обсуждали, — о том, что мы «Ливинг-

¹ Издание пяти томов «Московского архива нового искусства» (МАНИ) было осуществлено Г. Титовым в рамках серии «Библиотеки московского концептуализма» в 2011 г. — *Прим. Г.К.*

стоны в Африке», засланные западной цивилизацией, мы собираем всякие странные экспонаты и отсылаем в Королевское географическое общество². Интересно наше тогдашнее отношение к Западу — мы еще не знали, что есть два Запада, довольно сильно различающиеся: евроконтинентальный и англо-американский. Но это к слову.

Первым этапным событием, связанным с Западом, для многих из нас стала выставка 1988 года «ИсKunstvo» в Западном Берлине, которую организовала Лиза Шмитц. Для меня это — первая кураторская авантюра. В связи с этой выставкой мне запомнилась одна важная символическая деталь: мы ехали из Москвы на поезде, миновали Восточную Германию. Поезд движется медленно, мы с любопытством смотрим в окно. Уже утро, но темно. Поезд приближается к границе Западного Берлина, поезд пересекает Берлинскую стену, за ней — парк. И вдруг я вижу яркое светящееся пятно. Это была реклама сигарет, она гласила: «Test the West!» Это был как будто призыв к нам!

Для нас, участников, «ИсKunstvo» было попыткой сориентироваться в западной среде. У кого-то на Западе уже были знакомые, кто-то знал английский... Но все равно это была стрессовая ситуация. Хотя при этом западное общественное устройство было понятней, чем наша собственная страна. Было очевидно, и особенно там, в Западном Берлине, что в этой цивилизации «здравый смысл» институционализирован.

Так или иначе, с этой выставки начинается интеграция русского искусства в международную художественную среду.

После была еще одна подобная по значению выставка — в 1990 году в США, в Институте современного искусства Бостона: «Между весной и летом. Советское концептуальное искусство эпохи позднего коммунизма». Этими двумя выставками заканчивается период фактической изоляции русского искусства.

² Усилиями наших друзей из разных стран в 80-е годы множество работ российских художников было переправлено на Запад и показано на выставках в Европе и Америке. — *Прим. Г.К.*

Первые шаги перестройки начались в 1985 году. А завершилась перестройка в 1991 году, когда распался Советский Союз. Процесс первичного реформатирования современного искусства в нашей стране заканчивается выставкой в Бутырской тюрьме, которая открылась 23 февраля 1992 года.

Кстати, Геннадий Николаевич Орешкин, который был тогда начальником Бутырской тюрьмы, говорил мне, что он в свое время закончил Московскую консерваторию по классу гобоя. Он и дал разрешение пригласить на открытие выставки наших московских коллег-художников, критиков, искусствоведов. Плюс несколько телекамер — всего около 150 человек. И, поверь мне, эта вернисажная толпа, в которой смешались коллеги и заключенные, — одно из наиболее ярких событий в моей кураторской практике.

Саша Обухова: Я помню 80-е, конечно, хуже, чем мои старшие товарищи, поскольку для меня они начались в 1986 году, когда я поступила в МГУ на искусствоведческое отделение истфака. Так что на десятилетие я смотрю ретроспективно, скорее как историк, а не как непосредственный участник событий. Для меня десятилетие начинается в 1978 году, с возникновением группы «Мухоморы». Другим знаковым событием, обозначившим вход в эпоху, стала выставка молодых художников, которая прошла в 1979 году в квартире Юры Альберта. Далее — 1980 год, год возникновения группы Виктора Скерсиса и Вадима Захарова СЗ и группы Анатолия Жигалова и Натальи Абалаковой «Тотальное художественное действие», впоследствии — ТОТАРТ.

Апогей начального периода — 1982 год, время создания галереи АПТАРТ. Тот же год оказывается переломным для истории группы «Коллективные действия» (КД). Таким образом, первый период 1980-х длится с 1978 по 1984 год.

1985—1986 годы — это начало не только перестройки, но и новых времен в изобразительном искусстве. Появляются совершенно новые люди, новые территории — возникают «Детский сад», группа «Чемпионы мира». Этот короткий бурный период заканчивается в 1988 году, в момент проведения

в Москве аукциона русского авангарда и современного русского искусства, организованного аукционным домом «Сот-бис». Далее наступает период активных гастролей русских художников: в Берне открывается выставка «Живу — Вижу»³, потом «ИсKunство» и так далее по списку.

1989 год для меня — это рубеж, завершение прежней и начало новой эпохи, и не только потому, что восьмидесятники повально покидают Москву. В конце 1989 года появился первый и последний выпуск русского издания журнала Flash Art, который делали Маргарита и Виктор Тупицыны. Он изменил мозги абсолютно всем молодым художникам. Это издание преобразило художественный ландшафт Москвы, так мне кажется.

И.Б.: Вообще Тупицыны очень многое сделали. Рите Тупицыной я обязан тем, что был приглашен куратором выставки «Между весной и летом»; благодаря им состоялось много публикаций, в том числе и в русском Flash Art.

С.О.: Я уже не говорю о тех выставках, которые Маргарита Тупицына делала в США, например в Центре русского искусства Нортон Доджа⁴, это еще до того, как все имели возможность поехать смотреть.

В 1990 году начинается другая эпоха: мода на советское искусство идет на спад, художники начинают возвращаться с «гастролей» в Москву.

И.Б.: Кто возвращается?

С.О.: Поскольку ты сам участвовал в этих путешествиях, ты, вероятно, не помнишь: 1988—1989 годы — это время пустующих мастерских, в Москве никого, все в разъездах. Один в Мельбурне, другой в Варшаве, третий в Париже, десятый в Нью-Йорке. Если посмотреть хронику художественных событий того времени, одна выставка следует за другой, непрерывный поток, с 1988-го по 1989-й. А в 1990 году многие начали возвращаться. Мастерские на Фурманном не пустова-

³ Kunstmuseum Bern, 1988 год. — *Прим. Г.К.*

⁴ Американский Центр современного русского искусства, 1981—1983 годы. — *Прим. Г.К.*

ли, конечно, но оставались там те, имена которых нам сегодня и не скажут ничего.

И вот главные герои 80-х возвращаются из заграничных поездок, а в Москве уже существуют совершенно другие художественные сообщества. В 1991 году они изрядно потеснили круг восьмидесятников. Прежде всего я имею в виду художников сквота в Трехпрудном переулке и участников «Движения Э.Т.И.». Там было *очень* много новых имен: и Дмитрий Готов, и группа АЕС, и Ольга Чернышева, и Антон Ольшванг, и многие другие. Это те, кто сделает искусство 1990-х.

И.Б.: Кого мы не упомянули, говоря о неформальных объединениях художников 1980-х?

С.О.: Лично для меня очень важное сообщество — объединение «Эрмитаж». И конечно, не будем забывать такого момента, как стилистическое объединение художников с музыкантами и модельерами, включая театр моделей Гарика Ассы «Ай-да-люли», то, что происходило в московских клубах и кафе: многочисленные однодневные выставки, концерты и показы мод. Вспомним группу «Среднерусская возвышенность» как итог этого синтеза. Я говорю об очень коротком периоде с конца 1985 года до начала 1988 года.

И.Б.: Я, кстати, в концертах СВ участвовал. Даже в Волгоград с ними на гастроли ездил. Это был, кажется, 1987 год.

С.О.: Если говорить о значимых событиях, то странно, что ни ты, ни я не упомянули 17-й Московской молодежной. Исторически она должна была бы быть в списке. Она была важна для тебя? Я ее не помню.

И.Б.: Там был в основном «левый МОСХ».

С.О.: Но там впервые с «левым МОСХом» участвовали художники круга галереи АПТАРТ.

И.Б.: Как-то это незаметно было.

С.О.: Растворились в общей массе.

И.Б.: Я помню, мы это обсуждали — участвовать или нет.

С.О.: Не забудем, что помимо основной экспозиции там проходили однодневные выставки тех, кого в главный проект не взяли.

И еще интересно: мы говорим о круге художников галереи АПТАРТ, об активных действующих лицах «Детского сада». Но были еще художники вне групп, они тоже появляются в этот период. Например, Сергей Волков, Николай Овчинников, Николай Козлов, Сергей Воронцов.

И.Б.: Да, и Владимир Сорокин был важной фигурой в этой истории. Потом настал момент, когда наши художники стали «возвращаться» с Запада. Первыми приехали Алик Меламид и Виталик Комар, это был 1987 или 1988 год. Я, помню, встречал их в Шереметьево. Потом приехал Гройс. За ним другие.

С.О.: Насколько всерьез в это время обсуждались в Москве новейшие течения: живопись «новых диких», американской «новой волны», симуляционизм как инвариант постконцептуализма?

И.Б.: Были очень спорадические наблюдения, потому что не было систематического источника информации. Информации было *ничтожно* мало. Западные издания иногда привозили знакомые иностранцы — дипломаты, журналисты. Каждый привезенный журнал был событием. Общество было совершенно изолированное.

С.О.: Но ведь журнал «А—Я» в Москву приходил? Там были материалы о западном искусстве. В одном из номеров опубликована статья Виктора Тупицына «Размышления у парадного подъезда» с обзором тогдашней нью-йоркской художественной жизни.

И.Б.: «А—Я» в Москву приходил, один-два экземпляра на всю Москву. Каждый выпуск был большим событием, его читали от корки до корки.

Тут приходит на ум аналогия с Лейбницевой монадой, которая «не имеет окон, но отражает весь мир». Мы были абсолютно изолированы. Но, как потом выяснилось, филиация идей и тем, которые обсуждались по крайней мере в концептуальном кругу, была близка к тому, что происходило на Западе. Разрыв был буквально в два-четыре года, не более. Мы это поняли, когда уже стали выезжать.

С.О.: У меня впечатление, что это был естественный процесс понимания постмодернистской логики, словно процесс органического роста. И как только открылись щели в тех консервных банках, которые представляли собой и Советский Союз, и советское искусство, будто крышку сорвало — прорастание пошло невообразимыми темпами!

Есть такая инженерная форма — «самовозводящаяся конструкция». Мне всегда казалось, что весь этот художественный круг был выстроен по аналогичному принципу, потому он развернулся моментально, как пружина. Меня это всегда поражало. Например, возникает предложение: завтра надо сделать выставку. Тут же собираются работы, выстраивается очень органичная экспозиция — возможности самоорганизации были невероятно высокими!

И.Б.: Конечно! Была энергия и понимание, был отработанный опыт. Прежде всего опыт квартирных выставок.

С.О.: Мы все-таки должны различать квартирные выставки 1970-х годов, которые зачастую выглядели как свалка, и первые осмысленные экспозиции 1980-х, особенно в галерее АПТАРТ, когда научились выстраивать не только концепцию, но и экспозицию. В АПТАРТе была попытка воспроизвести опыт настоящей галереи.

В середине 1980-х этот круг сам себя формовал, лепил. Наверное, двумя самыми важными точками институционального строительства были выставки галереи АПТАРТ и акции КД. Как ты думаешь, в каких точках происходил наиболее интенсивный процесс формирования этой среды — и в человеческом плане, и идеологически, и экспозиционно?

И.Б.: Если претендовать на какие-то обобщения, то можно было бы сказать, что современное искусство пришло в Россию благодаря Кабакову. Илья, конечно, изначально важнейший герой местной художественной сцены. У него была целенаправленная установка на то, чтобы стать частью интернационального художественного процесса. Круг Ильи Кабакова сформировался в 70-е годы — это были люди, сис-

тематически обсуждавшие важные идеологические, философские, эстетические, историко-художественные вопросы. Для которых интерес к тому, что происходит на международной художественной сцене, был нормой, чем-то совершенно естественным, которые считали себя частью этой сцены, хотя и географически обособленной, что потом мы сформулировали с Монастырским в концепции «Ливингстон в Африке».

С другой стороны, в этом процессе Комар и Меламид тоже сыграли важную роль. Они сформировали определенный круг художественных представлений. Весь соц-арт и группа «Гнездо» — все они были учениками Алика и Виталика.

С.О.: С другой стороны, было и опосредованное влияние. Были те, кто учился у Кати Арнольд, жены Меламида, к примеру, Юра Альберт, если не ошибаюсь.

И.Б.: Ну конечно, и все ходили в мастерскую к Алику и Виталику.

С.О.: На что я еще хотела обратить внимание: то поколение, которое «открывает» десятилетие, — с одной стороны, «ученики Комара и Меламида», с другой — «Коллективные действия» и их круг, — в конечном счете «раздваивается» где-то в момент начала работы галереи АПТАРТ. Монастырский в одном из своих текстов пишет об этом, разделяя художественную среду тех лет на «северных» и «южных», прямо по московской географии. Незадолго до этого Никита Алексеев переехал с «Речного вокзала» на «Академическую», то есть с севера Москвы на юг. Монастырский указывает на неоднородность вроде бы монолитного круга восьмидесятников, объединенных обстоятельствами создания искусства в подполье, исключенностью из советской реальности. Там есть «холодные», «северные»: Илья Кабаков, «Коллективные действия» прежде всего. И есть «южные», которые в большей степени связаны с таким понятием, как «новая волна», — это Никита, Рошаль, «Мухоморы».

Вообще это было чрезвычайно насыщенное десятилетие! Прежде всего, политические изменения. С 1982 по 1984 год

происходило поступательное усугубление внутренней политической ситуации — после смерти Брежнева и прихода к власти Андропова очень активизировались спецслужбы. Сегодня мало кто помнит, но издатель журнала «А—Я» Игорь Шелковский жил во Франции, будучи гражданином СССР. И был лишен гражданства только в 1985 году, как раз тогда, когда у всех начались неприятности с КГБ. Помнишь, всех таскали в КГБ и заставляли подписывать «отказные письма» Игорю, чтобы он не публиковал о них материалов в журнале?

И.Б.: Помню. КГБ довольно внимательно нас отслеживал, прослушивались телефоны.

С.О.: 1984 год вообще в этом отношении довольно крутой. «Мухоморов» тогда же в армию забрали, в мае. По контрасту, конечно, очевидно, что начиная с 1985 года и далее весь период до конца 1980-х освещен прежде всего перестройкой, ее бесконечной свободой.

И.Б.: Да, мы чувствовали, что начался другой период, который сопровождался смешанными чувствами, опасениями и сдержанным оптимизмом. Я уже упоминал наш диалог с Кабаковым «Жизнь в раю» — там он осторожно высказывает некоторую надежду. Эта новая ситуация обсуждается в видеозаписи, которая вошла в видеосборник Moskau. Moskau⁵, где мы с Кабаковым и Монастырским втроем сидим и разговариваем на берегу реки.

С.О.: Критики в 1980-е годы не было, но некий дискурс существовал. Какие проблемы стояли перед искусствоведами конца 1980-х? Какие цели они ставили перед собой тогда? Что обсуждалось, когда вы встречались? Может быть, проблемы восприятия, или проблемы интертекста, или политика в искусстве?

И.Б.: Обсуждали проблему контекста, проблему прочитываемости, интерпретируемости произведений. Что интересно — сам советский политический контекст не обсуждался.

⁵ G. Hirt/S. Wonders (ed.). Moskau. Moskau: Videostücke, Wuppertal: Edition S-Press, 1987. — Прим. Г.К.

Он был очевиден и тривиален в своей очевидности. Было предчувствие и одновременно первые шаги реального встраивания в интернациональный контекст. Тематической доминантой обсуждений было строение концептуального и метафизического дискурса в работах Кабакова и Монастырского.

С.О.: Странно, что группа «Мухоморы» все время выпадает из обсуждения. А ведь это поколение 1980-х. Группа «Инспекция “Медицинская герменевтика”» уже потом появилась, в 1987 году.

И.Б.: Принципиальное отличие «медгерменевтов» от «мухоморов» в том, что они могли уже позволить себе оригинальную метафизику по тем же поводам, по которым у «мухоморов» была более непосредственная, социально-политическая реакция.

С.О.: С другой стороны, именно «Мухоморы» были, пожалуй, первыми художниками, абсолютно открытыми в советские субкультуры. Они вступали в контакт с представителями других сфер — рок-музыкантами, панками, футбольными болельщиками. А «медгерменевты», напротив, замыкали круг московской школы концептуализма, потому что говорили о номе как о круге избранных. Именно в докладе «Идеологизация неизвестного», который был прочитан Павлом Пепперштейном в 1988 году в МГУ на конференции «Новые языки в искусстве», речь шла о номе. Докладчик ввел в оборот термин, определивший, что такое «московская школа концептуализма». Оказалось, что это не столько сообщество людей, сколько дискурс, который постоянно уточняет себя и все больше герметизирует себя от воздействий внешнего мира. С одной стороны, наступила политическая открытость, с другой стороны, круг МКШ стал очерчивать и укреплять свои границы. Именно идеи «Медгерменевтики», сформулированные на рубеже 1980—1990-х, активно поддерживает Кабаков и в 1993 году делает в Гамбурге выставку «Нома».

И.Б.: «Мухоморы» были очень влиятельны, даже после распада группы — и Свен Гундлах, и Костя Звездочетов,

и другие по отдельности. Но «медгерменевты» и визуально, и идеологически ближе к Кабакову и Монастырскому, чем группа «Мухоморы».

С.О.: Это понятно! Но если уж мы говорим про дискурс конца 1980-х, то как раз позиция «Мухоморов», социально открытая и направленная на взаимодействие с обществом, сходит на нет и возникает идея абсолютной герметичности, элитарности МКШ.

Я помню, как меня позвали на первую в моей жизни акцию КД «Банки» в 1990 году. Это же был чистой воды обряд инициации! Новых людей вводили в круг избранных через художественное действие.

Вопрос, таким образом, следующий: задачей участников МКШ тогда было самоописание или вход в открытую, новую ситуацию?

И.Б.: Для меня — и первое, и второе. Было много выставок на Западе, много и в Москве. А с кем можно было контактировать тогда в этой стране? У нас было ощущение, что «на нашей улице праздник», что «наше дело правое и мы победили».

С.О.: У меня сложилось такое впечатление, что, меняя места — Америку, Германию, Сандуновские бани, Бутырскую тюрьму, — этот круг художников всего лишь уточняет собственные границы, но совершенно не намерен вступать в диалог с обществом, как западным, там и местным. И хочу напомнить, что именно в конце 1980 — начале 1990-х годов начинается обособление круга школы московского концептуализма не только от нового поколения художников, но и от старшего поколения нонконформистов. Вспомни злые стихи и статьи Всеволода Некрасова 1991 года.

И.Б.: Боюсь показаться банальным, но, может, оно и правильно. Здесь наиболее важен сам факт вопрошания — ты спрашиваешь себя, кто ты, задаешь тот же вопрос своему окружению и, за отсутствием гражданского общества, — всей художественной среде. Иногда обществу помогает наличие

потенциального диалога. Иногда — нет. Это патологическое желание сохранить собственные границы — выражение инстинкта художественного самосохранения. Что имело, конечно, и свои отрицательные последствия. Но это была попытка сохранить себя.

Главное, что в 1980-е годы школа московского концептуализма сформировалась; именно тогда сложилась ее история.

*Москва
Декабрь 2012 года*

Евгений Барбанов

Перед концом века

Содержательно 80-е делятся на две хронометрически не совпадающие части, размеченные границей «юбилейного» 1987 года. В образе же обособленного, условно взятого десятилетия 80-е завершаются годом позже — в 1991-м. Хотя для поколений художников, возвращенных этим десятилетием, — тех, кто еще привязан к миру своей молодости, — 80-е, похоже, тянутся по сей день.

Труднее с начальной границей. Для историка искусства главные линии художественной жизни, движущие ее силы, сам ход ее, способы ее самоорганизации, логика ее развития простираются за пределы 80-х годов — во времена, им предшествовавшие. Так же, впрочем, как неотменяемое воздействие доминантных социополитических *контекстов*, являвшихся одновременно и внешними рамками, и внутренними предпосылками для воспроизводства уже сложившихся либо инновационных форм культурно-художественных практик.

Сразу оговорюсь: прямых соответствий между «внешним контекстом» и «текстами» относительно автономной андеграундной культуры мы не найдем. Такие соответствия обнаруживаются лишь вниманием к преломлениям, рефракциям. Сила же культурной рефракции, в отличие от наглядного излома чайной ложки в стакане воды, прежде всего зависит от уровня автономии: чем он выше, тем сильнее преломление. Тут явное несовпадение со всецело контекстуальным искусством официоза: выбор пути, личные и групповые интересы, эстетические приоритеты и ценности мира неофициального искусства демонстрируют вызывающую независимость от социально-политических требований. Хотя действительный масштаб, роль и значение такой независимости, а соответственно, и рефракции, опознаются лишь сопоставлениями с принудительным порядком тех лет: техниками репрессий

и соблазнений, механизмами цензуры и контроля, всеохватным идеологическим климатом, наконец.

Еще одна линия преемства: наряду с давлением «рамочных» контекстов для андеграунда 80-х по-прежнему, так же как для предшествующих десятилетий, крайне важной остается роль *базисной иллюзии* — *горизонта*, заданного воображаемыми, обманчивыми, но при всем том чрезвычайно значимыми образами другого мира. Для одних — фантазматическими образами Запада, произвольно сконструированными из занесенных в московское гетто фрагментов; для других — избирательными образами неразгаданного прошлого. В конце 80-х, после падения железного занавеса, иллюзия эта существенно трансформировалась. О полном ее преодолении нельзя сказать даже сегодня.

Вместе с «рамочными» контекстами, горизонтом и прочими сопутствующими им феноменами «внутреннего» контекста, такими, например, как культ дружбы, известность в «своих кругах», авторство в самиздате, «признание на Западе» и т.д., всей своей совокупностью отсылающими к родовым «началам» и устойчивым компонентам послесталинской неофициальной культуры, вне границ 80-х остается и сама художественная ситуация *одновременности неодновременного*. Вопреки отдельным усилиям, нацеленным на художественно-эстетическую мобильность, общее пространство неофициального искусства выглядит подобием музейного запасника: тут и салонный модернизм разных поколений, и запоздало переиначенный в жанровую живопись американский фото(гипер)реализм, и карнально-иронический постмодернизм соц-арта, и заквашенная на литературно-филологических дрожжах русская версия Fluxus, назвавшаяся «московским концептуализмом», и местный вариант *New Wave* нью-йоркского Ист-Виллиджа, и, наконец, во второй половине 80-х — ажиотажные отголоски отгремевшего коммерческого триумфа итальянского трансавангарда и германского неоэкспрессионизма... Позиционно и стратегически все это — наследие 70-х, воспроизведенное собирательными

выставками в конце 80-х годов, а затем — уже в последнем десятилетии XX века — по-своему актуализированное новой конфигурацией поля культурного производства.

Внутри этих «длительностей» инновационные тенденции в неофициальном искусстве 80-х выглядят скорее точечными мутациями, нежели разрывом с прошлым. Однако именно этими мутациями и стимулировалось «кармическое» перекодирование культурно-эстетического наследия в тот режим актуальности, к которому восходит и наше сегодняшнее contemporary art.

Другим источником новых кодов стала перестройка: социально-политическая реформация советской системы во второй половине 80-х годов.

I

Без точки отсчета

Что сохранила память? По отношению к «рамочному» контексту начальный 1980 год для меня мало отличался от предыдущих. Правда, в этот раз к хронике допросов, предупреждений и угроз со стороны КГБ присоединилось категорическое требование: покинуть Москву на время Олимпиады. Так июль обернулся незапланированным, но плодотворным путешествием по Прибалтике, встречами с друзьями в Литве, Латвии, Эстонии; в Тарту — знакомством и беседами с Уку Мазингом и Яном Каплинским. Возвращение же в Москву было возвращением в беспроглядное «то же самое»; все значительное, заметное, важное определялось сцеплением дружеских связей, встречами на домашних семинарах. Искусство первой половины 80-х принадлежало к той же грибнице.

В социально-политическом смысле 1980 год — календарный отсчет 80-х — оставался верным наследником советского прошлого. С одной стороны, первый год войны в Афганистане, развязанной вместе с «ястребами» Генштаба

Сусловым и Андроповым, инициаторами танковых подавлений Будапешта 1956-го и Праги 1968-го; с другой — жесты в стиле «детанта» 70-х: иностранные гости в «столице мира и социализма». С одной стороны, высылка академика Сахарова в режимный город Горький, разгром правозащитного движения, зловещие слухи, рев глушилок, слепая ночь безвременья, подавленности и безысходности, «1984» Оруэлла у изголовья; с другой — упрямые усилия самых разных групп отгородить сферу личной и профессиональной жизни от идеологической агрессии, жить «как если бы этого не было».

Сегодня принято поминать потерю чувства реальности в «верхах». Но было ли это чувство реальности «внизу», в «низах», в андеграундной культуре? Осознание ущербной одномерности советского мира, его абсурдности — да, безусловно было. Отвращение к его эстетике, ирония, насмешка над ней — да, несомненно. Однако принадлежал ли изощренный язык анекдота, окрепший в противостояниях натиску абсурда, «принципу реальности»? Или, следуя той же терминологии психоанализа, полем его действия был «принцип удовольствия»? Никаких следов внятных различий неофициальная культура не оставила. Впрочем, примечательно: у самого Фрейда «принцип удовольствия» поначалу именовался «принципом неудовольствия». Так или иначе, эту амбивалентность, демонстрируемую анекдотом, сохраняют и «Зияющие высоты» Зиновьева, и «Милицанер» Пригова, и «Очередь» Сорокина, и его же «Тридцатая любовь Марины».

В искусстве 80-х — опять-таки в продолжение предшествующего десятилетия, ознаменованного поворотом соц-арта к метаязыковой полистилистике, а концептуализма к практикам олитературивания визуальности, — та же внимательная сосредоточенность на игре с «высокими» и «низкими» языками, с культурными кодами, с коллективными стереотипами и мифами, с экзистенциалистско-метафизическим наследием, с обзриутским абсурдизмом и дзенем в редакции Судзуки. Притом «цитатность», которую позже в России назначили главным признаком постмодернизма, органично опиралась

на общекультурную традицию апелляций к нормам, образцам, авторитетам, к аллюзиям, реминисценциям, подтекстам. Подтекст оставался главным героем; даже атакованный насмешками, он еще не был оттеснен постструктуралистской интертекстуальностью. Порой подтекст мог быть вывернут наизнанку: скрытый, отличный от прямого значения смысл, обычно восстанавливаемый на основе контекста, в альтернативных практиках андеграунда не исключал своей предельной явленности, оспаривающей власть очевидности.

II

Контекст коллективистской культуры

В социологическом измерении первые, или, как теперь принято говорить, «доперестроечные», годы художественного андеграунда 80-х следуют инерции прошлого. Процессы дифференциации, вычленявшие неформальные иерархии, групповые авторитеты, репертуары смыслов, мотивации, поветрия и местные моды, осуществлялись преимущественно за счет мобильности эстетических установок и художественных практик, позволявших не только различать «своих» и «чужих», но также видоизменять клановые конфигурации, рекрутируя «своих» из нового поколения. Ретроспективно и ностальгически художники обычно описывают это время как «время, когда делали искусство» (в отличие от *конца* 80-х, когда «стали делать деньги и карьеру»).

Социологические характеристики подкрепляются культурологическими: андеграунд начала 80-х определенно тяготел к коллективистской культуре, стихийно формировавшейся с середины 70-х в качестве альтернативы экзистенциально-героическому персонализму 60-х. Проявления коллективистской культуры, разумеется, были и в 60-е годы (скажем, группа «Движение» Льва Нусберга, студия Элия Белютина). Художники здесь следовали вполне традиционной модели:

лидер-учитель — ученики-последователи. 80-е утверждают другую модель: модель *сообщников*. Акценты переносятся на групповые и межгрупповые контексты, на совместное, коллективное творчество. При общении больше внимания уделяется уже сложившимся в сообществе иерархиям, авторитетам, нормам, мнениям, но не рациональным доказательствам. Мысль вязнет в речевых потоках, в идиоматических ловушках, в психоделических импровизациях без логической последовательности, точности, конкретности, линейной аргументации. Языки общения — совместного обговаривания и наговаривания — сбиваются на жаргон, на невербальные реакции, на сцепление внутриконтестуальных подразумеваемых. И это понятно: жаргон как язык неофициального сообщества «сам собой» придает межличностным связям организационные формы, наделяет их исключительными смыслами и солидарным предпониманием. Ярче всего это проявилось в московском концептуализме, назвавшемся жаргонным словом «нома» («круг людей, описывающий свои края с помощью совместно вырабатываемого комплекса языковых практик»), которое с конца 80-х стало теснить более точное выражение «круг МАНИ» (МАНИ — Московский архив нового искусства).

В отсутствие поля художественной критики основным инструментом эстетической дифференциации в андеграундной культуре 80-х становятся ритуалы групповых обсуждений, собеседований, соавторских (само)интерпретаций. Вслед за филологами, пришедшими в искусство, роль литераторов перенимают и художники. И те и другие выступают не только продуцентами разъяснительных пособий, но также авторами «художественных» либо «теоретических» текстов. Оба слова приходится брать в кавычки, поскольку коллективистская культура живет под знаком *как бы* — в мерцаниях между авторством и персонажностью, словом и жестом, неопределенностью и догадкой. В самих же манифестациях свободы от фиксированной идентичности (которая, заметим, в силу устойчивости художественных стратегий предстает лишь

иной формой идентичности) явно доминирует игровая модель искусства. Притом модель чаще всего крайне инфантильная. Позже, спустя годы, детские игрушки, возрастные идиолекты и групповые манеры обычно перетолковывались в других категориях, сформулированных западной культурой на основе иных теоретических предпосылок и художественных практик: апроприация, симуляция, наррация, деконструкция...

Нужно ли и здесь обращаться к 70-м? Несомненно. Ведь именно отсюда берут свое начало прежде неизвестные андеграунду формы совместной работы: дуэты художников (Комар и Мелаид, Римма и Валерий Герловины), группы сообщников («Гнездо», «Мухоморы»), перформансные практики (опять-таки Комар и Мелаид, Герловины, Михаил Чернышев, «Коллективные действия»). У молодых начала 80-х — все значительно инфантильнее: невразумительные «бодалки», «тыкалки», «трыкалки», «ковырялки», «слоники»... И вместе с амбициями — потребность в симбиотических и групповых связках, настойчивость в устремлениях от периферии к центру влияний.

Примечательно: при относительно небольшом числе андеграундных художников участники неофициальной культуры характеризуют ее как «тесное» пространство. Особенно тесным оно казалось новому поколению. И это понятно: любое появление на сцене новой возрастной группы всегда несет с собой проблемы самоопределения, вопросы идентичности, необходимость перепроверки правил взаимодействия, знаний «общего языка», статусов, рангов, норм, негласных конвенций. Трудность нового поколения художников 80-х — в необходимости завоевания собственного символического места среди отцов-мэтров и старших сверстников в уже заполненном коммунальном ковчеге. Причем завоевания — кратчайшим путем — без ценза цехового профессионализма, которым отличалось старшее поколение.

Эту ситуацию, вместе с оригинальными способами собственного ее разрешения хорошо описал Юрий Альберт в одном из текстов конца 80-х годов: «В своей работе я ис-

хожу из такой модели искусства: в трехмерном пространстве расположены точки, это отдельные работы. Они соединены множеством линий. Это традиции, влияния, аналогии, ассоциации, противопоставления, подражания и т.п. Мне кажется, что эти связи важнее самих работ... Вот я и стараюсь сразу проводить линии, а не расставлять точки. Мои последние работы являются только ориентацией в художественном пространстве и вне его никакой ценности не имеют... Из той же апелляции к тотальности заселенности художественного пространства выводится и апофатическая идентичность в известной серии его картин «Я не...»: «Я не Джаспер Джонс», «Я не Базелиц», «Я не Кабаков» и т.д.

У Вадима Захарова, работавшего в ту пору в соавторстве со Скерсисом, бывшим участником группы «Гнездо», и художник, и его искусство также выступают продуктами отношений с коллективной средой и авторитетом отцов-основателей. Отсюда — девиантная провокация как скандальный акт обнаружения подразумеваемых коллективистских фантомов, обязанных эдипальному сюжету «отцов и детей». В фотосерии «Я приобрел врагов» (1982) Захаров демонстрирует зрителю открытые ладони, с «черной меткой» отцам неофициального искусства: «В Янкилевском и Кабакове есть что-то волчье. Присмотритесь, это правда!»... «Булатов, оказывается, вы блефуете. Сейчас это опасно!»... «Классик Боря [Орлов], я вам честно скажу — ваши претензии явно преувеличены»... «Штейнберг, вы же припудренный Малевич. Уясните себе это, пожалуйста»...

Неверно думать, будто в ту пору все «делали искусство». Были и те, кого больше занимала ситуация с искусством. Именно тогда формировались рецепты «захвата территорий» искусства и репертуары того, что позже стали именовать маловразумительным словом «стратегия». Тогда же появилось наивное убеждение, что реагирование, реактивность, одобренные болтовней об искусстве, и есть та интеллектуально-эстетическая рефлексия, без которой сегодня немислимо

никакое художественное дело. Соответственно, девиантное поведение, обычно восполняющее недостаток художественных средств, стало обозначать не только наикратчайший путь к заветным целям, но также высокий статус таких целей в культуре. В 90-е годы девиантная карьера решительно переместилась из сферы симптоматики состояния московского искусства в его «норму».

Нарушители границ

Когда же начался этот поворот к «ситуации с искусством», уравненной с амбициозной озабоченностью «стратегиями»? Когда место в сообществе стало определяющей проблематикой искусства? Когда началась смена эстетических кодов?

И здесь истоки опять-таки в 70-х. Первый — в активной борьбе художников за независимое выставочное пространство: от «бульдозерной» акции до движения квартирных выставок. Второй — в эстетическом повороте, начатом концептуалистским соц-артом Комара и Меламида, а затем продолженном литературно-поэтическими версиями концептуализма и — в той же среде — молодежным перформансным активизмом групп «Гнездо» и (позже) «Мухоморы».

Все эти атаки — и независимые выставки, и радикальный эстетический релятивизм Комара и Меламида, и инсценирование экзистенциальной метафизики концептуалистами, и молодежное высмеивание харизматических авторитетов андеграунда — поставили под сомнение не только прежние стили жизни и базисные ценности (например, унаследованные от 60-х акты артистического самовыражения, неповторимость, уникальность, мастерство), но также саму традицию «подлинного искусства», в русле которой реализовывались альтернативные практики. Вынужденный изоляционизм закрытых художественных систем, обусловленный непримиримостью официальной идеологической цензуры, требовал не

только полноценного диалога со зрителем, но и представлялся опасной угрозой перед вызовом современного мирового искусства «после поп-арта».

Отсюда — реактивная установка на «демократическую» открытость: эгалитарность против элитарности; фрагментированная поп-культура против иерархии высоких ценностей; фарс — против цехового мастерства; разрушение серьезности — против социальных страхов и навязчивых фобий; юмор, пересмешничество, стеб — против утонченной эстетики иронии; прагматическая общность — против культа избирательной дружбы. При этом существенно сдвинут протестный акцент: сосредоточенность на неприятии советской власти замещена критикой всякой власти как таковой, поскольку, следуя формуле Пригова, «любой язык может стать советской властью». Тот же принцип был перенесен на языки индивидуальных художественных систем, дружно атакованных анархистскими фигурами партизана, пирата, провокатора искусства.

На передний план выходит леви-строссовский бриколер — *самоделкин*, антагонист художника-профессионала, владеющего цеховым наследием. У Леви-Стросса это тот, кто творит сам, самостоятельно, используя подручные средства, в отличие от средств, используемых специалистом: правило его игры в том, чтобы в каждом моменте устраиваться с ограниченной совокупностью причудливо подобранных инструментов и материалов по принципу «это может сгодиться». В арсенале андеграундного *самоделкина* тот же операционный инструментализм. Как художнику-непрофессионалу *самоделкину* недоступны ни пластическая выразительность образа, ни теоретическая проработка и оформленность идеи. Его судьба — всегда находиться «между», в промежутке, в зоне «как бы»: *как бы* художник и *как бы* персонаж, разыгрывающий роль художника, имитирующий его деятельность средствами избирательных метонимий. Соответственно: картина *как бы* картина, живопись *как бы* живопись, стиль *как бы* стиль, образ *как бы* образ... Так же в области теоретической: теория

как бы теория, обоснование *как бы* обоснование, категория *как бы* категория, концепт *как бы* концепт.

Область реализации самоделкина — зона между пластическим образом и теоретической проработанностью смыслов — всецело принадлежит миру знаков: знаку живописи, знаку картины, знаку художественного образа, знаку интеллектуально-теоретической деятельности. Соответственно, декодирование таких знаков в контексте сообщества происходит по тем же правилам: означающее знака выступает в роли *как бы* визуального образа, означаемое — *как бы* теоретического содержания, «идеи». Естественным образом акты созерцания, замещенные кодами сканирующего «считывания», завершаются столь же инструментальными интерпретациями, что и *как бы* произведение. В конечном счете всякая представленность оказывается поглощенной знаковой репрезентативностью. Даже если речь идет о «знаках без референта».

Домашний архив

Существенно: все упомянутые перемены — ориентации, установки, замещения — реализуются не в общем пространстве культурной жизни, но «интровертно», исключительно внутри самого сообщества, под тем же знаком изоляционизма.

Конечно, приобщение самоделкина к статусу художника невозможно без коллективистской эстетики бриколажа: происхождение, биография, деятельность нашего бриколера неотделимы от группы, от взаимозависимых сцеплений. В начале 80-х культивирование такой эстетики становится идеологией художественного сообщества исключительно в его коллективистски-домашних, «коммунальных» реализациях.

Наиболее известная из них — просуществовавшая полтора года «АПТАРТ-gallery» (1982—1984). В названии, придуманном Никитой Алексеевым и Константином Звездочетовым, все то же «как бы»: как бы галерея, как бы выставочный зал в 18 м² частной квартиры (АРТ от apartment — квартира), как

бы выставочная деятельность, как бы публика. Исторически открывшаяся в октябре 1982 года «АПТАРТ-gallery» — наследница мощного протестного движения квартирных выставок середины 70-х. Однако по роду деятельности это прежде всего экспозиционно оформленный домашний клуб для домашних встреч и совместных акций поколения New Wave. Позже участники сложили о себе героические легенды, щедро одобренные претензиями на первопроходство. Но в памяти остался лишь первый выставочный показ: комната, сверху донизу заполненная преимущественно текстовыми объектами и отсылками к советской агитационно-оформительской повседневности. Остальные мероприятия — достояние тех, с кем это было «первый раз».

В конце мая 1983 года состоялся коллективный выезд участников АПТАРТа в Калистово («АПТАРТ в натуре») — гибридное соединение памяти о знаменитой выставке 1974 года в Измайлове и поездок за город группы «Коллективные действия». Память сохранила общее веселье, насмешливую, порой саркастическую занимательность отдельных работ (вроде филипповского красного лозунга «Риму — Рим!» в кустах над водой, надписей Владимира Мироненко «Реализмус не пройдет» и «Modernismus не пройдет», веревочных конструкций Свена Гундлаха и Сергея Мироненко), но ничего от проблематики мирового искусства. Очевидно, для отечественного ленд-арта, например, не было ни творческих предпосылок, ни интеллектуальных ресурсов. При всей озабоченности горизонтом другого мира референтной группой оставались домашние.

Еще одно «как бы» начала 80-х — замещение историко-критической работы по осмыслению идей и практик андеграундной культуры коллективным трудом самоархивации.

Параллельно журналам русского зарубежья 70-х («Третья волна», «А-Я») московское художественное сообщество приступает к ревизии собственных практик. При этом ревизия эстетическая (теоретическая, рефлексивная) сразу же трансформировалась в ревизию реальную. В конечном счете художественные инспекции, инвентаризации и описи свелись

к коллективному производству архивной документации. Сначала (1981—1982) это были «Папки МАНИ» (Московский архив нового искусства): собранные вместе конверты с фотографиями работ и текстами художников. Затем — усилиями Вадима Захарова и Георгия Кизевальтера — был сделан двухтомный альбом «По мастерским» (1982—1985), куда наряду с фотографиями художников в мастерских были включены также тексты интервью. Еще один пласт документации — альбомы фотографий художников, созданные Кизевальтером: «Любишь меня, люби мой зонтик» (1984) и «Комнаты художников» (1985), посвященные бытовому, «этнологическому» контексту *домашней* художественной жизни. Почти в те же годы свою мемуарную инспекцию неофициального искусства провел Илья Кабаков в «Записках о неофициальной жизни в Москве»: «60-е годы» (1982) и «70-е годы» (1983). Наконец, обширный документальный архив представляют собой многочисленные «Поездки за город» и шесть «Сборников МАНИ», составленные Андреем Монастырским (с 1986 по 1991 год).

Действие вируса множасьегося документирования, разумеется, не исчерпывается приведенными примерами и первой половиной 80-х. Инспекции (группа «Инспекция “Медицинская герменевтика”»), отчеты, документы, фотографии, архивы — всё это продолжалось и позже, за чертой 80-х. В таком контексте архив был больше, чем свод документов: это был еще и *как бы* музей. Поздние выставки эту музеефицирующую тенденцию своими экспозициями не только продемонстрировали, но и укрепили.

III

Крушение геронтократии

Сомнения в вечности советской ночи начинались исподволь: к кремлевским геронтократам зачастил Танатос — божество смерти, сын Ночи и брат Сна. Первым 25 января

1982-го с ним ушел серый кардинал Сулов, контролировавший отделы ЦК по агитации и пропаганде, Политуправление советской армии, Министерство образования, Министерство культуры СССР, Государственный комитет по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Государственный комитет по кинематографии, Гостелерадио, Главлит, ТАСС, связи КПСС с другими коммунистическими и рабочими партиями, внешнюю политику СССР и творческие союзы писателей, журналистов, театральных деятелей, художников, архитекторов... Старожилы помнят его девиз: «На идеологии не экономят!» Похоронили идеолога партийной ортодоксии у Кремлевской стены рядом с могилой Сталина.

Затем (10 ноября того же года) отошел «верный ленинец», орденоносный «двубровый орел» Брежнев. Заступивший на его место чекист Андропов, верный соперник Сулова, на идеологии также не экономил: «юрьев день» оказался куда жестче прежнего времени убитых надежд. Почти двухлетнее андроповское правление осталось в памяти сбитым южнокорейским пассажирским «Боингом-747» и облавами в магазинах, кинотеатрах, банях, парикмахерских, пригородных электричках и других местах скопления людей с целью выявления прогульщиков работы и учебы. В 1983 году был арестован и осужден на два года лагерей художник-карикатурист Вячеслав Сысоев.

Еще при жизни Андропова, в июне 1983 года, брежневский выдвиженец Константин Черненко — для Брежнева просто Костя — сделал программный доклад: «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии», положивший начало борьбы с «идейным и эстетическим ущербом», наносимым самодеятельными эстрадными группами с репертуаром «сомнительного свойства». Главной мишенью крупномасштабной войны на фронтах культуры оказались исполнители русского рока. Выступление на самодеятельных концертах было приравнено к незаконной предпринимательской деятельности, нарушающей монополию компании

Росконцерт, и грозило тюремным заключением. В художественном андеграунде жертвами андроповско-черненко-ской борьбы стала группа «Мухоморы». За магнитофонный альбом «Золотой диск» троих членов группы — Свена Гундлаха, Константина Звездочетова и Владимира Мироненко — отправили на перевоспитание в армию; в том же 1984 году группа распалась.

13 февраля 1984 года Константин Черненко единогласно был выбран Генеральным секретарем. В памяти он остался телевизионной картинкой бессильного, задыхающегося старца, испуганного невидимым зрителю краем разверстой могилы... Со страниц газет он призывал «выйти на новые рубежи», «превратить школьный класс в рабочий!», докладывал о «дальнейшем развитии и повышении эффективности бригадной формы организации и стимулирования в промышленности», о «подъеме благосостояния трудящихся». Потом еще о чем-то. Мучительную агонию геронтократии прервал Танатос: спустя год с небольшим после партийной интронизации семидесятитрехлетний Генсек скончался от остановки сердца и стал последним похороненным у Кремлевской стены.

IV

Перелом

Прямой сигнал к мобилизации «творческой интеллигенции» (в тот момент речь шла исключительно об интеллигенции «статусной») — мобилизации в поддержку перестройки — был дан Генеральным секретарем ЦК КПСС Горбачевым 27 октября 1986 года. Возражая Лигачеву и Громыко, обрушившимся за идеологические ошибки на писателей, генсек заявил: «Нам надо делать так, чтобы большинству вопросов литературного творчества оценку давали сами художники,

их творческие союзы, а не Комитет государственной безопасности или Центральный комитет» (В Политбюро КПСС. М., 2006. С. 99). В декабре того же года руководство СССР приняло решение отказаться от уголовного преследования инакомыслия.

При потворстве кремлевских реформаторов с 1987 года в ход идет тактика прецедентного расширения пространства *разрешенной свободы*: сначала под лозунгом «перестройки» и «гласности» вместе с критикой брежневского «застоя», затем — «перестройки» вместе с критикой сталинизма, наконец, под знаком перестройки советской системы в целом. Осенью 1989 года «Новый мир» печатает «Архипелаг ГУЛАГ».

Память не сохранила никаких открытий из публикаторского бума (сам был публикатором прежде запретных текстов), зато риторические матрицы пропагандистской демагогии тех лет легко восстанавливаются: «командно-административные методы», «расширение демократии», «приоритет человеческих ценностей», «общеевропейский дом», «новое мышление»... Партаппарат и общество совместно трудились над новым жаргоном.

От андеграундной культуры, собственную творческую свободу уже отстоявшей, власть ждала лояльности, не конфронтирующей с перестройкой. На сцене общественно значимых сил конца 80-х, где появляются прежде репрессированные диссиденты, с их приоритетом правозащитной тематики, либеральные коммунисты, ставшие лидерами «демократов», и «неформалы», объединявшиеся прежде всего по направлениям деятельности, художники неофициального искусства, безусловно, должны быть отнесены к последним. Та же, что у «неформалов», склонность к временным объединениям, к самоуправлению, к созданию собственной микросреды, к преобладанию горизонтальных связей. Та же импульсивность, спонтанность и — обескураживающее безразличие к выстраиванию социально значимых системных образований.

Знаки перемен

Все заботы, надежды, вся активность художников сосредоточились на выставках. И это была не только активность художников андеграунда, традиционно мифологизировавших выставочную деятельность. Выставок хотели все: и молодые, и те, кто ждал своей очереди десятилетиями, и те, кто числился в областных и республиканских творческих союзах, и те, кто ни в каких списках не значился.

В МОСХе повторяются оттепельные стратегии: конец 1986 года был отмечен 17-й Молодежной выставкой, демонстрировавшей в официальных залах на Кузнецком Мосту «разнообразие творческих поисков». Впервые после Манежа 1962 года либерально настроенными искусствоведами и социологами была осуществлена попытка компромиссного соединения искусства «канонического» и «неканонического»: «реформаторского» (внутри канона) и «другого», от официозных рамок независимого. Устроители использовали широкий набор обоснований (прежде всего социологических), чтобы не исключать художников по эстетическим критериям. Проблематика самозаконности современного искусства была замаскирована, подменена проблемами «современной молодежной культуры», что и подчеркивалось театрализованным, фарсово-балаганным оформлением экспозиции. Выставка тут же стала медийным событием: представленные в одном месте гибридный модернизм «левого» МОСХа, полуабстрактная декоративная живопись, лирические и пафосные «самовыражения», гротеск и шутовство, наконец, просто возрастная витальность обернулись поводом для дискуссий о «судьбах соцреализма», от которых выставка себя не дистанцировала. Официозный в ту пору А. Якимович писал в журнале «Искусство»: «Благодаря Союзу художников и Молодежному объединению при нем молодые имеют такие возможности работать, каких нигде в мире не имеет начинающий художник... Ничего особенно хорошего не выставили, да и негде взять. Но

оказалось, что само приобщение к новому мышлению, сама перестройка подхода к выставке действует как живая вода. И сама выставка оказалась живее, контактнее, праздничнее, чем любой из экспонатов» (Искусство. 1987. № 4. С. 20).

Однако самое интересное происходило за чертой официальной художественной системы — на путях легализации андеграундных художественных практик и малоизвестных публике типов художественной активности. С одной стороны, это было возвращением к модели триумфалистских выставок 70-х в павильоне «Пчеловодство» и в Доме культуры на ВДНХ, а позже — на Малой Грузинской: сборные, эклектические экспозиции «разных тенденций», вперемешку представлявших творчество тех или иных художников московского подполья. С другой — репрезентации групповых, коллективных идентичностей за пределами стиля: здесь участники выставок обычно объединялись складывавшимися на протяжении многих лет «общими взглядами», дружбой, судьбой, теоретическими спекуляциями.

Первой модели следовал Выставочный зал Красногвардейского района (в просторечии «на Каширке»), прославившийся выставкой «Художник и современность» (февраль 1987-го), которую провело эфемерное Первое творческое объединение московских художников. Наряду с живописцами различных направлений здесь участвовали также представители московского концептуализма и соц-арта. Художники-строители выставки решительно отказались от деления искусства на «разрешенное» и «запрещенное». Более того, через газету «Московский художник» они призывали к созданию творческо-выставочных межсекционных объединений, которые могли бы самостоятельно проводить «проблемные выставки», привлекая к их организации искусствоведов. Из других выставок на Каширке памятными оказались «Геометрия в искусстве», посвященная юбилею Малевича (1988), и, конечно же, демонстрация первой музейной коллекции, собранной Андреем Ерофеевым при музее Царицыно: «В сторону объекта» (1990).

Вторую модель реализовал «Клуб авангардистов» (КЛА-ВА) (1987—1989; выставочный зал Пролетарского района) на «Автозаводской». Здесь выставлялись концептуалисты разных поколений: объекты, тексты, инсталляции. Господствовали дух коллективизма и сгущенной контекстуальности. Из выставок запомнилась первая, растянутая на двухнедельные этапы. Прочие — как их продолжение. Особняком — «Передача энергии» И. Кабакова: мусорные почеркушки, соединенные друг с другом веревочками — «проводниками энергии». Из самых молодых — воспитанники Звездочетова «Чемпионы мира», ориентированные на лидерство, рекорды, на идеологию «Великой Победы», однако в искусстве иных следов, кроме притязаний, не оставившие. Особое место заняла выставка «Исследования документации» (ноябрь 1989): музеефицированная инсталляция (черный бархат, кварцевые лампы) фотографий пленэрных акций «Коллективных действий» — сюжет, впоследствии не раз варьировавшийся в других экспозиционных решениях.

Третью модель, изначально ориентированную на историко-культурную, музеизирующую перспективу, представляло Творческое объединение «Эрмитаж» (зима 1986—1988) в Беляеве, собравшее вокруг себя около 200 художников разных ориентаций, а также фотографов, архитекторов, искусствоведов, социологов. Одна из самых значимых выставок того времени — двухчастная «Ретроспекция. 1957—1987» (1987), где впервые были показаны прежде исключенные из советской культуры художники-эмигранты. Там же, в «Эрмитаже», прошли и большие тематические выставки: «Жилище» (1987) с действием Германа Виноградова, «Визуальная художественная культура» (1987); из персональных запомнились организованная Кабаковым ретроспектива Юло Соостера, ретроспективы Юрия Злотникова, Владимира Слепяна, Бориса Турецкого, выставки Ивана Чуйкова («7 фрагментов», 1987), Эдуарда Штейнберга в ноябре того же 1987 года.

Выставки заметно изменили конфигурацию представлений о состоянии искусства московского андеграунда. Сами же

изменения шли с чудовищным сопротивлением идеологического аппарата на всех уровнях. Каждая выставка встречала чиновничье противодействие идеологических экспертов из районных отделов культуры. Особенно трудным был «юбилейный» 1987-й — год семидесятилетия Октябрьской революции. Именно тогда легализация неофициального искусства столкнулась с очередной газетной кампанией, направленной на его дискредитацию.

Выставочная активность стимулировала становление трех важнейших для постандеграундного искусства институциональных измерений: коллекционирование (включая музейное), галерейное дело и историко-искусствоведческую работу с наследием послевоенного периода. Последнее измерение крайне размыто и двусмысленно по сей день: собственного научного обоснования оно еще не обрело.

V

Механизмы признания

Известность, обязанная молве, и художественное признание в андеграунде не совпадали. В толках о «значении, роли и месте» того или иного художника, феномена искусства последним аргументом оставался гамбургский счет. На деле, как и прежде, андеграунд начала 80-х не имел иных форм (суб)культурной интеграции (т.е. признания за художником особого статуса, признания новых концепций идентичности и лояльности), кроме устойчивости персонального мифа, поддержки сообщников и патерналистских поощрений старшими младших. Каким бы ни был символический капитал, равновесие сил покоилось на подразумеваемом: легитимность следовала из соблюдения конвенций, знание конвенции — из принадлежности к коллективу и ориентациям на «правильную» референтную группу; манера, стилистика оспаривания конвенций демонстрировала уровни притязаний.

Во второй половине 80-х прежние механизмы легитимирующей интеграции уходят в прошлое вместе с самим андеграундом. Начиная с 1986 года градус противодействия аппарата цензуры постепенно снижается, открывая двери тактикам включения прежде запретного в официальные советские институты: таковы, например, левомосковская 17-я Молодежная выставка-капустник на Кузнецком Мосту или фильм Сергея Соловьева «Асса» (1987) — показательная самореализация молодого поколения в патерналистской резервации «эксперимента». Признание здесь не пренебрегает оптикой этнографии: на Кузнецком — посредством социологического выявления и классификации особой «аборигенской» (суб)культуры в рамках МОСХа; в фильме Соловьева — через экзотику молодежного стиля жизни (но не искусства!), контрастно вписанного в контекст мелодраматического китча.

Поступательная адаптация неофициальной культуры перестройкой была не только ее легализацией, но одновременно и ее массмедийным освоением, в конечном счете — массмедийной эксплуатацией. Примечательно, что политическое поле, в зону притяжения которого массмедиа пытались втянуть новое искусство, художников андеграунда мало интересовало.

В 80-е *политическое* остается для художников в сфере неразличения. Политическое присутствует условно — как знак, как художественно тематизированный мотив языковой сферы: языка идеологии, языка газет, языка агитации и пропаганды. Область освоенного искусством крайне невелика, сегментарна: массмедийные идеологемы, воспроизведенные шариковой ручкой на газетах у Д. Пригова («Перестройка», «Гласность», «Горбачев», «Рейган»...), инсталляции С. Мироненко («Первый свободный кандидат в президенты СССР. Сволочи. Во что страну превратили!»), картины-объекты С. Гундлаха (серия «Потемкино»)... Об интеллектуальном, рефлексивном освоении социально-политического поля говорить вообще не приходится.

Кульминационные точки актуальности — актуальности искусства и актуальности общества — явным образом не совпадали.

«Эра рынка»

Кульминацией перестройки был 1989 год: шел Первый съезд народных депутатов СССР, и страна приникла к телевизорам, упиваясь разоблачительными свидетельствами правдолюбцев, эйфорией открытых дискуссий и пропагандистскими фантазиями экономистов.

Но для неофициального искусства судьбоносный перелом наступил годом раньше. Его символом стал проведенный в Москве международный аукцион русского и советского искусства «Сотбис» (7 июля 1988 г.). Закулисная сторона этой аферы остается не проясненной до сих пор. Так или иначе, проведение аукциона и пропаганда «свободного рынка» совпадают с отказом власти от субсидирования искусства. Государство, Министерство культуры отказываются от прежних форм протекционизма. В частности, с 1988 года предприятия, колхозы и совхозы освобождаются от обязательных приобретений произведений искусства из Художественного фонда СССР. Более чем двадцатитысячной армии советских художников был предложен путь коммерциализации искусства, независимого от прежних форм идеологии. Реформисты из ЦК КПСС, боровшиеся с противостоящей им системой номенклатуры, всячески поддерживали миф о будущем рыночном процветании страны, культуры, искусства. Переход системы культуры на хозрасчет и самокупаемость описывался пропагандистами перестройки как счастливая возможность «раскрыть новые творческие резервуары», внести дух «творческого соревнования» и «здоровой конкуренции».

Демонстрацией эффекта конкуренции между двумя системами ценностей послужил проведенный по инициативе Министерства культуры СССР аукцион «Сотбис». Кроме

наследия русского авангарда (работы А. Родченко, В. Степановой, Н. Удальцовой, А. Древина, М. Эндер) на аукционе были представлены сто произведений вчерашних «неофициальных» художников: Г. Брускина, И. Кабакова, Д. Краснопевцева, Д. Плавинского, И. Чуйкова, В. Янкилевского и совсем молодых — В. Захарова, Н. Филатова, С. Шутова. На глазах шокированной публики за шесть картин Гриши Брускина было заплачено около миллиона долларов.

Необычайно высокие цены аукциона за произведения, которые еще вчера объявлялись «не искусством», породили широкое убеждение, будто страна обладает не только славным прошлым, но и богатым настоящим. Пропагандистский успех «Сотбиса» подтвердил новый курс Министерства культуры: искусством можно (и нужно) хорошо зарабатывать и помимо госзаказов.

Впрочем, аппарат Минкульта, способствовавший коммерческим операциям на внешнем рынке, о внутреннем и не заботился. Стенания радетелей национального достояния о том, что наше искусство, минуя отечественного зрителя, навсегда уходит в зарубежные коллекции, мало кого трогали. В ту пору аукцион и его коммерческий успех воспринимались художниками и обществом не только рубежной датой конца подполья, но и почетным пропуском в «общеευропейский дом». Неофициальная культура перешла в «просто» культуру, в культуру без прилагательных. На следующий день после трюка «Сотбиса» московское художественное сообщество вместе с героями аукциона отправилось в увеселительное пароходное плавание, устроенное «Клубом авангардистов».

Позже стало ясно: переход из андеграунда в мир коммерческого признания означал суровый и необратимый конец прежней коллективистской культуры. Рынок разблокировал индивидуалистический прагматизм, а вместе с ним — освободил прежние силы сцеплений. Реальный, невоображаемый арт-рынок как системный регулятор художественной жизни оказался для искусства андеграунда совершенно новой идеологией и новой действительностью. Искусство и художники

обнаружили себя в ином гравитационном поле, которое требовало иного языка описания, иных толкований: теперь уже не ньютоновской физики «притяжения» и «силового взаимодействия», но, говоря фигурально, владения знаниями геометрических эффектов проявлений искривления пространства-времени в рамках неевклидовой геометрии общей теории относительности. Такими знаниями не делились; каждый был сам за себя. «Коммунальное тело» трансформировалось в *тусовку*.

Конечно, неверно сводить все к инсценированному властью аукциону. Приобщение к международному рынку искусства началось задолго до «Сотбиса». Но прежде речь шла исключительно о «черном рынке», о простейших формах частных практик купли-продажи. Системный арт-рынок требовал дополнительных координат. Прежде всего — проясненного статуса как самой продукции (место искусства), так и его продуцента, с изменениями и ростом которых связаны экономика и дистрибуция искусства. Тут одного аукциона, то есть вторичного рынка без рынка «первичного», системного, — явно недостаточно. В годы перестройки первичный рынок временно заменили западная газетная пресса, массмедиа, энергично откликавшиеся на все выставочные инициативы в Москве и за рубежом. Интерес к новому искусству, представленному на выставках, тут же обернулся заманчивыми предложениями покупок, закупок, зарубежных выставок-продаж. Московские художники появляются на международных ярмарках: на парижской FIAC (1987), на ARCO в Мадриде (1988), на KunstMesse в Базеле (1988), не говоря уже о множестве западных галерей. Именно здесь активировались прежде латентные процессы конвертирования символического капитала в финансовый, и, соответственно, по мере успеха происходил переход в иные регистры символического капитала.

Внесенный рынком разрыв между ценой и ценностью, несогласованность между капиталом символическим и денежным, с одной стороны; рыночный успех как определяющий универсальный критерий, объединяющий собой успех в про-

чих сферах (социальной, экономической, массмедийной) и как решающий аргумент в эстетическом разномыслии — с другой, — одно из главных испытаний андеграундного искусства.

Ярче всего это проявилось на примере выселенного дома в Фурманном переулке, где весной 1986 года получили мастерские художники К. Звездочетов, С. Гундлах, С. Мироненко, В. Захаров, Ю. Альберт, А. Филиппов, к которым затем присоединилось множество других «художников с Фурманного». Сквот в скором времени стал местом паломничества иностранных туристов, галеристов, дилеров, коллекционеров, корреспондентов. Сами же сквотеры превратились в коммерческий кооператив по производству перестроечных сувениров для иностранцев «Made in USSR». Фурманские художественные промыслы изготавливали всё: от коммерческой клюквы до коммерческого «не искусства», с тут же придуманными бирками «постконцептуализма», «новой фигуративности» или «нового фигуративизма»... При этом «концептуалисты», симулируя работу живописца, тут же перешли на производство картин, лишь потому, что они лучше покупались, чем объекты или инсталляции. Рынок решительно менял правила игры, ясность границ, контуры прежних идентичностей. Готовность к ангажированности, сведение искусства к потаканию товарному фетишизму, наконец, к «денежному товару», к коммерческой профанации и наркотическому одурению от запаха шальных купюр — все это и по сей день остается неосмысленным наследством «рыночного поворота» 80-х.

До сих пор художникам трудно свести цену и ценность: был ли *по деньгам товар* или *по товару и деньгам*?

Сообщество взаимного восхищения

Внятной помощи арт-критики в ответе на вопрос о соотношении цены и ценности художественной продукции 80-х не нашлось ни в ту пору, ни позже. Прежде всего — по при-

чине отсутствия обязательных, неотменяемых предпосылок: независимости и профессиональной компетенции. О независимости и слышать не хотели; профессионализм замещался энтузиазмом. Перепрофилирование советской критики в «современную» шло одновременно по линиям пропаганды (либеральных идей, рынка, новых имен, нового языка, тех или иных доктрин художников) и арт-журналистики (новые события, необычные феномены, неизвестные прежде художественные практики).

Критика формировалась общим руслом «гласности» — то есть ослаблением цензуры в сфере массмедиа и спросом на заполнение «белых пятен истории». Со второй половины 1988 года неофициальному искусству осторожно открывают страницы специальные журналы, вроде «Декоративного искусства СССР», «Творчества», «Искусства»; впрочем, о замалчиваемых либо запретных прежде именах и темах сообщают и многотиражный «Огонек», и «Сельская молодежь», и журналы Прибалтики, не говоря уже о газетах.

Часто новыми темами искусствоведческая журналистика обязана все той же инерции коллективистской культуры андеграунда. На месте независимых суждений, критической дистанции — симбиоз, взаимовыгодные продвижения, в своем роде «семейный бизнес». Новое искусство пропагандируют и оппортунисты: те, кто еще вчера восхищался «образным богатством» советской книжной графики или «новаторской живописью» Брайнина и Назаренко. Теперь они адепты нового культа, его миссионеры и популяризаторы.

В области теории современного искусства — доморощенная отсебятина, порой откровенный вздор, обязанный своим появлением случайному чтению, пересказам, пересудам, слухам. В искусствоведческих суждениях — пугающий дефицит ясных критериев, методов и техник анализа, интерпретации. Авторы не доверяют ни своему глазу, ни доказательной силе собственных суждений. Читателю предлагаются либо адаптированные, либо нарочито усложненные — но всегда

некритические — версии самоистолкований художников, местные легенды и мифы.

Ситуация отчасти объяснимая: многие прозелиты и пропагандисты в ту пору еще не видели искусства XX века в оригиналах, не представляли его масштабов, особенностей материала, не были знакомы ни со спецификой музеев современного искусства, ни с формами и способами его экспонирования.

Все эти особенности ситуации 80-х в той или иной мере воспроизводились и позже. В этом смысле можно говорить о «родовых» характеристиках постсоветской арт-критики. Прежде всего это: ограниченный кругозор, неразвитость, непроработанность терминологического и понятийного аппарата, оторванность от современной эстетики, от истории и теории современного искусства, слабая артикулированность собственных методов анализа. Арт-критик, лишенный твердой почвы знаний, вторит разъяснениям художника, диктофону, пересудам коллег, но не суждениям своего ума и опыта. Отсюда слипание языка критики с жаргоном художника. В художественных предпочтениях — наивное тяготение к литературности, к «приколам», инфантильности, стебу — и пугающая немота перед абстрактными формами визуальности. В конечном счете — тексты для тех, кто привык довольствоваться содержаниями на уровне изображений и толкований ключевых концептов. Проще говоря: либретто вместо музыки.

Арт-критика 80-х сформировала парадигму, которую до сих пор не подвергла строгой перепроверке: от андеграунда она унаследовала симбиотическую связь с дискурсом художника и ассоциативную «междисциплинарную эрудицию», позволяющую произвольно притягивать за уши любую модель, схему или метафору из любой понравившейся автору области; от перестройки — пропагандистский журнализм, воспитанный советской идейностью и оппортунизмом. В результате мы и сегодня имеем устойчивые типические особенности

прошлого: доминирование риторической аргументации, нацеленной на убеждение, вместо аналитической работы, формирующей доказательства; понимание дела критика как носителя дискурса «власти» и одновременно как ангажированной услуги в общем деле прославления звезд; эстетизацию звезд, культ успеха, обязанный рейтингам; наивную веру в тождество рыночной цены и ценности...

Этими же особенностями арт-критики 80-х пронизана и ментальность *тусовки* следующих десятилетий.

VI

Дом открытых дверей

Конец 80-х — возможность практической встречи с другим миром. Химерический Запад андеграундного воображения — некий «Запад вообще», который имел мало общего с повседневностью, скажем, Германии, Франции, Италии или США, — обретает плоть конкретной действительности. Притом действительности, открывавшейся готовностью к доброжелательному, конструктивному диалогу, сотрудничеству.

Основополагающей формой такого диалога-в-сотрудничестве стали заграничные выставки: музейные, муниципальные, галерейные. Все они имели чрезвычайный успех. Одна из первых таких выставок — «Живу — Вижу» в Бернском музее (лето 1988-го) — сопровождалась обстоятельным каталогом, большей своей частью подготовленным в Москве. В другой части света, в Сеуле, в том же году — «Олимпиада искусств», и здесь опять-таки московские художники, опять-таки пространный, неподъемный по весу каталог... Перечень подобных инициатив весьма насыщен. В списках персональных и коллективных выставок художников 80-х география и своеобразие институций поражают своей широтой и непредсказуемостью. Способы существования московского постандеграунда резко обрели номадический характер.

Мотивации кочевничества — либо челночного, либо с длительными задержками — обусловлены были преимущественно экономическими и техническими причинами: реальным рыночным спросом, свободой от таможенных пошлин (при вывозе из Москвы пошлины могли составлять до ста процентов стоимости произведения!), более комфортными условиями работы. Впрочем, не всегда все сводилось к «твердой валюте»: работа за границей предполагала радикально иной контекст, иного зрителя и критика.

При всей перестроечной эйфории такой критик пытался пробиться к темам, которые не особенно заботили москвичей. Помню, после обзорной лекции со множеством слайдов в одном из немецких университетов, где на кафедре истории искусств собрались искусствоведы, музейные работники, эстетики, философы, меня допрашивали с пристрастием: чем объясняется коренной разрыв с наследием авангарда? почему искусство контркультуры застряло в маньеризме? где следы осмысления общего трагического опыта? отчего художники столь безразличны к требованиям формы?..

Сходные ситуации повторялись в других городах, других странах. Кредит интереса и внимания явно опережал возможности возврата.

Другая линия инициатив, открывавшая двери диалогу, — совместные выставки, включавшие московское искусство в контекст искусства других стран. Например, выставки «Мир и война глазами художников» (Москва—Гамбург, весна 1988 года), «Искусство. Московские и западноберлинские художники» (Берлин, февраль 1989-го — Москва, июнь 1989-го), «10+10: Современные советские и американские художники» (1989—1990). Каждое из этих событий сопровождалось изданием каталогов, откликами в газетах и журналах.

Увы, развития диалога не состоялось. Нищие художники из нищей страны решали насущные материальные проблемы: обзаводились фото- и видеоаппаратурой, дорогими инструментами, материалами, завязывали необходимые коммерческие связи, осваивали язык банковских операций.

При необходимости же — монологически воспроизводили московский бред интерпретаций, от попыток перевода которого теряли дар речи даже поднаторевшие в тонкостях русских диалектов слависты.

Следующей распахнутой дверью в мир другого, способствовавшего процессам климатического изменения местного художественного контекста, стала интенсивная — абсолютно уникальная, к сожалению, не повторявшаяся с тех пор — череда выставок современного западного искусства. Первое место здесь принадлежало Центральному дому художников: сначала, в мае 1987 года, — инсталляции и объекты Юзефа Шайна; затем — в сентябре 1988 года, — Гюнтера Юккера; летом 1989 года — художники европейского авангарда 50—70-х годов из коллекции Герхардта Ленца-Шёнберга («Европейское движение в изобразительном искусстве с 1958 года по настоящее время»), «Направления итальянского искусства. Рим 1947—1989», развернутые ретроспективы Отто Херберта Хаека, Роберта Раушенберга, Фрэнсиса Бекона; весной 1990 года — большие ретроспективы Жана Тэнгли, Гилберта и Джорджа, Яниса Кунеллиса и уже в заключение, в 1991 году, — показ Джеймса Розенквиста... Параллельно в Музее изобразительных искусств демонстрировались классики модерна: «Марк Шагал. К 100-летию со дня рождения художника» (1987), «Пикассо в Барселоне» (декабрь 1988-го), Ганс Арп (1990), Генри Мур (осень 1991-го).

И наконец, еще одна дверь в другой мир — в плохо знакомый, почти никак не осмысленный мир собственного художественного прошлого. Дверь эта приоткрылась еще в первой половине 80-х (если не вспоминать отдельных инициатив прошлых десятилетий) чрезвычайным событием того времени — большой выставкой «Москва—Париж. 1900—1930», прошедшей в 1981 году в Пушкинском музее. Прежде запретный, замолчанный русский авангард предстал здесь в своем исходном контексте — в русле революционных движений французского искусства первой половины XX века. На фоне гнетущей монотонности манежного агитпропа недоступное

еще вчера искусство авангарда оживляло пьянящим воздухом творческой свободы. Для проблематики неофициального московского искусства тех лет — для художественных практик, для теоретической рефлексии, вообще для сопоставительных масштабов — выставка оказалась необычайно плодотворна.

Теперь, в перестройку, после изнурительной идеологической диеты, русский авангард монографически демонстрировался в Третьяковской галерее: осенью 1988-го — выставка произведений Павла Филонова, в январе 1989-го — Казимира Малевича, в апреле — Василия Кандинского, в декабре — Любви Поповой, в октябре 1990-го — Эль Лисицкого.

Изменили ли все эти сквозняки московский культурный мир? Безусловно. Открытость стала основополагающей предпосылкой всякой культурной работы, всякого искусства. Однако те же сквозняки разом открывшихся дверей еще более обострили главную проблематику московского художественного мира — проблематику идентичности. Обсуждение ее — отдельная тема, захватывающая трансформационные процессы московского искусства в 90-е. Но исток одного из главных сюжетов этих процессов — круговая порука нарциссического коллективизма *тусовки* — всецело принадлежит 80-м.

VII

Конец века

1991 годом завершаются 80-е, а вместе с ними — мощные тектонические сдвиги, менявшие карту Европы: конец холодной войны, ликвидация железного занавеса, падение Берлинской стены, распад Варшавского блока, вывод советских войск из Афганистана, наконец, демонтаж социалистической системы и обвальное крушение коммунистической власти.

1991 годом заканчивается и XX век, а вместе с ним — проблематика революционного переустройства мира, унаследованная от XIX столетия. Заканчивается эпоха коллективного

«мы», массовых движений и героической личности, бросающей вызов репрессивным тотальностям.

Прежде сложившаяся система культуры вступила в полосу затяжного кризиса. Или, правильнее, если под кризисом понимать изменение внутрисистемных отношений, — в зону *совокупных* кризисов. Типология главнейших из них актуальна по сей день: кризис идентичности (противоречие старых и новых ценностей), кризис легитимности (недоверие к структурам господства и лояльности), кризис участия (конфликт между традиционными и новыми элитами), кризис интеграции (борьба за признание особых статусов, новых концепций идентичности и лояльности), наконец, кризис дистрибуции (настоятельная потребность в перераспределении благ, ценностей, жизненных шансов)...

Для России это стало также разрушением гегемонии прежних типов гуманитарной культуры. Порядок общезначимого, а вместе с ним и прежние оппозиции начали стремительно осыпаться. Необратимая эрозия культурной почвы, усиленная экспансией постсоветского консюмеризма, поставила под угрозу и привычную экологию искусства. Законы индивидуалистического, прагматического типа культуры требовали кочевничества, челночной приспособляемости, готовности к ангажированности, умения быстро распознавать коды товарности и курсы наиболее выгодного конвертирования. Соответственно, трансформировались и законы коллективистского типа культуры. На первый план вышло подчеркивание сакральной уникальности местного контекста: особый культурный ландшафт, героика нонконформизма, тусовочные иерархии, статусы, роли в перераспределении условных знаков символического капитала...

Позже искусство 80-х стало неуклонно лишаться своего культурно-политического контекста, а вместе с ним — прежних масштабов, ясных критериев, наглядной очевидности первичных толкований. Сегодня оно неразобранный архив — достояние нераспутанных историй, легенд, мифов, инсинуаций, самооправданий и сведения счетов с прошлым,

то есть всего того, что неизменно сопутствует строительным площадкам исторической деконтекстуализации. В нынешних коллекционно-выставочных набросках будущей истории искусств 80-е присутствуют исключительно хронологически. Внятность художественных высказываний тонет под натиском графоманской кружковой эзотерики, круговой поруки герметизма и навязанной публике тотальности тавтологических автокомментариев.

Однако искусствовед вынужден констатировать: помимо календарно-этикеточных разметок никаких 80-х как самостоятельной величины («период», «стиль», «оригинальное художественное движение») в нашем искусстве не существует. Первая половина 80-х годов остается смысловым завершением 70-х, вторая — служит прологом 90-х. Впрочем, при смене оптики — скажем, на уровне микроистории: истории поколений, художественных карьер, генеалогического древа постсоветской арт-системы — 80-е, уверен, сообщат нам немало занимательного.

*Москва
Октябрь 2012 года*

Мэттью Баун

Судьба интуриста

Впервые я приехал в СССР в феврале 1983 года как простой турист. Вместе с подругой Катей мы провели неделю в Москве и Ленинграде — без языка, без экскурсовода, без знакомых. Мы перемещались на общественном транспорте: в состоянии полушока и полувосторга ездили по снежным столицам до самых концов наземных и подземных линий, до микрорайонов с невероятно большими — по сравнению с английскими council flats¹ — панельными домами, где папы и мамы таскали за собой детей на санках. Я чувствовал себя как человек, который никогда моря не видел: я понял, что я никогда раньше не видел зиму. Я был заморожен.

В это время мои лондонские друзья, преимущественно молодые художники, недавние выпускники столичных вузов, делали свои карьеры, стажирясь в центрах культуры — в Париже, в Риме, в Нью-Йорке. Я решил попробовать попасть в Москву, чтобы хоть чем-то отличиться от всех остальных. Для английских художников не существовало программы стажировок в СССР, но имелась система обмена учеными, которой управляли Британский совет и Министерство образования СССР. Я написал заявление о своем желании изучать организацию художественного образования в СССР, делая акцент на сохранении ею многих (старых, академических) основ, которые уже исчезли из нашего обучения. С самого начала, видимо, мой интерес к культуре СССР заключался в изучении ее отличий от западной, но отнюдь не точек сближения с ней.

Комитет в Лондоне рассмотрел мое заявление и — по моему, к собственному удивлению, — решил в качестве исключения отправить в Москву не специалиста по Russian studies, а художника, и направить его в Строгановское училище — вуз, который был под юрисдикцией как раз Министерства образо-

¹ муниципальными квартирами. — *Здесь и далее прим. Г.К.*

вания. Единственное условие: выучить как-то русский язык. Я записался на курсы для начинающих. В январе желающих научиться говорить по-русски набралось приличное количество; к июню нас осталось двое. Так дружелюбные попытки перекрыть пропасть между двумя культурами во время холодной войны разбивались о сложности великого русского языка. И это несмотря на учительницу Таню, которая, как правило, приходила на уроки в обтягивающем красном платье. И несмотря на возможность в перерывах общаться с известной писательницей Дорис Лессинг (позже она станет лауреатом Нобелевской премии), которая, будучи коммунисткой, давно ходила на эти скромные курсы. Я бы и без Тани, и без Дорис взялся серьезно за это дело, но они как будто подкрепляли мою решимость. Я ездил по Лондону с Sony Walkman и слушал «Судьбу человека» Шолохова с аудиокассеты. Других аудиокниг я не нашел. Фраза «Первая послевоенная весна...», которой открывается повесть, запечатлелась в моей памяти навсегда. Так я, можно сказать, прикасался к соцреализму.

Я прилетел в Шереметьево 17 сентября 1986 года. Потолок аэропорта, покрытый чем-то вроде медных кастрюль, меня впечатлил. Реклам не было. А чуть позже, где-то в начале 90-х, над конвейером в зале багажа появилась бодрая и слегка двусмысленная фраза «Do it tonight!» В довершение всего рекламный щит от борделя «Найт Флайт» на Тверской долгое время был единственным лозунгом, встречающим гостей столицы. Поселили меня в общежитии Строгановки в одном из Балтийских переулков на «Соколе». На двери комнаты на первом этаже была надпись: «Изолятор». В отличие от других гостей общаги, я жил один. Там вообще не было студентов с Запада, зато из стран третьего мира было предостаточно. Все с гитарами в руках и народными песнями в головах, что пригодилось им для частых творческих вечеров; я же, без гитары и народных песен, попал впросак. Дальше было только хуже: я понял, что водку терпеть не могу. Я дружил с Тони Хаддадом, бывшим боевиком из Ливана, которому было уже за тридцать и, естественно, надоело воевать. Он, сидя в ливанском

бункере, принял стратегическое решение полюбить Ленина и с помощью компартии выбрался из зоны войны в СССР. Бюст Ленина стоял у него тогда на комодe, выполняя примерно ту же функцию, что и висящие сегодня в машинах приезжих бомбил иконки и крестики. Чтобы не было вопросов. Тони наслаждался русским матом. Начав с прибаутки «...сколько мяса я ни ела, лучше х... мяса нет» и длинной истории, призывавшей: «— Пошли. — Куда? — Е..ть верблюда, пока лежит, а то встанет и убежит», он дал мне доступ ко всем своим сокровищам. Благодаря общению с Тони у меня появился какой-то адекватный, разговорный русский.

Формально я числился среди студентов кафедры монументальной живописи в Строгановке. Возглавлял эти курсы известный монументалист Владимир Константинович Замков, член-корреспондент АХ СССР. Я пошел на занятие, где меня представили студентам. Они меня завалили вопросами о художественном образовании в Англии. Уровень моего языка можно представить: в то время я путал слово «аспирантура» со словом «эсперанто» и уверенно заявлял английским друзьям, что многие тут в Москве учат эсперанто — это, дескать, неожиданный аспект коммунистического интернационализма; но я отвечал на вопросы по мере моих сил. Мол, в Англии никто с натуры не рисует, если ему не хочется, и т.д. Видимо, кому-то — может, Замкову? — мои ответы не понравились. Вечером в тот же день ко мне в «изолятор» пришел маленький унылый человек в плаще. Он принес какую-то посылку, завернутую в бумагу. «Обязательно, — объяснил он, — надо передать эту посылку в надежные руки в Британское посольство. Не могли бы вы мне помочь?» Я категорично отказал ему, и в конце концов он ушел, как огорченный любовник из романа Джейн Остин.

Естественно, я решил, что не стоит тратить три месяца на рисование в монументалке: лучше я посмотрю на искусство, на людей, на город, на жизнь. Но все-таки в то время я еще был художником, и мне хотелось работать. Помог, или, вернее, спас меня Сергей Манцеров, тогда студент Строгановки (сегодня преуспевающий монументалист). Он познакомил

меня с супружеской парой, Игорем Пчельниковым и Ириной Лавровой, известными монументалистами и оплотом тогдашнего «левого МОСХа». Они, не будучи со мной знакомы, дали мне ключи от своей мастерской на улице Алабяна, где разрешили работать и при желании ночевать. Это был очень щедрый и — для того времени — достаточно рискованный жест, за который я до сих пор им весьма благодарен. Пчельникова я видел нечасто, а с Лавровой мы время от времени вместе сидели и пили чай. Она была вегетарианка, что в то время представляло очень сложный идеологический выбор, и в отсутствие подходящих продуктов в магазинах срывала растения и травы, растущие на обочине московских дорог, чтобы готовить свои салатики. Именно Лаврова возглавила выставком 17-й Молодежной выставки МОСХа (1986), где впервые после хрущевских времен на официальной выставке появились работы нонконформистов.

Манцеров познакомил меня с Юлией Ламм, певицей и музыкальным продюсером, оказавшейся племянницей художника Леонида Ламма (про которого я тогда ничего не знал) и ставшей мне со временем близким другом. Через Юлию я начал общаться с группой художников под названием «Метаметафора» (от неологизма, взятого из дискурса вокруг поэта Алексея Парщикова). Это были живописцы Евгений Дыбский, Игорь Ганиковский, Борис Марковников и Захар Шерман — сейчас все они, за исключением Марковникова, уехали из России. Они были тесно связаны с Парщиковым, а жена Парщикова Ольга курировала их выставки и вообще занималась их продвижением. Таковы были первые шаги в мире современного искусства нынешней директрисы Мультимедиа Арт Музея. На самом деле Ольга Львовна была тогда не менее *chic* и завлекательной, чем сегодня: в одной из своих статей в *The Guardian* известный британский журналист Мартин Уолкер назвал ее *the most beautiful woman in Moscow*. Дальше я познакомился с другим контингентом: Львом Табенкиным, Максимом Кантором и Алексеем Сундуковым. Художники разные, но в тогдашнем контексте, казалось, они занимались одним общим делом — разоблачением реального

облика Советского Союза, его прошлого и настоящего. Про них я написал свою первую вообще статью по искусству, *Three Soviet Figurative Painters*, опубликованную в священном веками искусствоведческом журнале *The Burlington Magazine*.

Уже в 1987 году наметились какие-то сдвиги в сторону рынка, диалога с Западом и либерализации творческой среды. Первый аукцион современного искусства, предшествующий опыту «Сотбиса», прошел под эгидой Худфонда СХ СССР и под контролем человека, который раньше продавал лишь лошадей — это был единственный профессиональный аукционист СССР. Еще чувствовалась аура репрессий: некоторые художники стеснялись со мной публично общаться. Но лед тронулся. Приезжала съемочная группа от ВВС; я их водил по мастерским своих знакомых. Летом Леонид Бажанов устроил выставку «Визуальная художественная культура», которую следует считать первой свободной и серьезно подготовленной выставкой перестройки и которая прошла в выставочном зале на Профсоюзной улице, 100. Мы сейчас находимся далеко от тех лет, и название выставки звучит сегодня курьезом, но тогда намерение открыть идейное пространство для искусства ради искусства было вполне радикальным. На выставке Бажанова я выступил с коротенькой речью и показал четыре работы из тех, что были созданы в мастерской Пчельникова и Лавровой: маленькие шуточные холсты, вполне в духе соц-арта, с ироническими лозунгами и образами, взятыми из соцреализма, профильтрованного через сознание западного художника-туриста.

Я вернулся в Лондон в августе 1987 года. Накануне отъезда я должен был передать некий пакет некой Ольге в некой квартире на улице Горького, а открыла мне дверь не Ольга, а Н., и я ее полюбил.

Вернувшись в Лондон, я выставил картины, показанные на «Визуальной художественной культуре», в галерее моего давнего приятеля Джеймса Бирча. Резонанса не было, но меня это как-то мало волновало. Идея о том, что я должен мирно вернуться в мастерскую в лондонском East End и продолжить прежнюю профессиональную жизнь за мольбертом, уже

казалась мне малоубедительной. Москва открыла куда более заманчивые перспективы. Я искал способы вернуться в СССР.

Мне удалось получить аванс от издательства Phaidon Press для написания книги о Contemporary Russian Art. Кроме того, я нанялся в BBC для съемки фильма о современной русской культуре. С группой во главе с режиссером Дези Гудвин мы проживали в гостинице «Советская» и снимали разные формы прогрессивной — как это понималось режиссером — поп-культуры: от выступлений брейк-дансеров на Арбате до показа Славы Зайцева в Доме моды на проспекте Мира. Я, правда, ночевал не в «Советской», а на зеленом диване у Н. в ее съемной однокомнатной квартире на улице Кухмистерова, что в Печатниках. Такси туда ночью из центра стоило рубля два. Я стал «таксишным» человеком, каким был и мой отец. Но он, живущий в Лондоне, где водители black cabs напоминают средневековую гильдию и выжимают деньги за каждые дополнительные 100 метров проезда, за это удовольствие платил большие деньги, а я нет. Я вообще считаю, что Москва должна гордиться сетью бомбил не меньше, чем метрополитеном: она делает город доступным, обитаемым и человечным. В местном гастрономе не было ничего, кроме продававшейся время от времени черной икры, и мы кормились деликатесами, купленными в ресторане «Арагви» через черный ход (скромный гонорар от BBC представлял целое состояние в СССР). Мне кажется, Сталин тоже мог так ужинать.

Что я, по сути, тогда делал? Имел роман и оплачивал его писанием книги и съемкой фильма. Вот не совсем осознанный тезис моего тогдашнего существования: ощущение благоприятных возможностей перестройки. Перестроечная Москва стала для меня, западного человека, тем, чем был Запад для гражданина СССР: locus свежих творческих, коммерческих и эротических перспектив. Намного позже я прочитал Moscow Diary Вальтера Беньямина и понял, что основа претензии автора на гениальность в его умении в течение нескольких лет крутить роман с революционеркой — похоже, без какого-либо секса.

Конечно, не только я ощущал эти возможности. Джеймс Бирч, вдохновленный моими рассказами, стал организовывать в Москве выставку своего собутыльника из клуба *Colony Room* Фрэнсиса Бэкона. Он протолкнул ее при помощи Таира Салахова, первого секретаря СХ СССР, и одного *agent of influence*² из советского посольства в Лондоне — Сергея Клокова. Таир был просто умным и дальновидным человеком, а Клоков, при всем его искреннем уважении к Бэкону и любви к Джеймсу, никогда, по-моему, не забывал главной задачи. Я хорошо помню, как они сидели в три утра с Джеймсом в баре гостиницы «Националь». Джеймс был пьян в задницу, и Клоков все повторял ему, как в СССР все хорошо, а в Англии, наоборот, плохо. Он не понимал, наверное, что Джеймсу хорошо там, где темно и много выпивки, а все остальное по барабану. Бэкон был сверх меры благодарен Джеймсу за выставку и подарил ему... литографию. Клокову он также был благодарен и подарил ему... картину. Которая быстренько была перепродана в Лондоне за сумму в районе четверти миллиона фунтов.

Это было время подобных фантастических сделок. Вернее, подарков. Я побывал в мастерской у Айдан Салаховой во время выставки Раушенберга в ЦДХ. У нее на мольберте стоял подарок: настоящая свеженаписанная работа самого мастера — на холсте, подготовленном Айдан к его визиту. Она тоже ушла за немалые деньги.

«Сотбис» тоже оживился. Лорд Гаури с командой затеял московский аукцион. В качестве автора первой книги о современном русском искусстве они пригласили меня на встречу в Лондоне. Кого я могу им порекомендовать, спросили они. И добавили, что, если кого-то возьмут на аукцион по моей рекомендации, они заплатят мне, естественно, комиссионные от продаж. Я назвал ряд имен. Они всех знали. Потом назвал Гришу Брускина. «Кто это?» — поинтересовались они. Я описал им картину «Фундаментальный лексикон», которую недавно увидел у Брускина в мастерской. Она, конечно, появилась на обложке каталога и ушла за бешеную сумму,

² агента влияния.

но от «Сотбиса» я ничего не получил. Примечательно, что самый любимый британцами художник из всего тогдашнего каталога — Илья Табенкин — сегодня почти забыт. Тихому человеку, действующему вне тусовки и без громкого промолота, трудно вписаться в историю искусства; качество его работ тут не при чем.

В связи с подготовкой книги и вообще в результате все более частого пребывания в Москве и расширения круга знакомств в 1987—1988 годах я побывал во многих московских мастерских. Кабаков принял меня очень милостиво в мастерской возле Чистых прудов, ответил с долей иронии на мои тупые вопросы о значении перестройки и т.п. («Какая перестройка? Последняя?») и пригласил на ужин. Я бродил по комнатам дома в Фурманном переулке, где столкнулся с американским денди Эндрю Соломоном, который сам собирал материалы для своей книги *The Irony Tower*. Соломон подробно описал жизнь и быт этого поколения художников; и я понимал, что ему, эстету из Йельского университета, они должны быть интересны. Мне же она слишком напоминала жизнь и быт моих современников в Лондоне. На Фурманном мне с особенной нежностью запомнилась живописная работа Юрия Альберта, где некая фраза была передана с помощью сигнальных морских флажков. Я дружил с Дыбским, чья живопись мне особенно понравилась, и выпивал с ним в подвальной мастерской на Сретенке, где по ночам работник КГБ стал через окно наблюдать за его эротическими связями (наконец Дыбский вышел и поймал этого вуайериста, который сразу попросил прощения и признался в связи с известной организацией). Фотограф Лев Мелихов ходил за мной и фотографировал отобранные мной картины.

Особенность моего отношения к окружающему состояла в том, что я не был ни коммунистом, ни воспитанником эмигрантских профессоров с кафедр *Russian studies*, стремящихся привить студентам правильное понимание всего ужаса советской официальной культуры. У меня ни вечные разговоры о русской душе, ни актуальные вопросы

о репрессиях 1930-х годов особого интереса не вызывали. Вообще я не чувствовал необходимости подходить к советской культуре с идеологической или этической точки зрения, как это обычно делалось тогда — по крайней мере в моих кругах — и делается до сих пор. Я искал в СССР не отблески западной культуры, а ее противоположности. Меня интересовало советское искусство как отражение альтернативного пути, обусловленного другой историей, и в СССР я жил как будто в романе (вспоминается «Ада» Набокова) или в фильме, в котором представлен параллельный мир. В результате, собирая материалы для книги, я интересовался широким диапазоном художников: от нонконформистов Булатова, Васильева, Пригова (чьи работы меня особенно очаровали, и я их покупал), Кизевальтера и других до «левых» (Нестерова, Назаренко, Андрей Волков, Булгакова и прочие) и далее, вплоть до соцреалистов. Мне соцреализм вообще казался не менее интригующим, чем нонконформизм. Я побывал с одинаковым интересом на квартире у диссидентского издателя журнала «А—Я» Александра Сидорова, к которому меня провел один милый англичанин в условиях совершенной секретности, и в мастерской, возглавляемой Евсеем Моисеенко в Академии художеств, где мы вели дискуссию о культуре (кажется, там фигурировал Пикассо) втроем — вместе с голой натурщицей. Я сопротивлялся попыткам навязывать мне взгляды. Однажды я сидел дома у Дмитрия Сарабьянова в Брюсовом переулке, и мы обсуждали сталинские высотные дома. Я выразил мнение, что они уникальны и по-своему великолепны, просто шедевры. Он возразил, что, мол, может, так и есть, но он никогда не сможет их так воспринимать, потому что они символизируют ненавистную ему культуру.

Я его понимал, но я и себя понимаю. Вне исторического контекста или, если хотите, когда отбрасываешь боль пережитого, соцреализм выглядит иначе. Не только для меня, но и для любого непредвзятого взгляда. Так, в начале 90-х годов я организовал вместе с лондонским куратором Дэвидом Торпом выставку британских художников в ЦДХ. Мы проезжали все вместе в автобусе мимо здания МИДа на Смоленке.

Энтони Гормли посмотрел и заявил: «That's fantastic. It's better than the Empire State Building». Что, конечно, правда. Оно намного лучше. Но в поздние 80-е и в 90-е годы в Москве царил полная неприязнь к официальной советской культуре; она была предана забвению, что способствовало, между прочим, выкупу иностранными дилерами десятков тысяч произведений из мастерских и фондов без какой-либо российской конкуренции. Исключение составляют некоторые кураторы (Гройс, Деготь), которые после распада СССР проявили интеллектуальный интерес к соцреализму, и отдельные художники, которые еще долго продолжали играть в духе соц-арта Комара и Меламида с советским культурным прошлым. Однажды, уже в постсоветское время, сам Виталий Комар попросил меня познакомить его с Гелием Коржевым. Я передал просьбу. Коржев знал прекрасно, кто такой Комар, но не соблазнился.

Все-таки любовь требует жертв. Я, получив от британского Совета еще одну стажировку на 1988—1989 годы, на этот раз не в Строгановку, а в МГУ, и заказ от Phaidon Press на вторую книгу, именуемую *Art Under Stalin*, забросил собственное творчество и для содержания себя и новой жены стал торговать картинами. Для венчания с Н. мне, кстати, пришлось принять православие. Я был еще некрещеным и не возражал. Тогда в Москве считалось даже радикальным креститься и стать православным, несмотря на твои корни. Над нашими с Н. головами держали венцы еврей Дыбский и араб Хаддад.

По ходу дел с новой книгой я, как дилер, естественно, сосредоточился на творчестве соцреалистов. И тогда еще можно было застать кое-кого из первых соцреалистов. Екатерина Зернова, член ОСТА, все еще работала в мастерской на Масловке и передала мне вместе с купленными картинами неопубликованную рукопись о своем опыте в Пролеткульте в 1919 году. Иосиф Гурвич, бывший одесский монументалист периода классовой войны (1928—1932), продолжал в свои 80-е годы писать картины и заниматься йогой в мастерской у Белорусского вокзала, а в лондонском арт-мире около 1990 года процветал культ Гурвича благодаря усилиям яркого и шумного дилера, серийного банкрота Роя Майлса, который

выдавал Гурвича за последнего гения. Я навестил и Налбандяна в его мастерской. Он жестом предложил мне присесть, а потом приказал «Ешь мандарин» из миски на столе: ему привозили ежедневно фрукты из Армении. У него в стопке холстов у стены стоял не востребованный портрет Горбачева. Другой остовец, вспыльчивый одноногий критик Владимир Костин, связал меня со многими семьями и художниками самого старшего поколения.

В то время еще существовал черный рынок валюты: в конце 80-х за один доллар можно было получить 4 рубля; потом, когда грянула девальвация, — 5, потом 6 рублей, что было в несколько раз выше, чем официальный курс; но еще выгоднее был импорт новой техники. Привези ксерокс или, чуть позже, компьютерный чип АМ386, который можно было запросто провезти в кармане, и ты получишь в 50 или в 100 раз выше официального курса взамен своих потраченных в Лондоне денег. А картины все еще продавались за советские цены. Я купил авторский вариант картины «Утро нашей Родины» Федора Шурпина — трехметровый холст 1940-х годов, удостоенный Сталинской премии первой степени, из салона Московского союза художников — за 5000 рублей, то есть всего лишь за 50 фунтов из моего кармана. Никто, кроме меня, этой картиной не интересовался в течение более 30 лет. Очевидно, дело было прибыльным, но имело свои особенности. Настоящие сокровища доставались коллекционерам, которые тогда решались инвестировать свои деньги в советское искусство. Например, картина Дейнеки, купленная мной в начале 90-х за 1300 долларов, была перепродана за 13 тысяч, а несколько лет назад ушла от первого коллекционера ко второму за 850 тысяч. В моей карьере было много таких моментов: я был лишь дилером, то бишь агентом передачи, фактически — оптовиком по шедеврам. Утешился о содеянном я лишь относительно недавно, когда прочитал воспоминания крутых арт-дилеров из Нью-Йорка, работавших в 60—70-е годы. У них та же история, но главный герой не Александр Александрович Дейнека сотоварищи, а Энди Уорхол.

В конце концов, жизнь арт-дилера не обязательно путь к богатству — она путь к освобождению от работы с 9 до 6.

Кое-какие работы современных авторов я приобретал для себя, но первичный рынок мне показался куда более сложным и хрупким, несмотря на громкий успех аукциона «Сотбис». Это подтвердилось крахом аукциона современного русского искусства 1990 года в Нью-Йорке, организованного крутым галеристом Роналдом Фельдманом, а чуть позже и моим собственным опытом.

Владимир Калинин, знакомый мне русский эмигрант в Лондоне, был неплохим шахматистом по русским меркам, что означало «гений» по меркам Уэльса, маленькой страны, части Великобритании, где он когда-то проживал. В общем, ему удалось стать первым шахматистом Уэльса и сразаться с Каспаровым на международных конкурсах. Но шахматы были для него лишь хобби, а он сам был главным образом бизнесменом. Как только в СССР разрешили куплю-продажу квартир, он стал весьма преуспевающим риелтором. По старому знакомству он нанял меня в качестве куратора аукциона современного русского искусства у Bonhams в Лондоне. Его побудил к этому шагу тот факт, что тогда (в 1991-м) картины стоили часто не меньше, чем квартиры. Вместе с неким Димой, чью фамилию я забыл, мы ездили по Москве. Я отмечал картины, Дима их забирал. У Эрика Булатова, я помню, мы выбрали два или три прекрасных цветных рисунка. Однако, рассмотрев рыночную ситуацию, Bonhams вдруг отказался от проведения аукциона. Произведения, составляющие приличную коллекцию русского нонконформизма, пропали; в чьих руках они осели, я до сих пор не знаю. Калинин-риелтор поразил меня одной фразой. «Русский человек добр, но глуп». Он ее произнес после очередной ох...енной сделки. Поразил потому, что Калинин сам — русский человек и совсем не глуп и не очень добр. А этой фразой он как будто предрешил собственную судьбу. У него началось головокружение от успехов. Он стал снимать девушек на улице. Однажды они его избили, привязали к кровати и ограбили. Может быть, ко-

нечно, первые два действия были им заказаны. Удовлетворяя нужды девушек с улиц, мне кажется, он проявлял излишнюю доброту, ведь он сам был уже состоятелен. В конце концов он завел совсем уже не мудрую связь с женщиной из чеченской группировки, а вскоре после этого вышел из своего офиса и исчез окончательно.

Действительно, *the times they were a-changing*³. В мире искусства переход к кровавым 90-м ощущался уже в конце 80-х. После аукциона «Сотбис» началось вымогательство денег у некоторых художников — участников аукциона. Был убит неизвестными в 1989 году дилер и галерист Гарик Басмаджан: он вышел из гостиницы «Россия», влез в «восьмерку» и пропал. Я не перестал ходить с пакетами, забитыми рублевыми купюрами, но обзавелся газовым баллончиком. А тем летом, когда Советский Союз окончательно распался, рухнула и моя личная жизнь. В тот день, когда Борис Ельцин влез на танк, я позвонил Н. в Москву и выяснил, что она уже живет с одним моим конкурентом по бизнесу. 1991 год стал, по сути, «деловым» и переломным годом в современном русском искусстве. Открывались галереи, появлялись новые лица. Но за последующие десять лет я далеко отошел от этого мира. Я погрузился в бизнес и историю соцреализма и потерял почти все контакты с миром «совриска». Когда в 2003 году я открыл галерею в Лондоне, мне уже пришлось познакомиться с Маратом Гельманом, Иосифом Бакштейном, Катей Деготь и другими и даже узнать, например, о том, кто такой Дима Гутов или Анатолий Осмоловский и в чем причина разногласий между ними...

Москва
Октябрь 2012 года

³ времена менялись (аллюзия на известную песню и одноименный альбом Боба Дилана (1964) *The Times They Are a-Changin'*).

Григорий Брускин

Я никогда не говорил «мы»

Георгий Кизевальтер: Как бы ты охарактеризовал свой круг общения в начале 80-х? Насколько я помню, до перестройки, и даже до известного всем аукциона 1988 года, ты держался если не в тени, то на территории какого-то очень узкого и маргинального анклава.

Гриша Брускин: Всегда существовали непересекающиеся круги. Вот мы с тобой, например, не были знакомы до недавнего времени, хотя имели и имеем много общих друзей. Я был знаком или дружил практически с большинством людей, которые сейчас признаются международным культурным сообществом как художники так называемого советского андеграунда, или неофициального искусства. Я с давних пор знал Эдика Штейнберга, Володю Янкилевского, Михаила Шварцмана. Хаживал к Кабакову, к Булатову... Были друзья — Борис Орлов, Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Евгений Барабанов, — общение с которыми было важным. Был и другой круг, персонажи которого не вызывают нынче приятных чувств и желания их вспоминать.

Должен сразу оговориться, что мне не свойственно объединяться с кем бы то ни было. Я та самая кошка, которая гуляет сама по себе, — и в жизни, и в искусстве. Вороны летают стайей, вороны — поодиночке. Не потому, что вороны лучше: их природа иначе устроена. Это касается не только объединения художников в группы и в «измы».

Мне, например, всегда трудно говорить об общем, обо всех и за всех. Я избегал и, как правило, избегаю говорить «мы». Не чувствую себя комфортно со всеми этими «до каких пор мы будем терпеть...», «настало наконец время, когда мы...» или «мы, русские...», или «мы, американцы...», или «мы, евреи...».

Помню, в декабре 2000 года ночью раздался звонок. В трубке услышал взволнованный голос замечательной Ма-

риэтты Омаровны Чудаковой: «Гриша, знаете ли вы, под какой гимн мы с вами будем теперь вставать?!» Хотелось сказать: «Драгоценная Мариэтта Омаровна, я вообще не встаю под гимны. Ни с вами, ни сам по себе. И не слушаю их». Письмо протеста я, естественно, подписал, но...

Г.К.: Мне эта позиция очень понятна и, в общем-то, близка, несмотря на мою «групповую» молодость. Однако в те годы большинство художников тяготели как раз к объединению, к «групповщине», как говорили еще раньше. Как ты думаешь, с чем это было связано?

Г.Б.: Я думаю, это нормально — объединяться в сообщества, товарищества, группы, чтобы противостоять всевозможным невзгодам. Выжить. Когда ты не один, возникает чувство защищенности, ощущение правоты. Когда есть вокруг люди, которые тебя ценят, разделяют твои идеи, а ты разделяешь их идеи, становится легче во всех отношениях. Не все генерируют идеи; многие следуют за чужими.

Иногда, правда, такие группы со временем превращаются в «Коза ностры» с крестными отцами.

Г.К.: Выходит, что у тебя уже тогда было чувство защищенности, раз ты не ощущал потребности входить ни в какие объединения?

Г.Б.: Нет, абсолютно никакого чувства защищенности не было. Наоборот, было чувство опасности и обреченности. За стенами дома и мастерской простирался чуждый кафкианский мир. Мир «особого положения». С неведомыми законами и правилами. Любое действие в этом мифологическом пространстве было чревато фатальными последствиями. Казалось, что твое искусство никому не нужно. И что если что-то случится, то все, что делаешь и ради чего проживаешь жизнь, окажется на помойке. Поэтому я был готов дарить или продавать работы за весьма скромные деньги посетителям мастерской, которым они нравились. Включая иностранных коллекционеров. Казалось, что если картина попадет в другой мир, то она обязательно обретет особую жизнь. Выживет.

Г.К.: В какое время был создан твой «Лексикон»?

Г.Б.: Я начал работать над картинами под общим названием «Фундаментальный лексикон» в начале 80-х. До этого была серия под названием «Памятники», без которой «Фундаментальный лексикон» не состоялся бы, а еще раньше были другие работы, без которых ничего не произошло бы.

Г.К.: Можно ли сказать, что в этих монументальных работах есть переключка с Борисом Орловым?

Г.Б.: Был общий воздух, которым все дышали. Мы познакомились с Орловым, когда оба были абсолютно сложившимися художниками. И сразу понравились друг другу. И до сих пор нравимся.

Г.К.: А за пределами Москвы у тебя были знакомые или приятели художники?

Г.Б.: Все было герметично, и все было в Москве. Я — москвич. Московский художник.

Г.К.: Хорошо. Насколько интересовали тебя другие области искусства — поэзия (вот мы вспомнили Рубинштейна), музыка, философия?

Г.Б.: Разумеется, интересовала музыка — и современная, и барочная. Я часто ходил в Дом композиторов, где исполнялись произведения Шнитке, Денисова, Губайдулиной, Мартынова. Разумеется, интересовали поэзия и литература. Что касается наших поэтов, то мне были интересны, безусловно, уже упомянутые Рубинштейн, Пригов и Некрасов, то есть те люди, которых я знал в то время. Из литераторов можно вспомнить также Сапгира, Холина, Сорокина.

Я много читал в то время. И много читаю нынче. Меня особенно увлекали книги по истории религии. Было важно понять, кто я такой. И что за мифологическое пространство меня окружает. Как создаются понятия «народ», «нация», «этнос». Что означают словосочетания: «национальная культура», «национальное искусство». Как изображение используется религиями, партиями и государствами для воздействия на человека и управления им. Чтение и размышления повлияли на формирование концепции моего искусства.

Г.К.: Итак, ты формируешься как художник. Каково было твое отношение к власти?

Г.Б.: Как и у большинства людей моего круга, отрицательное. Причем у меня с раннего детства. Я родился в большой семье, где было пятеро детей. Мама учила нас: то, что говорит-ся в доме, на улице никому не рассказывайте. Кстати, много позже, в относительно безопасные времена, когда родители наведывались ко мне в мастерскую, мама по привычке всякий раз не забывала напомнить: «Гриша, ты эти картины никому не показывай!» «Тебя арестуют», — добавляла она.

В детстве критическое отношение к внешнему миру подчас переходило разумные пределы, распространяясь на школу и школьные предметы. Даже на Пушкина и Лермонтова. Раз их преподавали в школе, они также становились частью «их» враждебного мне мира.

Г.К.: Вот ты рассказываешь о критической атмосфере в семье — а насколько ты сам был вовлечен в социум до перестройки? Чем удавалось зарабатывать на жизнь?

Г.Б.: Вовлечен не был (*смеется*). Социумом были семья и друзья. Я давал частные уроки детям, готовил в институт. Надо сказать, что все функционеры — от милиционера до бюрократа — реагировали на меня негативно. Чували другого. Вероятно, внешность вызывала раздражение и неприязнь: манера одеваться, длинные волосы, выражение лица и прочее.

С детства нас (здесь уместно употребить именно слово «нас») окружали враги. Врагами были немцы-американцы, капиталисты-империалисты. Кулаки-буржуи-власовцы. Враги народа. Врачи-вредители. Космополиты. Всяческие пастернаки. Шпионы. Жизнь проходила среди плакатов по гражданской обороне, на которых были изображены гипотетические моменты жизни, которую человек (советский гражданин) должен проживать в случае объявления войны. То есть когда (понятно, что не за горами) враг — американцы или немцы — нападет на нас.

Мы жили в ожидании врага.

Позже мне стало интересно понять, как создается образ врага во всех его ипостасях: враждебное государство, классовый враг, враг подсознания, «другое» как враг, Время-Кронос, Смерть в качестве врагов, Враг рода человеческого и т.д. Это нашло отражение в моем искусстве.

Г.К.: В общем, ты был свободным художником, который зарабатывал на жизнь преподаванием?

Г.Б.: Да. И иногда делал какие-то случайные картинки — сказки и т.п.

Г.К.: А Союз художников?

Г.Б.: В Союз художников (в секцию живописи) я вступил в нежном возрасте — в 22 года, когда еще не сформировался как художник. Сразу после окончания института, представив ученические работы. Это было в 1968 году, а через год меня бы туда уже не приняли — по идеологическим мотивам. Первая выставка с моим участием состоялась в 1966 году. Если не ошибаюсь, это была «Седьмая молодежная» в Доме художника на Кузнецком Мосту.

Г.К.: Что бы ты назвал самым важным событием в культуре 80-х?

Г.Б.: Пожалуй, выставку «Москва—Париж» в Пушкинском музее. Самым важным и интересным было увидеть не столько произведения западных художников, сколько труднодоступные в то время произведения художников русского авангарда.

80-е, безусловно, очень важные годы, и начались они с отрицательных событий в моей художественной жизни. В 1982 году у меня состоялась выставка в Вильнюсе, куда меня пригласили мои друзья — местные художники...

Г.К.: Ага, значит, все же были знакомства за пределами Москвы?

Г.Б.: Да, в Прибалтике. Не могу сказать, что они оказали на меня хоть какое-то влияние. Но друзья до сих пор остались. Так вот, эта выставка открылась, а через несколько дней ее закрыл первый секретарь по идеологии ЦК КПСС Литвы (до сих пор помню фамилию: товарищ Шепетис). Более того, Шепетис послал телегу в Москву, чтобы со мной там разобрались.

И в Москве меня вызвали на товарищеский суд к высокому московскому начальству. Написали список работ, которые надлежало принести с собой в Московское отделение Союза художников, на Беговую, где товарищи-художники меня «товарищески» судили.

Происходило это приблизительно так. Спрашивали: «Вот у вас картина “В красном пространстве”». Почему фон красный?» Я с готовностью отвечал, что это цвет жизни и что-то еще в том же духе. «Нет, это цвет нашего знамени, — говорили мне. — Вы издеваетесь над советским образом жизни. А что это за странные люди изображены?»

Я опять нес что-то общечеловеческое. Мне возражали: «Нет, вы очерняете образ советского гражданина». И так далее.

Потом один художник-начальничек спросил: «А вы читали сегодня газету “Правда”?» «Нет», — честно ответил я. — «Напрасно. Мир на грани войны, человечество в опасности, американцы потрясают оружием. Вот-вот нападут, а вы себе позволяете такое!»

В общем, меня осудили с рекомендацией исключить из Союза художников. А после собрания ко мне подошел тот человек с «Правдой» и потихоньку, чтобы никто не слышал, с упреком прошептал мне на ухо: «Старик, я тебя вытягивал как мог. Ты бы молчал. Чего выступал?»

Далее у меня состоялась выставка в ЦДРИ (1983). Там вышла такая история. На открытии, как в то далекое время водилось, состоялось бурное обсуждение. А на следующий день в соседнем с моей выставкой зале (напротив нее) в девять утра приступил к работе Пленум горкома партии по вопросам усиления идеологической работы. Выступил секретарь райкома по этой самой работе, товарищ Рогожин, и в качестве примера упущения рассказал об антисоветской выставке Брускина в Вильнюсе. В перерыве участники пленума вышли в коридор и буквально наткнулись на вышеупомянутую «антисоветчину». Грянул скандал. Выставку закрыли. Многих работников ЦДРИ поснимали с занимаемых постов.

Вот таким было начало 80-х. Мне выдали «волчий билет», и я больше нигде не мог выставляться. Честно говоря, со временем я об этом забыл, потому что эти выставки стали несущественными. А потом возникла перестройка, и все начало оживать. Но не сразу, потому что сперва перестройка была какой-то вялой и малообещающей и никто в нее особенно не верил. Все думали, что это временная кампания и завтра она будет называться как-то иначе. Но получилось так, что Горбачев повел себя как булгаковский Коровьев в Торгсине и вынул нижнюю шоколадку из совковой пирамиды. И пирамида тотчас развалилась. Вдруг в конце 1986-го началась некая свободная деятельность, в Москву стали приезжать западные дилеры, которых приводили в мастерские люди из Министерства культуры. Началось великое броуновское движение.

Одной из первых выставок, на которой я показал свои работы в перестроечное время, стала выставка «Художник и современность» на Каширке (февраль 1987-го) — и с этого момента началась другая жизнь, другое бытование в художественном мире — и внутри, и снаружи. Как я понимаю, это была первая выставка, которую организовали сами художники и которая открылась без всякой цензуры. Одним из активных организаторов был Пригов, а принцип ее был прост: показать тех художников, которые не могли экспонировать свои произведения при советской власти.

Перед открытием на выставку приехали министерские тетки осуществлять цензуру.

Тетки пожелали снять две работы — мой «Фундаментальный лексикон» и работу Янкилевского, в центре которой был изображен, вероятно, дьявол, из чьей задницы вырастала голова. Художники заранее договорились: если хоть что-то запретят, все участники снимут свои произведения. И выставки не будет. Нам удалось связаться с выдающимися зарубежными деятелями культуры, которые в тот момент приехали на московский форум «За безъядерный мир», организованный Горбачевым, чтобы показать, что перестройка — это со-

циализм с еще «более» человеческим лицом, нежели раньше. Мы стали шантажировать министерских теток мировыми знаменитостями, которые пообещали посетить выставку: мол, если снимете работы со стен, весь мир узнает, что ваша фуфловая перестройка — потемкинские деревни. В конце концов работы отстояли.

Но одна возмущенная начальствующая дамочка из МОСХа все повторяла, стоя перед «Фундаментальным лексиконом»: «Вы не понимаете — это вчерашний день искусства! Вот вы сидите в Москве и ничего не знаете, а я объездила весь мир. Это никому не интересно за границей. Все это уже давным-давно и много раз было. Ну и потом: белое к фону не найдено, и никакой композиции!»

Реакция районных властей была весьма настороженной. Чиновники видели в этой выставке провокацию. Неясно было, куда подует ветер в следующую минуту. Боялись, что завтра закрутят гайки и снимут всех, кто разрешил это безобразия. Начальство решило обезопасить себя. В выставочный зал покатали автобусы с рабочими. Рабочие прибывали коллективами и оставляли записи в книге отзывов. Отзывы были такого типа (цитирую дословно): «Ну, Гриша Брускин, созреаешь? Когда созреешь — падай. Далеко покатишься!» Или: «Ваша работа “Фундаментальный лексикон” — явная контра. Одумайтесь и снимите, пока не поздно». Или: «А художника Кабакова я расстреляла бы из пулемета своими собственными руками и размазала бы его по его же собственному белому холсту»...

В культурно-голодной Москве выставка вызвала большой резонанс. Чтобы попасть на нее, нужно было выстоять большую очередь.

Среди многих людей, пришедших на выставку, был кинорежиссер Милош Форман. Милош купил с этой выставки мой «Фундаментальный лексикон» (там экспонировалась первая часть. Вторая часть будет продана на московском аукционе «Сотбис» в июле 1988 года). Кроме того, на выставке я встретил своего первого галериста — Билла Струве из Чикаго, который в дальнейшем также работал с Приговым и Орловым.

Г.К.: Получается, что это событие сыграло очень существенную роль в твоей судьбе. Что же явилось для тебя пиком 80-х — аукцион «Сотбис» или эта выставка?

Г.Б.: Выставка «Художник и современность» была очень важна. Но я думаю, еще важнее для меня была работа в мастерской.

Аукцион же, или продажа имущества (в данном случае картин), — событие, с моей точки зрения, весьма и весьма тривиальное, коммерческое, а в случае успеха вдобавок и glamorous (по мне, читай — скучнейшее) — в Москве 7 июля 1988 года превратился в романтическое приключение. Детективный роман в духе Агаты Кристи.

В серую совковую Москву *понаехали* инкогнито принцы, принцессы, представители поп-звезд, аферисты, галеристы, музейщики, журналисты, денежные воротилы и прочие акулы капитализма. Было ли это событие важным для меня? Да, было. Хотя оно никак не изменило меня как человека. Не изменило моего отношения к работе, к миру и к людям. Но оно сделало мое имя известным в мире. Приехав в Нью-Йорк вскоре после аукциона, я обнаружил свою физиономию на обложках газет и журналов, включая New York Times. Как известно, аукцион имел небывалый успех для большинства участников.

Но, к сожалению, некоторые художники ошалели, стали завидовать друг другу. И не могут успокоиться до сих пор — двадцать четыре года спустя.

На следующий день после торгов поползли разнообразные необыкновенные слухи. Меня удивляла безудержная фантазия людей. Особенно яркая и любимая мною история рассказывала, что картину «Фундаментальный лексикон» купили спецслужбы США с целью легализовать крупную сумму в России и на эти деньги свергнуть советскую власть.

Пару месяцев назад в Москве, в гостях, ко мне обратился незнакомый мне доселе молодой человек: «Давно мечтал познакомиться с вами и спросить: правда ли, что на деньги от продажи “Фундаментального лексикона” развалили СССР?»

Так вот, господа, рассказываю: картину купил человек, пожелавший остаться инкогнито. Уважая пожелание коллекционера, я никогда никому не сообщал его имени. В настоящее время коллекционера давно уже нет в живых. Более того, отошел в мир иной его сын-наследник. С тщетным намерением прекратить очередные фантазмы впервые раскрываю публично личность инкогнито: произведение приобрел известный немецкий олигарх, коллекционер из Мюнхена Джозеф Шергубер.

Того, что случилось в 1988-м, никто не ожидал. Все были уверены, что советская власть, как власть египетских фараонов, продлится четыре тысячи лет. Что советская армия непобедима. КГБ — повсюду, железный занавес окаменел. И наша судьба — окаменеть вместе с ним.

Г.К.: Да, таково было общее ощущение в первой половине 80-х, но, когда начались эти выставки, аукционы и закупки, ты по-прежнему продолжал верить в то, что советская власть непоколебима, или уже ощущал поворот к чему-то новому?

Г.Б.: В конце 80-х уже стало понятно, что «процесс пошел».

Г.К.: Как отразились показы русских художников на международной художественной сцене и изменилось ли к ним отношение за те годы?

Г.Б.: К моменту аукциона меня благодаря Биллу Струве, официально покупавшему мои работы через организации под названием «Межкнига» и «Экспортный салон» и выставлявшему их помимо своей галереи на международной ярмарке в Чикаго, уже знали за границей. Были и публикации в журналах.

Но по-настоящему никто из русских художников в то время не был хорошо известен на Западе. Сейчас есть несколько десятков художников, которые учитываются и отечественными, и международными архивами. Эти художники выставляются в музеях и в престижных галереях, и у них есть серьезная пресса. Специалисты, которых интересует русское искусство, их знают. И это нормально, на мой взгляд. Необя-

зательно, чтобы художники были известны всем, — это же не поп-культура, это узкая область культуры и знания. А в то время те несчастные публикации на Западе были доступны уж совсем узкому кругу специалистов и любителей русской культуры. Тем не менее организаторы аукциона «Сотбис» в 1988-м собрали все возможные материалы о выставляемых художниках.

Г.К.: А у тебя какие-то авторы и события на международной сцене вызывали интерес?

Г.Б.: Конечно. С одной стороны, хотелось быть в курсе того, что происходило на Западе, хотелось участвовать в международном художественном процессе. С другой — мне совершенно не хотелось быть как «они». В то же время важно было понимать свое место в процессе. Для меня это до сих пор важно: когда хожу на выставки, стараюсь представить, куда движется культурный поток.

Следует сказать, что для меня искусство — способ проживать и осмысливать жизнь. Меня никогда не привлекало занятие мальчика Кая в царстве Снежной королевы.

Г.К.: Как бы ты охарактеризовал значение 80-х годов для русской культуры?

Г.Б.: Может, я не совсем объективен, но считаю, что это были важнейшие годы. Неофициальное искусство мне необыкновенно интересно. Особенно 1970—1980 годы, в которые я состоялся. К сожалению, этот феномен до конца не исследован, не описан. Его еще предстоит осмысливать будущим историкам. Есть разные тенденции, как его представить, и я полагаю, сейчас идет сражение за место этого искусства и этих художников на эмпиреях истории искусства. Как это все оформится впоследствии, мы пока не знаем и вряд ли успеем узнать.

Но период был замечательный; не было рынка, художники работали для идеального музея, для референтной группы — узкого круга людей, которые приходили в мастерскую. Как музыкант играет на сцене для знакомого, который сидит в третьем ряду, а не для всего зала, так и мы работали, думая,

что придут, скажем, Пригов и Барабанов и вот интересно, как среагируют, что скажут. Это было героическое время. Был город Москва, какая-то внешняя жизнь — и наша художественная метажизнь, совершенно особая, обособленная.

Г.К.: Как ты сейчас воспринимаешь ту эпоху — как цельную или же она распадается в твоём представлении на какие-то этапы?

Г.Б.: Для меня 1970—1980-е — один континуум. Просто появлялись новые имена, или чьи-то имена вдруг высветились, как мое. Хотя это вовсе не значит, что раньше я не жил и не работал. Важно то, что амбиции у художников были высокие и была важна значительность сообщения. Как мне кажется, сейчас у художников намерения ниже, а потому результат соответствующий.

Г.К.: Удалось ли, на твой взгляд, нашим художникам войти тогда в международный мир, почувствовали ли они себя и свое творчество адекватным своим запросам?

Г.Б.: Вопрос в том, что считать адекватным. Есть внутренний счет и внешний. Запад всегда относился к русскому искусству с подозрением. Тем не менее без русского искусства западная культура обойтись не может. Первая стандартная реакция на неофициальное искусство — «ну это у нас уже было, это мы знаем». Потом люди начинают внимательнее смотреть и видят существенное отличие. Но осмыслить и переварить иное не просто: у них отсутствует инструмент описания этого искусства. Западное искусство они понимают лучше, потому что оно уже изучено и разложено по полочкам. А здесь единственное, что им приходит в голову, — притянуть за уши к имеющимся стандартам. Но и это у них не больно получается.

Когда газета New York Times подводила итоги XX века и пыталась определить, что было сделано самого значительного в мировом искусстве за век, в музыке из трех самых влиятельных композиторов были названы двое русских: Шостакович и Стравинский. А в число трех ключевых художников XX века попало имя Малевича. При этом никто

ведь не изучал по-настоящему влияние русского искусства на европейскую и американскую культуру.

В любом случае я уверен, что участие русских в общемировом культурном процессе в XX веке было весьма велико и что неофициальное русское искусство будет со временем признано важной частью мировой культуры.

*Москва
Апрель 2012 года*

Эрик Булатов

Под знаком перемен

Георгий Кизевальтер: Если смотреть из нынешнего времени, что вам кажется самым важным для эпохи 80-х в целом?

Эрик Булатов: Я к тому времени был уже вполне сформировавшимся и состоявшимся художником, поэтому в плане профессиональных изменений 80-е годы для меня не имели какого-то принципиального значения, но весьма важным для меня было то, что открылись контакты с Западом. Во-первых, стали покупать мои картины, о них стали писать, и это сильно изменило мое положение в московской среде, а с другой стороны, возникшая возможность общения и показа своих работ была для меня в 80-е годы самым главным, потому что в 70-е у меня такой возможности практически не было.

Г.К.: Насколько творчески мотивированным видите вы теперь это десятилетие? Что влияло тогда на выбор вашей стратегии?

Э.Б.: Это трудный вопрос. Дело в том, что я не участвовал в диссидентской деятельности ни в какой форме, то есть ни в квартирных выставках, ни в каких-либо политизированных акциях я не принимал участия.

Г.К.: Это было сознательным решением?

Э.Б.: Абсолютно. Объясню почему. Я не был против этой деятельности, и я восхищался Оскаром Рабиным, но для меня совмещение общественно-политических занятий и занятий искусством было в принципе невозможно. Нужно было выбирать — либо я становлюсь политическим деятелем, либо художником. А для меня такого выбора не могло быть, потому что изначально я художник. Так что этот вариант отпал. И это часто затрудняло мою жизнь, потому что многие мои друзья были диссидентами и они это понимали просто как трусость — ну надо же подписать что-то, а я этого никогда не делал. И в квартирных выставках я совершенно не хотел

участвовать — я прекрасно понимал, и, думаю, я правильно понимал, что эти выставки как художественные не имели никакого значения — это полный ноль. Там совершенно не важно, *что* выставлено, а важен сам факт, что люди выставляются без разрешения начальства. Кому это нужно — ради бога. Мне это было не нужно; мои картины, я считал, сами достаточно говорят и о моей гражданской позиции, и о другом. Так что дело только в том, чтобы их показать как следует и смотреть на них не как на политическую акцию, а как на картины. А в подобных выставках это невозможно, поэтому я в них не участвовал.

В результате первой большой выставкой, в которой я участвовал, была выставка в Музее Цюриха в 1988 году¹. Вот она перевернула всю мою жизнь.

Г.К.: *А что это была за выставка?*

Э.Б.: Это была моя первая персональная ретроспективная выставка. Она состоялась в Кунстхалле, в Цюрихе, а потом поехала по музеям Европы и Америки, с приглашениями от разных галерей, и впервые она дала возможность зарабатывать деньги не иллюстрациями к детским книгам, а живописью, которую я всегда считал своим главным делом. Когда эта возможность возникла, мы с Наташей поехали работать в Нью-Йорк. Это был 1989 год.

Г.К.: *Насколько однородным представляется вам это десятилетие теперь? На какие этапы или периоды делятся 80-е в вашем представлении?*

Э.Б.: В начале 80-х ничто не предвещало того, что скоро в России может что-то измениться, и никто этого не мог предвидеть. Мы все были уверены, что советская власть, в принципе, будет всегда. Так что никаких иллюзий тогда мы не испытывали. И для меня начало десятилетия было тяжелым, потому что я попал под машину и оказался совер-

¹ Разумеется, Булатов не рассматривает здесь многочисленные однодневные экспозиции в Москве, а также выставки с его участием в США, Франции и Эстонии в первой половине 80-х (см. «Другое искусство». Галарт. 2005). — *Прим. Г.К.*

шенно переломан. Полгода я лежал в больнице, и нога у меня срослась неправильно, так и осталась кривой. Но ничего, как-то я с этими ногами существую. Главное, что и не только ноги были переломаны. Так что это было для меня серьезное событие и испытание.

И если исходить из личных событий, то 80-е годы имеют следующие вехи: вот это происшествие с машиной, которая сбила меня на переходе, стало неким обескураживающим «началом», а в конце 80-х — упомянутая выставка в Цюрихе, к моменту которой все мои картины были уже проданы и находились за границей. Так что эта выставка делалась без моего разрешения, от меня ничего не требовалось, кроме того чтобы я сам приехал на свой вернисаж. И это было невероятное событие, потому что мне было почти невозможно получить это разрешение на выезд. Чтобы описать все мытарства, которые тогда происходили, потребуется отдельный разговор, и можно писать целую кафкианскую повесть о том, как решался этот «важный государственный вопрос» в ЦК КПСС.

Г.К.: При том что вокруг, можно сказать, всю «процветала» перестройка.

Э.Б.: Вот именно. С этого все и началось, потому что эта выставка была в январе 1988-го и тогда Наташу вообще не пустили со мной, я поехал один, и то это все произошло исключительно благодаря перестройке. Но в сентябре того же года, когда открывалась моя выставка в Центре Помпиду в Париже, мы с Наташей поехали уже вместе. Ситуация всего за полгода в нашей стране изменилась кардинально. То есть начало 88-го года было еще весьма драматичным, а уже в 1989-м мы свободно поехали по приглашению в Нью-Йорк.

И разумеется, необходимо отметить, что приход Горбачева к власти и начало перестройки стали переломным моментом.

Г.К.: То есть в 1988-м состоялся ваш первый выезд за рубеж?

Э.Б.: Да, первый. Надо было для выезда получить характеристику от Союза художников, где половину людей я знал, так как учился с ними в институте или в школе, и вот грядет моя

первая в жизни персональная выставка. Но хоть бы один из них меня поздравил — упаси Бог, кроме злобы, там ничего не было! Главное, что они не могли помешать выставке, потому что все мои картины были уже на месте; вопрос был только в том, пустить меня или нет. Раньше бы они подсунули свои картины за компанию, а тут не получилось. И они стали задавать такие вопросы, чтобы вывести меня из себя, типа плачу ли я алименты, достаточно ли плачу своим женам, потому что я уже был третий раз женат, и прочее в таком издевательском духе. Разыграно было по старым сценариям.

В принципе, в характеристике было много пунктов, но все они не имели большого значения, за исключением двух: морально устойчив или неустойчив и политически грамотен или неграмотен. А решалось это все в правлении. И председатель, партийный разумеется, говорит мне: «Как я могу тебе написать, что ты морально устойчив, когда ты трижды женат? Откуда я знаю, что ты политически грамотен?» Это при том, что я все экзамены по общественно-политическим дисциплинам сдавал на «отлично» и в школе, и в институте! В общем, дали мне «волчью» характеристику, с которой меня никуда не должны были и не могли выпустить. И я уже решил, что я никуда не еду.

Вдруг через несколько дней — телефонный звонок. Звонит дама из отдела кадров МОСХа: — Эрик Владимирович, почему же вы не приходите в райком партии?

— А какой смысл мне туда идти с такой характеристикой? — говорю я.

— Вы ошибаетесь, — отвечает дама. — Сейчас перестройка. Обязательно надо пойти. Пожалуйста, приходите.

В общем, я пошел... Тут надо вспомнить, что мы в свое время учились с Тахиром Салаховым и дружили с ним, и никому в голову не приходило, что из него в дальнейшем может вырасти такой дипломат. Потом наши судьбы разошлись, и мы старались друг друга не узнавать и не попадаться один другому на глаза, понимая ситуацию... На какой-то выставке в 1987 году он вдруг бросился ко мне, разговорился и сказал,

чтобы я заходил, если что надо. И вот тогда я подумал, что эта моя выставка — тот самый случай, когда «надо». Я рассказал ему о выставке, о характеристике, и он говорит: «Тебя, конечно, не выпустят, но я сделаю так, что ты поедешь». В общем, когда я пришел в райком, выяснилось, что у меня там две характеристики: одна от МОСХа, а другая от СХ СССР, от Салахова. То есть одна убийственная, а другая хорошая. Тогда секретарь райкома спрашивает парторга из МОСХа: «А вы сами видели, что он рисует?» Разумеется, они никогда не видели... И тут райкомовца осеняет светлая мысль: в Союзе художников СССР перестраиваются, а в МОСХе — нет! И он дает мне положительное решение, которое отсылается в ЦК КПСС. Там уже было проще.

Так что я на всю жизнь благодарен Тахиру Салахову.

Но ситуация была такова, что завтра утром у меня вернисаж, а накануне вечером у меня еще нет ни паспорта, ни визы, хотя билет был уже куплен... Сколько ни звонили — «вопрос еще не решен». В конце концов получил я этот паспорт уже после окончания рабочего дня, когда из ЦК КПСС позвонили в Союз художников, а те сидели и честно ждали. И вот в начале седьмого — телефонный звонок: «можно», и все стали меня поздравлять, я сразу стал хорошим, а то боялись со мной разговаривать!

Однако с этим паспортом надо было еще пойти и поставить визу, а женщина из отдела кадров говорит: «Никуда я не пойду, рабочий день кончился!» В конце концов они выдали мне мой паспорт по доверенности, чтобы я сам пошел в МИД и поставил в нем визу, и там же уже около восьми вечера мне его отдали. Вот так эта история шла — с колебаниями то в одну, то в другую сторону.

Вообще в то время ситуация еще менялась довольно часто, было много неопределенности. В апреле того же года была опубликована какая-то негативная статья в газете — жаль, не помню где, — даже не про меня, а про искусство вообще, после которой меня на мою выставку во Франкфурте уже не

пустили. В сентябре в Париж — пустили. Вероятно, в наших верхах тогда еще шла упорная борьба.

Г.К.: Вас не смущало тогда, что ваши работы показываются на Западе, а в России их никто не видел?

Э.Б.: Не смущало, потому что в России их никто не хотел видеть. Они никому не были нужны. Они висели у меня в мастерской много лет, и за все эти годы ни один арт-критик не пересек порога моей мастерской, чтобы посмотреть — хотя бы из любопытства, — что я там делаю. Большая часть художников, приходивших ко мне, тоже делали вид (по разным причинам), что они не замечают картин, висевших по стенам. Так что этот вопрос не ко мне.

Г.К.: А после выставок на Западе к вам в России появился интерес?

Э.Б.: Да, тут уже все сразу заговорили, я быстро стал классиком. Но до этого было трудное время: я был в изоляции, причем странным образом больше, чем кто-то еще. Я смотрел на других художников: скажем, Дима Плавинский, Володя Янкилевский — они не были в такой изоляции, вокруг них всегда были какие-то поклонники. Что касается Кабакова, то ругать его было опасно. Его картины настолько явно напрашивались на то, чтобы их обругали, что наши критики на это не решались, боялись сойти за некомпетентных дураков.

Мои же картины были беззащитны. Человек явно старается изо всех сил, а получается плохо. Ну просто бездарность.

Г.К.: Общались ли вы с молодым поколением художников в 80-е годы?

Э.Б.: Конечно, я поддерживал контакты почти со всеми, кто тогда появлялся в нашем кругу, и контакты эти были часто вполне приятельскими, но глубинной профессиональной близости не возникало ни с кем. Это поколение было в основном кабаковским. С Ильей Кабаковым мы были очень близки в 60—70-е годы, а в 80-е выяснилось, что мы идем в разных направлениях, постепенно удаляясь друг от друга. Так что молодым художникам, которые шли за ним, я был не нужен, не интересен. А вот у следующего поколения возникли инте-

рес и внимание к моим работам. Я очень ясно почувствовал это на моей выставке в Третьяковке в 2006 году, и особенно на моих публичных выступлениях в Москве и Петербурге.

Г.К.: Как вы думаете, что заставляло художников объединяться в первой половине 80-х?

Э.Б.: Да, объединялись многие: наши концептуалисты, «Мухоморы»... Я думаю, что молодые художники, которые только начинают свою деятельность, которым нужно место под солнцем, всегда обязательно объединяются — без этого очень трудно. Мы тоже объединялись в свое время — с Олегом Васильевым, с Ильей Кабаковым. Это естественная потребность людей, близких по убеждениям: при занятиях искусством им нужно помогать друг другу, делиться идеями, питаться самим и подпитывать других. Это не только в России происходило — и в другие времена, и ничего такого уникального в отношении 80-х я в этом не вижу.

Г.К.: А какие самые важные неформальные объединения того времени вам запомнились?

Э.Б.: Наверное, концептуалистов. Одно время я даже участвовал в акциях Андрея Монастырского, но потом потерял интерес к ним.

Г.К.: А вы сами относите себя к концептуалистам?

Э.Б.: Это сложный вопрос. Дело в том, что концептуализм, как и всякое направление, может быть более-менее четко определен в своем центре, а на периферии он остается размытым и смазанным. Это характерно для всех направлений, но для концептуализма в особенности. Тем более что некоторые художники, являющиеся в этом движении основополагающими фигурами, свои личные свойства и особенности сразу приписывают всему направлению, в результате чего все остальные, кто называет себя концептуалистами, как бы обязаны этими свойствами непременно обладать. Это досадно.

Но что такое концептуализм для меня лично, как я его понимаю? В принципе, искусство всегда рассматривало такую альтернативу — противопоставление чувства и знания: что мы ощущаем, видим — и что мы знаем. Что справедливо,

а что нет? Искусство всегда решало эту дилемму в пользу «чувства». «Мало ли что там написано, а я вот смотрю — и ничего этого не вижу, а вот что вижу, то и есть». И это понятно.

Концептуализм — первое направление, которое решает этот вопрос в пользу знаний. Он как бы говорит, что наши чувства могут нас обмануть не меньше, чем наши знания. Знаменитая кошутовская работа со стулом, без сомнения, классика, отчетливо доказанная и сформулированная. И в этом смысле я себя понимаю, конечно, как концептуалист: в том, что я делаю, нарисовано одно, а понимать надо другое. На этом стоят такие картины, как «Слава КПСС», «Вход — входа нет» и другие. Что касается таких утверждений, что концептуализм направлен против картины, — это ерунда. Я глубоко убежден, что в искусстве дело всегда в результате, а каким образом достигнут этот результат, все равно. Неважно, картина это, акция или видео. Важно, чтобы это было сделано, чтобы это работало, чтобы жило и было доказано.

Поэтому такое понятие, как *проект*, вообще не имеет отношения к искусству, хотя сейчас считается, что проект для концептуализма важнее, чем искусство. Проект — это намерение, а мы знаем, *что* вымощено благими намерениями. Материализация проекта, его оживление и организация — вот это уже искусство. Искусство начинается только с начала работы над проектом. Если он не получится, то его никто и не запомнит; он забудется, исчезнет, как сон. И только если будет достигнут результат, проект будет интересен именно как путь художника. Конечно, есть виды искусства, где проект уже является искусством, как в архитектуре, где проект — уже решенный или найденный образ, но это совсем другое дело. Поэтому с тем значением, которое приписывают проекту в современном искусстве, я принципиально не согласен. И я не думаю, что это обязательно для концептуализма.

Конечно, у Кошута доказано, что наше знание преобладает над нашими непосредственными чувствами, и тем не менее, чтобы доказать это знание, необходимо было это доказательство выразить визуально. То есть его работа со стулом должна

была быть сперва построена, то есть все разнородные элементы, из которых состоит эта работа — стул, его фотография, чертеж, описание, — должны были представлять собой некий единый визуальный образ, и только тогда они и сработали. Получается, что за этой проблемой опять стоит потребность в эмоциональном воздействии, то есть все возвращается так или иначе к классической формуле.

В этом смысле были очень выразительны, как мне кажется, два определения. Одно сделал Илья Кабаков, сказавший, что в классическом искусстве художник рисует по холсту, а зритель смотрит. А в концептуализме зритель смотрит, а художник рисует по зрителю. А Всеволод Некрасов добавил к этому: «Но так, что ни одной капли краски на зрителя не попадает», то есть он рисует по зрителю только в своем намерении. Вот это решающий момент в отношении концептуализма.

Г.К.: Есть ли какие-то события художественной жизни 80-х, например появление новых авторов, которые сохранили для вас свою важность?

Э.Б.: Те, кто появился в 80-е, мне не кажутся особенно важными.

Г.К.: Как вы охарактеризовали бы атмосферу в художественной среде конца 80-х? Что вызвало, например, распад прежних отношений между художниками?

Э.Б.: Мы долго жили в темноте, и вдруг оказались на освещенной сцене, и те вещи, что нам были в темноте непонятны, вдруг стали очевидными. Это привело к тому, что изменились отношения между людьми. Конечно, там была масса и других причин, поскольку вдруг открылись возможности как-то зарабатывать деньги своим делом, а раньше это и в голову не приходило. Даже если что-то и продавалось, я все равно жил за счет своих книжных иллюстраций, а те гроши, которые я получал за свои картины, на самом деле ничего не значили. Просто это было мне приятно. Меня часто вызывали на разборательства, и я боялся, что меня выгонят из Союза художников и отберут мастерскую, потому что мне все время этим угрожали, а куда я тогда свои картины дену? Поэтому,

если кто-то хотел хотя бы за какие-то деньги купить, — пожалуйста! А продавалось все элементарно: Министерство культуры ставило на холст печать «Художественной ценности не имеет», не нужно было платить никаких пошлин, и можно было купить все за копейки. Так все мои картины и ушли.

Г.К.: А вас при этом не приглашали приехать?

Э.Б.: Почему? Приглашали.

Г.К.: Насколько интересны вам были в те годы смежные с изобразительным искусством области (музыка, поэзия и пр.)?

Э.Б.: Для меня колоссальное значение в моей работе имела музыка Шостаковича и вообще классическая музыка, потому что я привык работать с музыкой. Мне обязательно нужна музыка для работы — но такая, которая соответствует моему внутреннему ритму, которую я мог бы слушать, если надо, и не слушать, если не надо. И это только классическая музыка: мне совершенно не подходит джаз, хотя я люблю его и с Володей Тарасовым у нас самые дружеские отношения, но мне нужна другая музыка. Поэтому мой интерес как бы и ограничивается Шостаковичем.

Что касается поэзии, то для меня это Всеволод Некрасов, и для меня это все. Вокруг него было достаточно других поэтов, и интересных в том числе — Лев Рубинштейн, Пригов; я за их творчеством следил и знал их хорошо. А вот прозу я как-то давно упустил, признаюсь. Но с поэзией у меня всегда были хорошие отношения; я люблю ее, и она играет для меня большую роль, и это видно по моим картинам.

Г.К.: Видите ли вы разницу в проблемах, стоявших перед художниками в первой и второй половине 80-х?

Э.Б.: Я думаю, это больше вопрос к молодым художникам, которые тогда формировались. Они ощущали эту разницу, а у меня такой проблемы не было.

Г.К.: Какие международные связи (в том числе и с другими республиками Союза) были важны или интересны вам в то время?

Э.Б.: Мне было очень важно, что приходят ко мне директор Центра Помпиду Пауль Йоллес и другие коллекционеры из Швейцарии, что мои картины покупают и выставляют там и пишут обо мне — все это было одновременно и лестно, и беспокояно. Мы все-таки не знали еще, что будет дальше. В связи с журналом «А—Я» кое-кто даже писал письма Игорю Шелковскому в Париж, чтобы он прекратил печатать материалы. Я таких писем не писал. Во всяком случае, многие боялись, была какая-то тревога. Но после 85-го года все изменилось. Отношения с иностранцами стали более открытыми, страх прошел.

Г.К.: *Какие авторы или тенденции в искусстве привлекали ваше внимание в то время на международной сцене? Сделали ли вы тогда какие-то открытия для себя?*

Э.Б.: Конечно, было очень интересно узнавать что-то новое и стараться разобраться с тем, что происходило в то время в мире. Возникло много новых для меня имен. Например, американец Эд Руши, которого я совершенно не знал, оказался очень близким мне художником. Кифер из Германии тоже был мне весьма близок. Мы все увидели его и других художников его круга первый раз на выставке неоэкспрессионистов, которую делал Deutsche Bank в Москве в 1983 году, — очень важная была выставка², хотя там всего одна его работа была. Но гораздо больший интерес к Киферу у меня возник потом, когда я увидел больше его работ.

Г.К.: *Каков был результат 80-х для вас лично — так сказать, на выходе?*

Э.Б.: Наверное, то, что я совсем уехал из России. Позже, примерно с 90-го года, мы каждый год приезжали обратно, потому что российское гражданство у меня осталось, но основным местом жительства оказался Нью-Йорк, где я и ра-

² Первая выставка немецкого искусства в СССР «Человек и пейзаж в современной живописи и графике» открылась в ЦДХ 18 марта 1983 года одновременно с закладкой первого камня в фундамент представительства Deutsche Bank в Москве. В мае—июне 1983 года эта же выставка прошла в Ленинграде. — *Прим. Г.К.*

ботал. Мы там прожили полтора года, но позже все-таки уехали, хотя мы жили в Сохо — самом артистическом в те годы квартале Нью-Йорка — и все вроде бы складывалось там вполне хорошо. Я-то был целыми днями в мастерской, и мне все было до лампочки, но Наташа так невзлюбила Нью-Йорк, что ей было там тяжело. А тут Министерство культуры Франции предложило мне мастерскую для работы на год практически бесплатно — в то время как в Нью-Йорке мы платили очень много, и мы решили, что проживем год в Париже. Париж нам обоим пришелся по душе, мы тут остались, и я об этом не жалею.

Г.К.: Как вы думаете, под каким знаком прошли для вас 80-е годы?

Э.Б.: У меня тогда все время менялась ситуация, и менялась она постоянно к лучшему, причем во всех отношениях — даже в издательских делах в России наше положение с Олегом [Васильевым] стало спокойнее, и дела шли без той страшной нервозности, как было вначале с каждой книжкой. Мы делали все спокойнее, и легче, и лучше. С другой стороны, в 80-е мы стали известными художниками, и нас начали без конца приглашать в посольства на какие-то мероприятия — жизнь стала более светской, чего раньше не было. Жизнь начала меняться в лучшую, без сомнения, сторону. Вот под этим знаком перемен к лучшему, наверное, эти годы и прошли.

*Париж³
2012 год*

³ Интервью было реализовано с помощью Н. Смолянкой.

Герман Виноградов

Вокруг «Детского сада»

Г. Кизевальтер: Я думаю, что имеет смысл начать наш разговор с самого важного и знаменательного для тебя, как мне кажется, события 80-х — с образования «Детского сада». В каком году и как вообще это все началось?

Г. Виноградов: Точная дата образования «Детского сада» — согласно записи в моей трудовой книжке — 7 ноября 1984 года, у Коли Филатова чуть позже. А раньше всех въехал Леша Иванов, скульптор.

Дело в том, что я начал тогда искать для себя — поскольку жил в коммуналке — помещение под мастерскую или под жилье, чтобы жить независимо. В конце концов я пришел в Хохловский переулок, только в дом *напротив* детского сада. Это угловой полукруглый дом на углу Колпачного и Хохловского, с балконом на втором этаже. Там находилась фирма «Мебельинторг», а на втором этаже была огромная 11-комнатная анфиладная квартира, большей частью выселенная, — в ней остались три семьи из одиннадцати. И одна из оставшихся хозяек сказала мне: «Хорошо, живите». И мы поселились в комнате, где до этого жил недавно убиенный племянник Троцкого — буквально незадолго до того зарубленный в Марьиной Роще топором...

Г.К.: *То есть история повторяется...*

Г.В.: Постепенно мы из одной комнаты прорубили дверь в другую. Там оказалась комната с двумя каминами. Она со стороны коридора была закрыта на ключ, и соседи не знали, что мы там поселились. Через окно оттуда как раз виден детский сад. И я играл в открытое окно на гитаре. Одновременно я сторожил «Мебельинторг»: я приходил с гитарой и там играл на полукруглом балконе, а потом просто шел к себе домой. В этом и заключалось мое сторожение. Мне даже не надо было из подъезда выходить. А в выходные дни, когда

никого из рабочих не было, я вообще закрывал контору и шел к себе. Очень кайфовое время было.

Г.К.: *А за квартиру приходилось платить?*

Г.В.: Нет-нет. Тогда ничего не надо было платить, нас пустили, поскольку это была выселенная квартира, и все; тогда вообще все было бесплатно.

Короче, я часто через окно слышал, что в особняке напротив кто-то все время стучит. Вскоре я понял, что это скульптор жарит скаarpелью по камню. И однажды я залез туда через забор, потому что этот Леша все время закрывал калитку. Он очень был аккуратный и осторожный. Сначала он даже напрягся по моему поводу, поскольку у него жительство было тоже полуофициальное (ему дал эту наколку местный участковый).

В общем, познакомились мы с Лешей; он понял, что я нормальный парень. Вскоре он услышал, что я на гитаре хорошо играю. А у него собирались разные молодые и немолодые танцоры и знаменитые мастера балета. Так мы стали вместе проводить там время.

Потом это здание передали на баланс детскому саду-яслям 4-го управления Минздрава, где непосредственным начальником был академик Чазов, который подписывал все некрологи и был ответственным за здоровье правительства. Им понадобилось набрать четырех сторожей. Появились четыре ставки. И Леша первым меня пригласил. Потом пришел Коля Филатов, а позже фотограф Саша Градобоев.

Вот такое было начало. Через полгода Саше надо было куда-то уехать на Север, кажется, на Соловки — он был профессиональным фотографом, работал по заказам и уехал на три месяца, поэтому открылась вакансия. В общем, мы нашли взамен него Андрея Ройтера. И для меня, бесспорно, это общество и этот стиль жизни стали прорывом после всего предыдущего... Я ушел из вневедомственной охраны и стал сторожем в детском саду. Запись у меня в трудовой книжке — с 7 ноября 1984 года по 23 октября 1986 года. Но поскольку тогда события развивались очень интенсивно, эти два года воспринимались как сейчас лет пять или шесть.

Г.К.: Да, наверное.

Г.В.: Первые три месяца или четыре шло просто физическое освоение пространства: налаживание водопровода, света, дежес помещений. Сперва я было все занял... Потом Коля меня несколько потеснил. Пришлось поделиться, но это было к общей выгоде. Все стали приводить туда своих знакомых. У меня меньше всего имелось знакомых, поскольку я учился в Институте землеустройства, а это было довольно маргинальное заведение. Однако ко мне приходили люди из Литературного института, потому что тогдашняя моя жена Алла Ягуфарова училась там.

Парадоксальным образом на втором курсе со мной обучался некий Гриша Маркин, который раньше учился вместе с Гундлахом и братьями Мироненко в архитектурной школе на Сухаревке. Выяснилось, что они друзья: Свен приходил в нашу общагу. И была там еще однокурсница, она как-то участвовала в их перформансах. Таким образом я очутился в живой среде, и для меня началась интересная жизнь, поскольку сначала Коля приводил своих знакомых, а потом через Ройтера подтянулись все ваши, весь круг концептуалистов.

Г.К.: Верно. Но любопытно то, что вы все были абсолютно разными людьми. Как мог возникнуть такой симбиоз?

Г.В.: Да, абсолютно разными. Если разобраться, на самом деле мы не были группой, как у вас, допустим. Это было... Может быть, что-то нас втайне объединяло: «новые дикие» или New Wave, я не знаю. Хотя в действительности, если проследить дальнейшую судьбу каждого, все потом разошлись как в море корабли.

Г.К.: Со временем у вас начались разные выставки — уже не только ваши, верно?

Г.В.: Да, как только мы освоили пространство, мы устроили первое шоу — куда пригласили всех. Я не буду перечислять, потому что это уже все известно. Ну, буквально все приходили. Даже такие личности, как Слава Зайцев или Борис Эйфман, руководитель театра балета. Или Владимир

Васильев и Екатерина Максимова. Или Троицкий. Из-за того что сварился такой компот, для нас получилось очень выгодно, потому что, скажем, Олег Мингалев приводил еще кого-то — Рустама Хамдамова и других. Получилось, что...

Г.К.: ...приходили люди из совершенно разных кругов.

Г.В.: Совершенно разные люди, да. Посетители могли сперва находиться в зале, допустим, у Коли, а потом поднимались вверх ко мне. В этом был плюс. Когда мы всё освоили, познакомились со всеми, тут все увидели, что есть хорошее пространство, и захотели там делать выставки. Я не помню, кто первый сделал — то ли Володя Наумец, то ли Игорь Копыстянский... Потом делали выставки Сергей Шутов, Никита Алексеев, Тимур Новиков. Постоянно приезжали художники из разных мест и даже делали совместные работы. И во дворе устраивали акции. Много питерцев приходило во главе с Курёхиным: Тимур, Африка, Гарик Асса, Олег Котельников, Георгий Гурьянов, Евгений Юфит, музыканты групп «Кино», «Аквариум», Жанна Агузарова. «Параллельное кино» устраивало первые показы: братья Алейниковы, Боря Юхананов.

Г.К.: Фактически это был первый сквот на деревне.

Г.В.: Если следовать западным представлениям, это нельзя было даже сквотом назвать. Это какая-то совершенно иная, странная форма. Если учесть, что мы на зарплате, нас подкармливают, — мы же были под крылом у ЦК КПСС! То есть сюрреализм чистой воды. Напротив, через окна, — школа разведки КГБ. Совершенно неопишуемая форма существования. Это был сквот только в том смысле, что по идее начальства мы должны были сидеть у двери в одной комнате и раз в четыре дня меняться, а мы взяли и просто захватили помещение. И первые полгода или даже год, быть может, наши начальники — женщины, работавшие за бором, — не знали, что там вообще происходит. Они думали: ну, мальчишки, сторожат себе. Иногда они просили нас помочь мебель передвинуть, поскольку в коллективе совсем не было мужчин. За это нам давали какую-то картошку, котлетки и прочие остатки.

Г.К.: А сам детский сад при этом функционировал?

Г.В.: Нет. Это был пустующий детский сад, который когда-то закрыли по неким санитарным требованиям, и лет десять он стоял пустой. Действующий сад-ясли был по соседству через забор, и еще один корпус на Архипова, напротив синагоги. Вот сейчас там работает детский сад, очень хороший. По еще одному странному совпадению проект реконструкции и нового корпуса делала сестра моего близкого друга по институту, из мастерской Меерсона, который до этого построил дом а-ля Корбюзье на Беговой, а недавно забавал новое здание гостиницы «Националь» в начале Тверской. Он тоже с группой архитекторов и инженеров приходил смотреть участок для проекта.

Г.К.: Почему развалилась ваша «колония»? Потребовали освободить помещение?

Г.В.: Нет. Когда все там оживилось по максимуму, стали, как водится, приходиться иностранцы, пресса, появилось несколько публикаций, а потом выяснилось, что мы долго были под наблюдением: под видом «друзей» друзей или под видом пожарных приходили какие-то люди, и, в сущности, нас «пасли». Конечно, им было выгодно, что все вместе крутятся.

А точной причиной увольнения стало то, что Владимир Васильев, балетмейстер, задумал снять какой-то фильм и обратился к нашему руководству с просьбой разрешить снимать фильм в «Детском саду», поскольку ему очень нравился антураж наших мастерских. И вот это стало последней каплей. Буквально на следующий день после этой просьбы нам объявили, что мы в три дня должны покинуть помещение. Все. Обрубили свет, и там сели какие-то люди, смотрели, как мы выезжаем.

Г.К.: В то время было так много прочих событий, что момент закрытия как-то пролетел, проскочил мимо...

Г.В.: Ну да. Но еще была надежда, что такая жизнь потом возродится, что можно куда-то будет переехать. Потому что это был такой кайф — жить в центре Москвы и на фоне центральной Москвы иметь такое пространство совершенно на халяву.

Г.К.: Да, это было здорово. Ну а потом вы все уже работали сами по себе?

Г.В.: Да, дальше мы работали самостоятельно. Коля сразу переехал на Фурманский. Я тоже пошел на Фурманский, но мне там не понравилось просто потому, что после «Детского сада» было запахло въезжать в какую-то комнату. А в «Детском саду» у меня была и комната «Бикапо», и большая живописная мастерская, и сад скульптур. Я привык к другому размаху, понимаешь? И тут мне как раз сделали предложения, лично мне, — сначала в театре на Таганке, а потом пригласили в театр Васильева. И хотя там было не на такую широкую ногу, как раньше, но, во всяком случае, меня эта история больше устраивала. И только позже, где-то в конце 1991 года, я переехал к Петлюре, потому что у него оказалось подходящее помещение.

А Филатов еще жил какое-то время в объединении «Эрмитаж».

Г.К.: Прямо в выставочном зале у метро «Беляево»?

Г.В.: Да, в подвале. У него была там огромная мастерская. Потом Коля переехал на Чистые пруды. Но там было еще меньше места, чем на Фурманном,

Г.К.: Скажи, какое событие 80-х ты бы выделил как максимально важное или аутентичное для той культуры, для андеграунда? Посмотри, в одном десятилетии переплелись две совершенно разные эпохи. Первая половина — по традиции подпольная, а потом открываются иллюзии и...

Г.В.: Знаешь, когда «Детский сад» только-только закончился, вышел журнал *Durch*, который издавал в Граце Петер Пакеш, и в нем была большая статья Мизиано, которую предваряла цитата Кабакова: ««Детский сад» — самое главное событие 80-х».

Г.К.: Ага. Это любопытно!

Г.В.: Потом случился аукцион «Сотбис», и эта же статья Вити Мизиано была опубликована то ли в «Декоративном искусстве», то ли еще в каком-то журнале, только уже без этой цитаты.

Петер Пакеш — это человек, который первым пригласил Кабакова и устроил ему выставку в музее Граца. А следующими поехали в Грац мы с Костей Звездочетовым.

Г.К.: У вас были там выставки?

Г.В.: Да, в Stadtmuseum Граца, в 1988 году. Поэтому я не могу сказать, что было вообще самое главное в культуре. Меня «Сотбис» не коснулся совсем, но «Детский сад» был для меня настоящим прорывом, потому что там я смог классно реализовать свой первый проект. Позже, в «Эрмитаже», я тоже смог мощно оттянуться — во время выставки «Жилище» боковой зал был целиком отведен мне: там висело мое *железо*, были установлены многочисленные объекты, шестиметровый графический фриз, и я мог проводить свои мистерии «Бикапо» практически каждый день, а иногда и по нескольку раз в день, если приходили какие-нибудь классные люди или западные СМИ.

Потом я делал то же самое в театре Васильева. Однако, говоря о моих тогдашних небольших по нынешним меркам, но все-таки успехах (столько разворотов в журналах и телерепортажей не было ни у кого), нельзя не отметить, что главным событием в жизни у нас почему-то считались концептуалисты. Так было всегда и везде, вплоть до того, что Гундлах, когда выходил первый большой каталог «Живу — Вижу», где должен был быть и я, подселел меня и уехал на выставку в Швейцарию, хотя ему потом по жизни это на фиг не нужно было. Ну да ладно, наверное, так нужно было мне по судьбе.

Думаю, что ощущение от мира было у всех разное. Для меня, например, важно было поехать в Канаду с китами пообщаться или в Нью-Йорк попасть.

Г.К.: Ну это, наверное, случилось уже не в 80-е годы?

Г.В.: Я попал в Нью-Йорк в 1990-м. А еще в 90-м был огромный фестиваль в Праге. Там стоял когда-то огромный памятник Сталину, самый большой в мире, и при Хрущеве его просто провалили в берег Влтавы. В нем был многоэтажный каркас. И вот на первых двух этажах — на самом деле это почти как ЦДХ — проходил этот фестиваль. Все участ-

ники — где-то около 200 человек, музыканты, художники и прочие — жили в бывшем здании пражского КГБ, которое только за три месяца до этого в «бархатную революцию»¹ освободилось. Это дворец XVI века. И всех нас поселили в этих залах. А обогревались мы буржуйками. Кто-то топил брикетами, а мы топили печки просто делами пражского КГБ, лежавшими там. И в залах стоял запах страданий...

Г.К.: Ты упомянул, что тебе предоставили мастерскую у Васильева. И что ты там делал? Работал для них или для себя?

Г.В.: Меня пригласил Боря Юхананов для участия в совместном спектакле. Но, поскольку Боря очень специфический человек и у него специфическое представление о театре, то фактически я числился там полтора года актером второй категории, у меня было помещение, и дважды в неделю я устраивал там свои выступления, а для театра не делал ничего. Только развлекался, когда приезжал кто-либо из выдающихся деятелей театра — типа Роберта Уилсона, Питера Брука, вернувшегося Юрия Любимова, — и все в театре у Васильева на Поварской бухали и устраивали великие праздники. Еще в нашей истории участвовали другие классные ребята — группа «Оберманекены», волшебные музыканты и хорошие актеры. У нас была квартира, где у меня была одна комната, в соседней репетировали «Оберманекены», актеры Никита Михайловский, Игорь Кечаев, Людмила Дребнёва. И туда приходили многие талантливые люди — музыканты и актеры, Алексей Петренко, например, Рустам Хамдамов, Юрий Орлов из группы «Николай Коперник», Алексей Тегин, Камиль Чалаев, Гор, Олег Мингалев... А надо мной жил Сталкер.

Г.К.: Кайдановский?

Г.В.: Да.

¹ Движение протеста в Чехословакии, приведшее к отставке руководства КПЧ и избранию президентом ЧССР писателя и правозащитника В. Гавела (17 ноября — 29 декабря 1989 г). — *Прим. Г.К.*

Г.К.: То есть это было где-то на Арбате?

Г.В.: Поварская (тогда Воровского), 20. Это супер просто! Это тоже история, только немного другая — с театральным уклоном.

Г.К.: И тем самым ты как бы вошел в театральный мир?

Г.В.: Да, у меня был тогда период поиска, я не знал еще, не мог определить, что я делаю — перформанс или мистерию. А до Васильева я почти год репетировал в театре на Таганке, на старой сцене с Арцыбашевым и Дмитрием Крымовым: последний меня пригласил в спектакль «Уроки музыки» Петрушевской. У меня на сцене и за кулисами висело железо, и после определенных реплик актеров я издавал определенные звуки, так что со временем была создана некая партитура. Это было мне, конечно, не по кайфу. Но мне было интересно находиться в театре на Таганке, на старой сцене, оваянной всевозможными легендами. В результате фактически был только один прогон. Умер Эфрос. Пришел Губенко. Спектакль закрыли. И я ушел оттуда, но тут же попал к Васильеву.

Г.К.: Я помню по крайней мере одно твоё выступление на однодневке на Кузнецком Мосту.

Г.В.: Да, я получил тогда приз... Фактически, это как «премия Кандинского» или приз «Инновация». Потому что там был приз за лучшую Лабораторию. Для того времени это как бы «Инновация». И мне ее дали.

Г.К.: Какой же это был год?

Г.В.: Это было в рамках 17-й Молодежной выставки.

Г.К.: Нет, я имею в виду ту однодневку, которую Бажанов устраивал еще до 17-й... В ситуации еще абсолютной закрытости.

Г.В.: Ну, тогда это 1985-й, скорее всего.

Г.К.: Как тебе кажется, что имело самое большое значение в конце 80-х?

Г.В.: Конечно, имел значение аукцион «Сотбис», сто пудов, потому что все в обществе стало открываться и люди переориентировались. И очень много усилий было брошено в коммерческую деятельность.

Г.К.: Он имел позитивное или негативное значение?

Г.В.: Я не знаю, потому что меня «Сотбис» не коснулся. Хотя, конечно, ко мне в мастерскую приходили люди, покупали работы. И это была нормальная практика для того времени. Но без таких эксцессов, как на Чистых прудах, куда мафия приходила. У меня такого не было.

Г.К.: А ты делал тогда живопись?

Г.В.: Да. На самом деле я много живописи делал тогда, очень много. И выставки делал в Европе. Но постепенно получилось, что обоймы художников как-то переформировались. Когда-то выступали одним фронтом одни художники, потом началась переработка этого фронта. Появились какие-то другие группы. Потом, когда возникли галереи, опять все переформировалось...

В результате мне просто не захотелось участвовать в галерейной жизни. Мне больше нравились фестивали, большие мероприятия, где можно не одну работу повесить или можно даже сделать персональные маленькие выставки, а выступить тотально: и живопись, и графика, и объекты, и «Бикапо». Забавно, что при этом у меня была самая маленькая галерея «Грибонд» в 1990 году, на открытии которой водку пили из наперстков, а Иосиф Бакштейн танцевал «танец ящерицы, отбросившей свой хвост». Как написала Вероника Боде в «Огоньке», галерея находилась в холодильной кладовке площадью 0,75 м² в доме «Россия» на Солянке, где у меня в то время была мастерская.

Г.К.: Как ты думаешь, что заставляло художников объединяться в 80-е?

Г.В.: Мне кажется, что единым фронтом было легче жить. Когда все поняли, что существует и рынок, и культурная среда, то создать собственное лицо какому-то одному художнику было сложнее, чем когда возник, допустим, «московский романтический концептуализм» как явление. То есть главное — заявить о себе как явлении, а внутри явления уже могут быть разные художники... Я думаю, питерцы тоже это поняли, и потому придумал Тимур свою «Новую академию».

Г.К.: Давай вернемся к твоей межвидовой деятельности, поскольку ты фактически работал и с музыкой, и с театром, и с живописью. Музыканты интересовались твоим творчеством?

Г.В.: Ну, во-первых, и в 80-х, и в 90-х я очень много ездил по всему миру именно как музыкант, участвовал в музыкально-экспериментальных фестивалях: и в Европе, и в Америке, и в Канаде. Соответственно, многие музыканты ко мне приезжали в гости, с кем-то я играл вместе...

Г.К.: С кем конкретно?

Г.В.: Например, Камиль Чалаев, который сейчас в Париже, но родом из Москвы. Он бас-гитарист и контрабасист, работал в Ленкоме. Один из лучших бас-гитаристов. Мы сделали какие-то вещи вместе...

Тогда был период сотрудничества и экспериментов. Вот все знают «Среднерусскую возвышенность», но кроме этого было много и других проб и опытов. Со мной работали разные люди. Но у меня своя специфика... Кстати, у меня тогда появилась знаменитая группа «Вино и хлеб» — с Натальей Пшеничниковой, знаменитой флейтисткой и певицей, которая сейчас живет в Германии. Мы выступали с ней три года, ездили повсюду. Она феноменальная флейтистка, с академической подготовкой, в то время начала опыты с «экстремальным» вокалом. Мы устраивали выступления в самых разных местах: в разрушенном доме в Москве, в театре Васильева, в «Сталине» в Праге, в знаменитом месте для экспериментальных фестивалей «Аполло-хаус» в Эйндрховене, устроили мощнейшие выступления в Граце, в Доме художников «Бетания» в Западном Берлине и т.д.

И у меня дома кто только не был... Например, приезжал «Кронос квартет», я для них в своей ванной комнате на «Курской» устроил перформанс...

Г.К.: Ванная всегда была для тебя важным атрибутом...

Г.В.: Для меня да. К тому же там была коммуналка, понимаешь? Я там мог выстроить идеальную акустическую среду, с помощью которой я мог донести до слушателя опре-

деленные вещи. А жильцы были нормальные: один — алкаш, другой — художник.

В общем, ко мне ходило на выступления огромное количество людей. Кое-кто иногда сотрудничал. Но надолго задержаться могли только немногие, потому что я пользуюсь очень специфическим инструментом. Он требует очень глубокого и расширенного представления о звуке вообще. И слух должен быть.

Г.К.: Что это за инструмент?

Г.В.: «Бикапо». «Железо».

Г.К.: Которое ты подвешиваешь?

Г.В.: Да, напильное, подобранное по обертонам. Оно требует очень большой чуткости.

Г.К.: Ты в детстве занимался музыкой?

Г.В.: Я играл на трубе в музыкальной школе и на гитаре. А сейчас у меня еще и группа музыкальная есть. Это бывшие «Звуки Му»: Алексей Бортничук, Александр Липницкий, Александр «Фагот» Александров, Павел Хотин.

Г.К.: Как ты думаешь, что вызвало в конце 80-х распад практически всех объединений и развал сообщества?

Г.В.: Я думаю, что это совершенно нормально. Люди на Западе очень редко объединяются — живут каждый сам по себе, и должна быть очень веская причина для объединения. А в России причина объединиться возникала именно в результате противостояния, отчего требовалось создать свой микрокосм, микромир, где можно было хотя бы обмениваться информацией. То есть это во многом вынужденное объединение, объединение *от слабости*. Сильные люди не объединяются от силы. Объединяются люди, ослабленные какими-то причинами: скажем, общество давит, и надо создать вокруг себя какую-то среду, которая помогала бы им выжить, — было бы взаимопонимание.

Г.К.: Испытывал ли ты на себе чье-то влияние?

Г.В.: Нет, никакого. Я варился в собственном соку. Впрочем, у меня был мой педагог — живописец Андрей Туканов, ближайший ученик Вейсберга. И через него я, когда учился

в институте, воспринимал мир, открыл для себя многое из международной архитектуры — я же архитектор по образованию — под его воздействием.

Г.К.: *Каков был итог 80-х годов для тебя лично? Что дали тебе поездки?*

Г.В.: Как художник и музыкант я наконец-то понял, чем я занимаюсь, до конца и уже начал все это дело сознательно оттачивать. До этого, включая даже период «Детского сада», у меня еще был период эксперимента. Конечно, эксперимент у меня и дальше не прекращался, но я сузил его рамки — то поле, в котором я стал в дальнейшем работать. И, конечно, расширил представление об окружающей среде, о том, что в мире происходит.

Г.К.: *К примеру, выставка у Пакеша оказала на тебя какое-то воздействие?*

Г.В.: Конечно! Там мы жили три месяца, это было очень классно — после России оказаться открыто, свободно в Европе. И у меня как раз после той выставки в Австрии родился сын.

Кроме того, пришло признание. В Вене мы с Костей должны были отмечаться, а мы свалили в Берлин, и нас стали искать. Когда я вернулся в Вену, пошел в посольство. Ну, думаю, сейчас будут отчитывать... Смотрю, лежит журнал «Советский Союз». Беру, открываю — бах! — я на развороте. Бах — еще одна фотография. И я уже совсем по-другому вхожу в кабинет: я — звезда, откройте! (*Смеется.*)

Г.К.: *Если бы не было перестройки, художникам было бы лучше или хуже? Если бы они продолжали жить как раньше?*

Г.В.: Ой, я не знаю, лично мне было действительно трудно все время жить в подполье. Мне нужно пространство, чтобы хотя бы железо повесить. С другой стороны, тогда я смог очень многое собрать — огромную коллекцию металла и другого материала, я просто ходил на свалки и собирал куски ракет и самолетов. Сейчас хрен что найдешь. А это стоит огромных денег — там сплавы были космические! У меня и сейчас есть эта коллекция. Я потом уже ее осваивал.

У меня был период, когда я ходил на свалки как на работу, через день. И все, что я мог унести на себе — ну по 50 килограммов спокойно мог носить, — я это пёр в метро, потому что машины у меня не было никогда, а на такси, естественно, денег тоже не было. Поэтому я вез всё в метро по маршруту от «Ботанического сада» до «Курской». Вид был классный: едет человек с огромными металлическими чушками или лопастями от самолетов.

Г.К.: То есть ты использовал какие-то определенные свалки?

Г.В.: Да, их две было, самые выдающиеся. Одна — нержавеющей стали и черных металлов на «Ботаническом саду». А вторая — это Огородный проезд, Марьино Роцца. Там цветные металлы, бронза и прочее. Везде можно было совершенно спокойно рыться. Там были просто горы стружек, горы лопастей, горы каких-то невероятной формы кусков металла. Лазаешь по ним, изучаешь...

Кстати, лично для меня открытие этих свалок было тоже одним из самых мощных явлений. С одной стороны, я делал инструменты — сам настраивал и пилил, а с другой — встречались какие-то новые формы — допустим, лопасть от самолета, которая благодаря своей форме обладает совершенно необычным набором обертонов и надо только уметь их извлечь. То есть надо научиться еще и извлекать звуки. Вот эти два метода шли параллельно. С одной стороны, я пользуюсь свалкой, а с другой — конструирую.

Г.К.: А какие-то классические композиторы интересовались твоими экспериментами?

Г.В.: Да, конечно. Шнитке меня очень оценил. После объединения «Эрмитаж» меня пригласил сняться в фильме Игорь Таланкин. Был такой фильм, «Осень в Чертаново», где я снимался с Ингеборгой Дапкунайте и прочими, но фильм запомнился многим людям только тем, что мы там играли с Тегиным. Леша играл там индастриал, а я свое. Под мою музыку Ингеборгу Дапкунайте насилуют, а под его — убивают. И Шнитке, и Губайдулина, и даже Штокхаузен оценили

мою музыку. Я со всеми общался тогда. Был период, когда все сюда приезжали.

Г.К.: И когда же приезжал Штокхаузен?

Г.В.: В 90-м. Сначала приехала его перкуSSIONистка, одна исполняла «Контакты», а потом он приехал сам и дал четыре концерта в ДК МГУ на Ленинских горах. Сам был за пультом и дирижировал. Со всеми своими музыкантами. Мы его встречали в аэропорту: из встречающих тебе знакомых был Валера Черкашин, композиторы Антон Батагов, Иван Соколов, Наташа Пшеничникова. Я набрал всяких железных штук, и мы в аэропорту устроили ему встречу, которая продолжилась проникновенной беседой в гостинице «Украина», где поселился Штокхаузен, а потом в Музее им. Глинки. Но с Музеем им. Глинки вышел конфуз: отцу электронной музыки отказались включить оригинальный терменвокс, сделанный в 1920 году Львом Терменом.

Г.К.: Можно сказать, что для тебя 1980-е годы стали...

Г.В.: В первой половине я только закончил учиться; потом у меня был период всяких дворников, сторожей и т.п. Первая половина — экспериментирование, а потом уже наступила реализация, когда я перешел от макетов к реальным масштабным произведениям, которые прозвучали, которые я и сейчас могу показывать совершенно спокойно на выставках. А во второй половине 80-х у меня был резкий рост творческой и социальной активности в плане выставочной деятельности. Лично мне эти годы принесли первое настоящее, полноценное признание. Из какого-то подземного художника, пробующего себя, я превратился почти в мэтра.

*Москва
2012 год*

Георг Витте

В поле

Впервые я оказался в Москве в 1982 году. Я получил стажировку в МГУ, так как писал диссертацию о современной русской — или «советской», как она тогда называлась, — прозе. У меня был научный руководитель, но я видел его точно всего один раз. Причиной этому был не он, а я сам. Я знал, что через этот официальный канал я ничего не смогу узнать о независимом искусстве и литературе. Однако в Бохуме Сабина Хэнсен и я получили от Ганса Гюнтера и Карла Аймермахера адреса нескольких неофициальных художников — Вадима Сидура, Эдуарда Штейнберга, Владимира Янкилевского и других, — которых мы частенько посещали в их мастерских или дома. От них мы впервые услышали о более молодых художниках, которые в то время делали выставки АПТАРТа, и о группе «Коллективные действия». Однако наши собеседники смотрели на это новое поколение с определенным недоверием, и мы заметили, что наш более пристальный интерес к той сцене вовсе не всегда приветствовался.

Первые контакты с новым поколением возникли через тогда еще очень молодого и только дебютирующего на концептуальной сцене Вадима Захарова. Он взял нас с собой на выставку АПТАРТа у Никиты Алексева, и он же, если я сейчас не ошибаюсь, в первый раз привел нас к Андрею Монастырскому. В то время все происходило очень быстро, так как круг концептуалистов был очень open-minded¹. Я думаю, что такое состояние характерно для художественных сообществ, находящихся в своем развитии в фазе процветания. В это время еще не было видно попыток самоканонизации, и каждый художник был серьезно заинтересован в постоянном flow² взаимодействий и встреч с новыми людьми, в поиске возмож-

¹ Открытый новому и лишенный предубеждений (англ.).

² Поток, течение (англ.).

ных точек соприкосновения с другими интеллектуальными космосами. Позже, в периоды зрелости и *жатвы*, подобные художественные сообщества становятся более герметичными и на первый план выходит концентрация на собственном творчестве и его месте в истории, учреждение собственных школ и т.п. В случае с бывшим неофициальным искусством Москвы в 1990-е годы эта фаза усугублялась еще и тем обстоятельством, что внезапное освобождение художников от статуса неофициальности совпало с быстрым процессом национальной канонизации и широкого международного признания. Писатели и художники поехали за границу, имели там громкие выставки, чтения; некоторые из них остались на Западе. То есть все те, кто раньше считался маргинальным явлением, в одночасье превратились во всемирно признанных представителей русского искусства и литературы, что в свою очередь существенно воздействовало на ситуацию в России, где эти писатели и художники стали ныне почти культовыми фигурами и, уж во всяком случае, признанными основателями нового русского искусства.

Когда вспоминают о 1980-х годах, о позднесоветской эпохе, всегда очень интересно сравнивать то время с нынешней ситуацией. Вероятно, только сейчас, с точки зрения ретроспективы эпохи — в которой произведения «Мухоморов», документация «Коллективных действий» и многие подобные артефакты представлены в постоянной экспозиции в Третьяковке, в ключевых музеях изобразительного искусства и на художественных выставках во всем мире; в которой произведения Пригова показываются в их собственном пространстве в петербургском Эрмитаже; в которой произведения Кабакова экспонировались на гигантской выставке в «Гараже» и в других местах; в которой художники Андрей Монастырский и Вадим Захаров стали кураторами русского павильона Биеннале в Венеции, а писатель Владимир Сорокин — олицетворением новой русской литературы, и т.д., и т.п., — мы можем в полной мере оценить, что означал *инкубационный период* такого искусства в конце 1970-х и начале 1980-х годов.

И если сегодня я вспоминаю о том времени, то это воспоминание становится особенно интенсивным вследствие того, что по контрасту с сегодняшней ситуацией, оно приобретает почти фантастические черты. Сейчас действительно трудно представить, с какой энергией — несмотря на тогдашнее репрессивное воздействие, а отчасти и вследствие него, — отразилась на сообществе неофициальных авторов коммуникативная интенсивность. Я помню, что в течение первых двух или трех месяцев нашего пребывания в Москве одна лишь скорость — с которой мы знакомились с авторами и те водили нас к другим художникам на квартирные чтения, на выставки в мастерских, акции — была головокружительной. Я не могу, естественно, воссоздать здесь все *траектории контактов*. Приведу лишь несколько примеров. От Андрея Монастырского мы пошли — после знакомства с группой КД, естественно, к Всеволоду Некрасову. Помню еще, как Андрей привел нас к нему. От Некрасова мы в свою очередь направились в мастерскую Эрика Булатова и Олега Васильева. Илью Кабакова мы уже мимолетно встречали на нескольких вечерах у Штейнбергов, но в то время его роль *вдохновителя концептуалистов* еще не была мне понятна. Это выяснилось лишь позднее, когда мы увиделись с ним вновь на акциях КД и потом не раз посещали его мастерскую. (Позже мы снимали у него видео для документации сборника *Moskau. Moskau*: он зачитал нам тогда все свои альбомы, поэтому съемка длилась несколько дней.)

Через Всеволода Некрасова мы попали также к авторам лианозовской группы: Игорю Холину, Генриху Сапгиру, Льву Кропивницкому. Особенно тесно мы подружились с Холчным. После этого стали возникать уже такие ситуации, где мы сами, в свою очередь, как бы автоматически становились поводами для контакта. Например, я помню, как мы вместе с Монастырским пошли к Игорю Холину — при этом Андрей, как и мы, сам впервые встретился с ним в тот день.

То, что я назвал коммуникативной интенсивностью, особенно ощущалось в кругу АПТАРТа. Наряду с СЗ у нас было

очень живое общение с «Мухоморами». Никита Алексеев в это время все дальше удалялся от КД и сближался с более молодыми авторами АПТАРТа.

Немного позже мы познакомились и с Дмитрием Приговым и Львом Рубинштейном. Впервые, кстати, еще не познакомившись с ними, мы увидели их во время легендарного «Вечера молодой (!!!) поэзии», состоявшегося в 1983 году в ЦДРИ. Там представляли свое творчество две конкурирующие поэтические школы — концептуалистов и метареалистов. Пригов прочитал тогда «Вот избран новый президент Соединенных Штатов» и что-то еще, и я помню, как меня это полностью «выбило» из колеи. Мы договорились о встрече с Рубинштейном, и там, на его кухне, где его друзья, если я не ошибаюсь, собирались по понедельникам, нам снова открылся другой круг.

Первый личный контакт с Д.А. Приговым прошел несколько странно, хотя абсолютно в его духе. Это был вечер в мастерской Ивана Чуйкова, где пел приехавший из Ленинграда Борис Гребенщиков. Кто-то представил меня Пригову, и, когда я назвал ему свое имя, он сказал мне, что я «что-то потерял». Я был совершенно сбит этим с толку и спросил только: «Что?» Тогда он объяснил мне: отчество. Таким образом, я был, так сказать, *введен* в микрокосм персонажей, составлявших его модель мира, — но это была в высшей степени светская, непатетическая и шутливая форма *инициации*.

Вероятно, в этой связи также важно вспомнить о том, что в то время шло оживленное общение КД с обществом молодых музыкантов — композитором Светой Голыбиной, критиком Татьяной Диденко, саксофонистом Сергеем Летовым. И это общение вновь стало для нас путем-меандром, приведшим нас к новым знакомствам. В это же время возник на горизонте и Владимир Сорокин, тогда еще бывший *новичком* в тусовке. Чаще всего приходил он к Андрею Монастырскому: там мы и встретились с ним впервые, и именно он тогда открыл мне в моем занятии русской прозой глаза для

восприятия действительно новой идиомы. Я думаю, кстати, что мы с Сабиной первыми перевели тексты Сорокина на немецкий язык и опубликовали их в номере *Schreibheft* (рус. «Тетрадь»), посвященном московской концептуальной литературе, — это были его «Нормальные письма», и вышли они раньше его романов.

Вероятно, все изложенное выше представляет собой весьма незначительные личные воспоминания, а где же *обобщения*? Ах да, обобщения... Я не знаю, возможно, такие атмосферные вещи в ретроспективе не так уж незначительны, если мы хотим понять, как поворотный момент в истории, наподобие того, что наблюдался в России с конца 1980-х годов, изменил *материю* художественной жизни. Если же есть желание услышать несколько более общий ответ на вопрос, как представляется мне сегодня московское искусство 80-х годов, то я попытался бы вновь использовать здесь в буквальном смысле слишком часто, к сожалению, употребляемое слово *эксперимент*. Тогда над всем прочим в сообществе царил дух эксперимента, навязчивой потребности в испытании всех возможностей ситуации (некой конкретной художественной или пограничной социальной), чрезвычайно острое осознание границ и рамок таких ситуаций, нагромождение одного эксперимента на другой, что на протяжении многих лет способствовало созданию всех этих *опытных серий*, — отсюда невероятно интенсивный и никогда не костенеющий в рутине драйв к сериям (серии акций, текстов, художников-персонажей, альбомов...).

Сегодня ситуация, наверное, несколько иная, и я говорю это вовсе не в уничижительном смысле. Вероятно, сегодня доминирует более мощный тренд на значимость и действенность — несомненно, в том числе из-за давления, оказываемого на авторов общественным мнением, вынуждающим занимать безжалостно узнаваемые и фиксируемые позиции. Употребляя метафору поля (не случайно это была центральная метафора КД), можно сказать, что, если раньше речь шла

об опыте скольжения над подвижными зонами поля, которое только с помощью этих движений образовывалось и расширялось, то сегодня речь идет об определении позиций в поле. Опять же, я не считаю, что это хуже, просто эстетической интенсивности бросаются теперь другие вызовы. Безусловно, это может привести к появлению скучных завершенных форм, *брендинга*, и художественного и политического оппортунизма, но может вызвать к жизни и невиданные доселе меткие и четкие формы.

Ты спрашивал, какую роль для меня с сегодняшней точки зрения сыграли наши публикации, посвященные московскому концептуализму. Полагаю, что это были документы, которые смогли передать *фактуру* этого искусства не только в виде завершенных произведений, но и как среду, как *ситуацию*. Этому аспекту мы придавали самое большое значение, понимая, что мы документируем *ситуацию*, и поэтому с самого начала включали в публикации видео- и звукозаписи. Как-то раз, в середине 1990-х годов, когда я сам уже в течение нескольких лет не видел нашего видео «Москва. Москва», я вновь посмотрел его на одной выставке. И ощущения у меня возникли невероятные: это были картины «из другой эпохи», хотя прошло, вероятно, лишь десять лет, — они предстали передо мной примерно как воспоминания о первых телевизионных изображениях высадки космонавтов на Луну. Это было *другое время*. И это были сигналы из времени, о котором уже почти никто не помнил, существовали ли уже тогда источники света. Но одновременно вся фактура атмосферы того времени вновь оживала в этих картинах в почти тактильно ощутимом качестве. Для меня это было очень приятным переживанием, и я тогда заметил, что мы сделали фильмы, материализующие историю.

Если теперь необходимо постфактум реконструировать определенную *внутреннюю логику* наших изданий одновременно с их хронологией (а это, конечно, конструкция, как и каждый рассказ такого типа), то я изложил бы это

следующим образом: сначала вышел Kulturpalast («Дворец культуры») (1984), который и в Германии, и в России являлся, так сказать, *неслыханным* документом, рассказывающим об этом сообществе. В немецкой славистике его сначала не поняли; многие сочли литературу и искусство такого рода шарлатанством. Прошло совсем немного лет, и ситуация изменилась — не в последний раз, естественно, — после того как примерно с 1987 года пошли первые большие выставки московского концептуального искусства. В одночасье мы стали первооткрывателями. В Москве эта публикация, естественно, также очень нам помогла. Во время нашего второго, более длительного пребывания (1984—1985) она стала чем-то вроде визитной карточки, используемой для налаживания многочисленных новых контактов, а также дала возможность снимать видео. (Во время первого пребывания в 1982—1983 годы у нас с собой еще не было видеоаппаратуры — только магнитофоны.)

Следующими важными изданиями стали три большие коллекции текстов для литературного журнала Schreibheft («Тетрадь») и видеосборник «Москва. Москва» (1987), включающий видеозаписи чтений (Некрасов, Пригов, Рубинштейн, Монастырский), акций КД «Русский мир», альбомов Кабакова, акций Никиты Алексеева в галерее АПТАРТ и замечательного «пикника» с участием Ильи Кабакова, Андрея Монастырского и Иосифа Бакштейна. Затем пришло время, когда мы сильнее заинтересовались предшественниками актуальной сцены, результатом чего стал наш «ящик», рассказывающий о лианозовском круге, — в него входили двуязычная книга, звуковая кассета с частично историческими записями чтений, и фотоархив. С того времени мы стали также заниматься изданиями произведений отдельных авторов — Пригова, Рубинштейна (издание в виде картотеки в деревянной коробке), «В нашем ЖЭКе» Кабакова. (Некрасова мы издаем, к сожалению, только теперь, посмертно, — мне очень жаль, что мы не сделали этого, пока он был жив.)

В 1997 году мы провели выставку *Präprintum*³, посвященную роли книги-артефакта в московском искусстве и поэзии (выставка демонстрировалась в государственной библиотеке Берлина, Музее современного искусства «Везербург» в Бремене и в австрийской национальной библиотеке в Вене). Дизайн каталога *Präprintum* (1998) был осознанно задуман нами так, чтобы каталог мог использоваться в качестве «практического справочника» по авторской книге в московском самиздате (мы приложили к книге компакт-диск, с помощью которого некоторые из книг можно было целиком «перелистывать»).

Вся эта издательская деятельность, естественно, сопровождается или *грунтуется* сквозной константой: переводом. Для меня лично это стало главным стимулом к работе. За время своей 30-летней переводческой практики я почувствовал, как сильно я приблизился к русской литературе с помощью этой формы *исполнительного чтения*. И естественно, именно перевод помогает мне, помимо и прежде всего прочего, *понять в полной мере, как мало мы понимаем*⁴.

Берлин
2013 год

³ Псевдолатинское название выставки (типа «Препринтиум») должно было подчеркнуть архаичность способов изготовления самиздатовских книг, отразить, по выражению Витте, «забытую или утонувшую империю письма до времен книгопечатания». — *Прим. Г.К.*

⁴ Перевод с нем. Г. Кизевальтера под ред. Г. Витте.

Игорь Ганиковский

Освобождение от мифов

Вот уже 20 лет я живу в Германии, было уже с десятков персональных выставок в музеях по всему миру (кроме России) и вообще всяких экспозиций, но все начиналось для меня в Москве и именно в 80-е.

Я начал проявлять интерес к изо очень поздно, только в 1974 году в первый раз — уже в 24 года — взял карандаш в руки, а до этого (после похода со школьным классом в Третьяковку, где смотрели передвижников) я и в музеях-то никогда не появлялся, моей детской душе было противопоставлено наслаждаться бурлаками.

Я учился сначала в математической школе, потом в институте. Все мои друзья были физики и математики, с «богемой» я никак не соприкасался. Долгое время я был в полной изоляции, посещая иногда самодеятельные студии. Все мои университеты проходили в Пушкинском музее, чуть позже в Библиотеке иностранной литературы (это заняло у меня 10 лет), во многом это определило то, что никто из современных, окружающих меня художников, исключая Михаила Шварцмана, не оказал на меня никакого влияния. Полистав альбомы классиков модернизма, я всегда видел, откуда дует ветер, второй русский авангард никак для меня не мог сравниться с первым, хотя и во втором авангарде есть художники, к которым я испытываю уважение и интерес. После них нам было уже проще. Когда в 1987 году открылась моя первая персональная выставка в Курчатовском институте, там перед началом кто-то разлил нашатырь, но после 20-минутного проветривания зимой выставку можно было открывать — ну все-таки это не бульдозеры.

Случайно кто-то мне рассказал о существовании молодежного объединения МОСХ, о том, что если быть его членом, то ты уже считаешься «художником», а не тунеядцем, что было чрезвычайно важным в то время.

В 1983 году я был принят в молодежное объединение, так как одну мою картину взяли на выставку (тогда еще возможно было поступать без художественного образования). Вошел же я в художественную жизнь после того, как попал в дом творчества «Сенеж»: кто-то отказался, и мне позволили в последний момент. К моему приезду все мастерские уже были разобраны, и меня поместили работать в ангар, где я оказался с двумя другими «опоздавшими» — Женей Дыбским и Толей Веселовым. А после того как я узнал Женю, я узнал всех. Чуть позже организовалась группа «Метафизики»: Женя Дыбский, Захар Шерман и я; в круг ближайших друзей входили Лев Табенкин, Борис Марковников, Наталья Смолянская и группа Максима Кантора — Андрей Цедрик и Александр Щербинин. В 1984 году к нам присоединилась, или мы к ней, группа поэтов-метареалистов: Иван Жданов, Алексей Парщиков, Александр Еременко, Илья Кутик, нас всех объединял интерес к метафизике, к другой реальности, к другому измерению. Позже, нашу группу тоже стали называть «метареалистами», и в какой то мере она противостояла концептуалистам-синеблузникам.

Я думаю, любой, вспоминая 1980-е, подтвердит, что это было замечательное время, годы перелома, перехода от полной беспросветности вначале к обретению формальной свободы ближе к 90-м. Помнится очень тесное общение, мощь, человеческие отношения — возможно, это проходило интенсивней всего в своих группах, в маленьких квартирках-мастерских. Метафизики — в своем кругу, концептуалисты — в своем. Сам тип общения был иным; сейчас, когда я живу на Западе, мне никогда не придет в голову зайти к кому-либо без предварительного звонка, тогда же было вполне нормально забежать в любое время суток, мобильных-то не было...

Я, например, жил в коммуналке, в одной комнате в 16 метров: стол, диван, шкаф и небольшое место перед мольбертом, к концу 80-х комната была полностью заполнена работами, до 86-го года у меня никто ничего не покупал, и все, в общем-то, жили очень бедно... Но кто только не приходил в эту

комнату-мастерскую — музыканты Губайдулина, Шнитке, Денисов... поэты Айги, Соснора, Парщиков, Жданов, Кутик... ученые и, конечно, художники — это было время интенсивного обмена...

1.

В 1986 году на Кузнецком Мосту проходила 17-я Молодежная выставка, очень важная для того времени, где работы нашей группы занимали ключевые места, в большом зале. На выставке, как сейчас сказали бы, были испробованы новые технологии, впервые эту выставку делали молодые искусствоведы — именно в те годы реально появляется у нас в стране институт кураторства. Уже в наше время этот процесс привел к значительному отстранению самих художников от актуальной художественной жизни. Самые отъявленные индивидуалисты-художники незаметно отодвигались от живого процесса, а кураторы стали образовывать некий фильтр между художниками и публикой, стали как бы модерировать эти отношения. Сейчас выросло целое поколение, возвращенное этими слепыми «пастырями», — используя часто модные философские дискурсы, они ведут толпы сами не зная куда.

Эти отряды расплодили огромное количество полудилетантов: те, кто не мог стать кинорежиссером, двинул в видеоарт; плакатисты — в живописцы; неспособные стать хореографами — в перформанс... И, скажите, какой смысл сейчас проводить представления в музеях и галереях, если их замечательно освоила публика на демонстрациях, в политических и культурных мероприятиях? Креативность толпы зашкаливает, да и по «качеству» она мало отличается от музейных деяний. Все теперь — поэты, художники, музыканты, кураторы, грань между профи и любителями постепенно утончается, это я называю «нарастанием демократизации в художественных процессах». Постепенно толпа, перераспределяя креативность, отбирает ее у индивидуума, при синхронно падающем качестве. Это мы наблюдаем сейчас

повсеместно. Само понятие качества в визуальной культуре уже почти не существует и заменено понятием актуальности. Вечное заменяется на временное. Этот процесс растет лавиною, такое впечатление, как будто бы мы движемся к новому синкретизму, синкретизму на новом витке. Тут, конечно, описан лишь механизм, суть может быть совсем в другом. Я писал об этом уже десять лет назад¹.

2.

Случилось так, что я оказался первым нонконформистом, который отправился за рубеж со своей персональной выставкой и после выставки вернулся на свою обожаемую родину. Было самое начало перестройки, 1988 год. В Москву приехал финский галерист из Хельсинки, господин Пелин. С собой он прихватил крупнейшего финского слависта Юкку Маллинена и известного арт-критика и художника-концептуалиста Киммо Сарье, и они двинули по московским мастерским, обошли, наверное, 20 или больше, зашли и ко мне — их надоумил Алеша Парщиков, знавший Маллинена. Ну зашли, посмотрели и ушли, тогда уже иностранцам никто не удивлялся. Через пару недель звонит Юкка из Хельсинки и на замечательном русском языке сообщает, что Пелин выбрал меня и хотел бы сделать мою персональную выставку у себя в галерее, — как я, не против? Я даже и не подозревал о цели их визита. Для меня это звучало, как если бы меня приглашали сделать выставку в Лувре; конечно, я согласился. Началась финская кампания, сравнимая по сложности с переходом Суворова через Альпы.

Чтобы тогда получить загранпаспорт, необходимо было пройти собеседование в партийном комитете и получить характеристику с места работы, я тогда был приписан к МОСХу. Меня пригласили на партком, хотя я никогда ни в каких партиях не состоял. Все рассмотрение моего во-

¹ Более подробно смотри мой текст «Надеяться и ждать»: Новый метафизис. М.: НЛО, 2012.

проса свелось к тому, что члены парткома никак не могли уяснить, почему их, заслуженных и народных художников, бесспорных лидеров мирового художественного движения, не пригласили в Хельсинки — а меня, такое говно, зовывают. Я пытался как-то огрызаться, говорил: поймите, эта частная галерея, они рискуют своими деньгами, с государством не связаны, что хотят, то и делают, сегодня выбрали меня, а завтра вас... Но у этих членов в голове такое не укладывалось: как что-то могло происходить на их территории, но без их участия? Ничего в этой стране не меняется. Пошли недели, месяцы, поначалу я хлопотал о характеристике, просил: напишите хоть что-то, что я убийца, насильник, просто гад, но ничего не писалось; в общем, я плюнул и перестал звонить.

Мне об этом не было известно, но борьба в тот момент переместилась на финский фронт. Как-то мне звонят из МОСХа и спрашивают: Игорь Семенович, а вы не забыли, что у вас выставка в Финляндии? Я обалдел от такой наглости; отвечаю: вы же мне сами сказали, что меньше чем за месяц невозможно оформить паспорт... — «Да нет, завтра можете получить...» До открытия выставки оставалась неделя, мои картины были еще в мастерской в Москве.

Потом оказалось, что Пелин сначала расслабился, заключив контракт с «Международной книгой», которая являлась посредником между мной и галереей, — а по-другому тогда было невозможно (МК брала за это всего около 90% от моего гонорара, причем оставшиеся 10% переводила в рубли и мне их выдавала; так, впрочем, поступали с каждым, будь то Ростропович или хор Пятницкого). Имея контракт в кармане, Пелин к выставке выпустил цветную афишу и маленький каталог, в котором написали статьи Киммо Сарье и Оля Свиблова (тогда она что-то еще пописывала, это сейчас полностью переключилась на устное творчество).

Но спустя месяцы, когда галерист осознал, что контракт не выполняется, ничего в Москве не движется, ни картин, ни художника нет и он теряет деньги, Пелин озверел и пошел

искать правду в советское посольство, говоря, что напишет большую статью в газете о том, что является из себя истинная перестройка. Тут все и завертелось...

Вечером я приехал в Хельсинки на поезде, а на следующий день было уже открытие. Выставка была очень успешной: более 30 рецензий, все было распродано за первые два дня, что меня не удивило, — видимо, у них так положено, подумал я. Пелин заказал еще картин из Москвы через ту же «Межкнигу», а мне снял мастерскую на месяц, на максимальный срок моей визы, и предложил: работай, все деньги потом поделим пополам, без всяких советских.

Тут начинается вторая часть этой мыльной оперы — разрушение мифов. По приезде в Хельсинки я сразу понял, что батон белого за 13 копеек — не самый вкусный хлеб в мире: в Финляндии продавались сотни всяких сортов; русское мороженое тоже было повержено при сравнении с итальянским, но дальше — больше. Перед самым отъездом в Москву Юкка Маллинен посоветовал мне открыть счет в финском банке, что мы и сделали, и я уехал. Пелин писал мне и все время извещал, что с деньгами все в порядке, все отлично, он положил на мой счет деньги, как договаривались, волноваться не надо, я и не волновался. Потом, через четыре месяца, я уехал вместе с Максимом Кантором в Западный Берлин, где состоялась наша выставка в большой галерее Евы Полл, там мне посоветовали через Deutsche Bank запросить свой финский банк и все-таки узнать насчет денег; я так и сделал, оттуда пришел ответ: у вас на счету 97 финских марок вместо тысяч. В изумлении я отправил банковскую копию Пелину.

Возвратившись в Москву, получаю весточку из Хельсинки: мне пишут, что если я начну что-то вклясть, то он, Пелин, напишет в КГБ и сообщит о моей незаконной деятельности за рубежом и об окончательном подрыве мною экономики Страны Советов. Мы-то думали, что только у нас воры и жулики, а на Западе все по-другому... Еще один миф был разрушен, кстати, какое-то время я считался экспертом по финансам и работе с западными галеристами; все таращили глаза: неужто не отдал денег? Когда мы вылезли из своих клоповников

и ринулись завоевывать Запад, мы мало что о нем знали, и я думаю, мало кто избежал участи быть там многократно обманутым, в том числе и я, «главный консультант».

3.

Обычно во время работы я слушаю классическую музыку, даже подбираю ее, это мне помогает настроиться и сохранить ритм. Хорошие музыканты и поэты всегда меня восхищали, а так как я только отчасти мог следовать их мышлению, то стремился к общению с ними и дружбе. Долгие годы товарищества с некоторыми из них показали, что, чем глубже человек укоренен в своей работе, тем сложнее ему понимать другого, и, может быть, лишь к концу жизни достигаешь вершин, с которых открывается великое Единство.

В 1982 году я через Надю, дочь Софьи Губайдулиной, договорился писать портрет ее матери, тогда же мы с Соней и познакомились, а так как она человек, в высшей степени склонный к мистическому, то всегда вокруг нее происходят странные истории. Я собирался писать довольно реалистичный портрет. Так вот, я трижды приходил к ней со своим складным мольбертом в ее маленькую квартирку на «Преображенке»: первый раз был удачен; во второй мои руки принялись уничтожать все, что было хорошим при первом сеансе, и я никак не мог сладить с ними; в третий приход все было окончательно испорчено, и уже сама Соня бросалась меня успокаивать. За месяц меня эта ситуация просто измучила, в мозгу, особенно ночью, что-то стучало: «Ты должен написать, ты должен написать портрет...» И наконец как-то ночью (такое со мной было только один раз в жизни) я встал, как лунатик, и за 15 минут сделал ее портрет, совершенно другого формата, более свободный и какой-то фовистский, очень похожий и внутренне, и внешне (эта ситуация подробнее описана в биографии Софьи Губайдулиной²).

² Kurtz M. Sofia Gubajdulina. Stuttgart: Urachhaus Verlag, 2001.

Впоследствии я написал еще два ее портрета, один хранится у нее, другой еще в Москве был выкуплен Клаусом Шрамаером из немецкого посольства; портрет был почти абстрактным. (Кстати, когда я участвовал в первой официальной выставке четырех художников в 1984 году в зале молодежного объединения, портрет Сони был снят — с некоторыми другими моими работами — специальной комиссией: в те времена еще продолжалась практика, когда перед любой официальной выставкой приходила комиссия из Министерства культуры и КГБ, и она имела право снимать с экспозиции любую работу без всяких объяснений. Нюх у них был как у собак, всегда снимали лучшее.)

Я припоминаю атмосферу, в которой жила Губайдулина, когда я приходил ее рисовать, и наши разговоры. Она находилась не в очень хорошем состоянии в годы застоя, да и частные проблемы ломали эту мужественную женщину. Как и у нас, работы у нее не было, редкие выступления, отсутствие заработков. В те времена Соня немного подрабатывала в кино и даже переписывала чужие ноты. Когда я работал над портретом, она иногда играла Баха, очень хорошо, у нее было два образования — исполнительское и композиторское. Из разговоров запомнился ее интерес к тому, что только начинал делать Петр Мещанинов (впоследствии ее муж), замечательный музыкант и теоретик музыки. Он тогда был в начале создания своей грандиозной теории музыки, полной формул и мистики, к сожалению, он ее не смог закончить (как говорила Соня, «у него все уже было в голове, и оставалось только записать... но почему-то русским никогда не удастся дойти до конца...»), помешала его смерть уже в Германии, и все материалы Софья передала в Фонд Пауля Захера в Базеле, так как считала, что пока не существует человека в мире, который смог бы это продолжить. Во всяком случае, Соня начала вносить в свои композиции некоторые Петины идеи о рекуррентных математических рядах (особенно «чисел Фибоначчи»), и они потом значительно повлияли на ее творчество.

Позже много раз я делал работы, связанные с Сониной музыкой. Так, у меня есть серия работ на бумаге, которая называется «Рождение музыки», в которой как бы визуализировался мой дискурс с Соней и Альфредом Шнитке. Работы представляют собой листы бумаги с нанесенными на них какими-то знаками и нотами. Они покрыты калькой, через которую эти «графемы» почти неразличимы, и только в прорезанных «окошках», когда калька отворачивалась, их можно было видеть как четкую семиотическую информацию.

Шнитке считал, что все уже существует, надо лишь только прислушаться, я же видел и вижу задачу каждого человека в открывании своих окошек, в проявлении-уточнении информации; как в игре в пазлы, где игра кончается, когда последний пазл поставлен на правильное место, то есть картина проявляется полностью, снимается покров Майи, или случается апокалипсис. Губайдулина считает по-другому: она думает, что не все детерминировано и каждому дано право писать свое, и в этом проявляется некое сотворчество с божественными силами.

Я также общался с Эдисоном Денисовым, который жил в пяти минутах от меня в Москве; с ним было интересно обсуждать тайны композиции — они же существуют и в живописи, и в музыке. Кстати, чуть позже я увидел некоторые листы партитур Губайдулиной и даже их использовал в своих коллажах, сплошь покрытых цифрами и знаками, — вот где опять сошлись Соня, Мещанинов и Денисов.

С Альфредом Шнитке я встречался несколько раз, чаще перезванивались, даже дарил ему свою маленькую картинку вместе с Андреем Битовым на сцене Большого зала Консерватории. Как у Кафки, но было. Последний раз мы встретились на моей большой персональной выставке в Фонде культуры, в Москве, перед моим отъездом в Германию в 1992 году. В книге отзывов он исписал четыре страницы, поставив рекорд, правда, на следующий день было обнаружено, что все его записи выдраны — какой-то собиратель автографов унес

на память. Как я говорил раньше, почти всегда в смежных искусствах стараешься понять другого через свое. Так и Шнитке, увидев мои собранные вместе многослойные картины, где разные миры просвечивали или наплывали друг на друга («Симфония Шостаковича», «Собор»...), тут же обнаружил в них свою полистилистику, ее визуальное воплощение. Вскоре я написал большую работу, в два с половиной метра длиной, — «Прорыв», посвятив ее Альфреду Шнитке. Тут произошла инверсия, и я взял за основу часто встречающуюся у Шнитке тему погони, жестокого преследования, прорыва-катарсиса и перехода в другое измерение.

В 1984 году, еще до перестройки, мне пришла идея организовать выставку «Музыка и живопись», и я попытался сделать ее в рамках молодежного объединения — тогда практиковались закрытые выставки-однодневки в маленьком зале на Кузнецком Мосту для своих, но у меня была мечта о большом зале и концерте. Я созвонился с композиторами — с Губайдулиной, Шнитке и Денисовым, — они были «за». Конечно, я уже не помню всего, помню лишь, что нам 20 раз разрешали делать выставку, потом 20 раз это разрешение отбирали; вся эта нервотрепка длилась до самой последней минуты, мне постоянно приходилось связываться с музыкантами, извиняться за отказы и перенесение сроков, назначать новые; я обессилел окончательно, но все-таки каким-то чудом однодневная выставка и концерт состоялись. Наверное, на моей памяти эта была самая свободная выставка. Мы пригласили художников заранее, участвовали художники разных возрастов и направлений: Илья Табенкин, Юрий Злотников, Тяпушкин, Иван Чуйков, Владимир Янкилевский, Захар Шерман, Евгений Дыбский, Наталья Смолянская, Борис Марковников, Максим Кантор, Лев Табенкин, Андрей Цедрик, Игорь Ганиковский, Татьяна Файдыш, Павел Малиновский, Гриша Брускин, Александр Юликов... и многие другие. Приходили и вешали свои работы художники, которых никто не звал и не знал; никто экспозицию не делал, никто за лучшие

места не бился — просто вешали там, где оставалось место... Людей набилось столько, что не все смогли войти. Шнитке сказал, что вот это-то и хорошо. Был прекрасный концерт, выступления критиков и музыкантов; я ничего не говорил, так как силы окончательно меня покинули. После вечера часть художников поехала к Лене Бажанову на квартиру — помню огромную гору пальто и курток, картины Марлена Шпиндлера над ними, — и там мы крепко выпили. Кстати, у Лени я впервые встретился с поэтом Алексеем Парщиковым и его тогдашней женой, психологом Ольгой Свибловой. Так случилось, что с Лешей мы очень подружились на всю жизнь, дружили замечательно и бескорыстно до самой его смерти в Кельне в 2009 году.

4.

70-е, 80-е, 90-е — все движется в нарастающем темпе. Конечно, как говорил Екклесиаст, «всему свое время», намекая на существование некой универсальной Программы, которая не очень-то и зависит от человека; а для неверующих: вода и камень точит, где вода в нашем случае — информация. Проникая в самые герметичные саркофаги, она вымывает и разрушает их. Кстати, наш человеческий мир можно считать таким же саркофагом. Понятно, мы можем делать замеры информации по пятилеткам, десятилеткам, векам... так проще. За время перехода из СССР в Россию, начиная с 50-х, информированность общества росла, а к концу 90-х сравнялась с мировой, и мы теперь все онлайн.

Все живое имеет циклы, ups and downs, но я хотел бы обратить внимание на одну глобальную кривую из серии «бесконечного возвращения»: этапы этого грандиозного движения были хорошо видны нам в России в 80-е. Этот цикл начался в давние времена с синкретизма, его анонимности, вовлеченности всех во все, неразделенности... дальше все время

нарастали индивидуализация, расслоение и специализация; конечно, это было необходимо для захватывающего «развития прогресса и цивилизации», но, по моему мнению, с конца Второй мировой войны происходит перелом и человечество захватывается тотальным «коллективизмом» (в отличие от одной, отдельно взятой страны), демократизацией и опять анонимностью; как я и говорил, все сейчас поэты и художники... Сейчас любят рассуждать о новом мышлении, но все понимают это по-разному, возможно, оно в объединении всех сознаний во что-то единое (что-то схожее с идеями Тейяра де Шардена), однако, чтобы объединять, предварительно разве не следует унифицировать?

Кельн

Август 2012 года

Эдуард Гороховский

Моя концептуальная картина

Пожалуй, концептуальную картину можно нарисовать при помощи слов. Как говорится, жанр допускает. Чисто же эмоциональные элементы — такие как цвет, тон, свет и т.д., то есть все то, что было свойственно картине старого, традиционного понимания, — абсолютно отсутствуют. Правда, и в концептуальной картине все эти атрибуты вполне могут присутствовать, но уже не как средство эмоционального воздействия, но как выполняющие другие функции — скорее объяснительные, чем волнительные.

Волнение и эмоции в концептуальном искусстве неуместны. Для восприятия концептуальной картины сегодня на одних эмоциях далеко не уедешь; нужны знания, интеллект.

Так что зевак, которые приходят в музей за эмоциональным зарядом, на концептуальных выставках не увидишь. И это правильно. Пора из нашей жизни потихоньку исключать все эти переживания, чувственные всплески, эмоции и прочую дребедень. Ведь говорят же врачи, что нервные клетки не восстанавливаются. А много ли их у нас? Никто толком не знает. Считаю, что человек совершенно несправедливо присвоил себе звание *Homo sapiens*, что означает «человек мыслящий». Пора начинать оправдывать это звание и побыстрее переходить целиком в сферу одного сознания. Здесь концептуальная картина — первая помощница.

Что касается меня, скажу откровенно, по совести: концептуалиста из меня не получилось. То есть не получилось чистого, классического концептуалиста, без посторонних примесей. Правда, поначалу все шло хорошо, я уже почти совсем избавился от собственных переживаний, да и зрителя, думаю, избавил. Пусть, думаю, включают сознание, а не дергаются у картины со своими «ох» да «ах».

Долго я, признаюсь, не продержался в таком режиме, так как скучно мне стало все думать и думать. И решил я делать

картины, где была бы и мыслишка кое-какая, и что-то для души, для ее согрева. Выходит, я чистому концептуализму изменил и теперь маюсь: не осудят ли? Хочется, чтобы в картине был некий баланс сознательного и, уж извините, эмоционального. Что-то вроде управляемой ядерной реакции, когда в картине присутствует взрыв чувств и эмоций, но в границах сознательного, продуманного построения. Я не знаю, как это называется, но чувствую, что от чистого концептуализма куда-то отъехал, а куда, не знаю. Откровенно говоря, я и не хочу знать, как это называется, но делать все это мне нравится. А если что не так — извините.

Германия

Около 2000 года

Даниил Дондурей и Виктор Мизиано

Первая неподцензурная, или Большой проект 80-х: 17-я Молодежная выставка

Виктор Мизиано: В отечественной выставочной практике последних десятилетий наиболее очевидный прототип большого проекта — это 17-я Молодежная выставка МОСХа. Для всех последующих институциональных инициатив она была отправной точкой и до сих пор осталась непревзойденной и в смысле порожденного ею общественного резонанса, «переворотности» ее миссии и проектного новаторства. Не могли бы вы, являясь ее создателем, вкратце рассказать о ней?

Даниил Дондурей: 17-я Молодежная проводилась в декабре 1986-го. К тому моменту уже год у власти был Горбачев и стало понятно, что ситуация чревата важными сдвигами. Все тогда напряженно искали слабое место, в котором можно было бы сломать или хотя бы надломить прежние принципы существования культурной реальности. Кинематографисты, например, в мае 86-го года отказались избрать на своем съезде руководителей своего Союза, как всегда, назначенных ЦК КПСС. Но остались живы, а следовательно, открыли первую дверь, в которую мгновенно за свободой бросились многие.

Сам я, искусствовед по образованию, долгие годы занимался социологией изобразительного искусства, поэтому мне была особенно интересна механика экономического действия, точнее, взаимодействия важнейших структур того времени, вроде Худфонда и Союза художников, природа идеологического феномена Шилова — Глазунова, явления неформального искусства, института критики... В то время я сотрудничал с Леонидом Невлером в «Декоративном искусстве» и предложил на материале обычной, не персональной

выставки продемонстрировать на практике возможности проектной социологии, которая способна заниматься не только разного рода измерениями публики, но и предлагать новые формы бытования художественной культуры. Тогда у меня были странные отношения с председателем МОСХа Олегом Савостюком, доброжелательные — с Владимиром Горяиновым, который был секретарем по идеологии СХ СССР, а также с главой столичного выставкома Виктором Думаняном. Удалось уговорить их разрешить нам ради «перестройки» и пафосного предложения увеличить количество зрителей один раз провести эксперимент. И они купились на обещание хорошей выставочной отчетности. Ведь на экспозиции современного молодежного изобразительного искусства никто тогда, кроме участников, не ходил...

В.М.: Помнятся ваши социологические выкладки, обескураживавшие тогда московскую общественность, из которых следовало, что Союз художников и вообще вся действующая в нашей стране система — абсолютно замкнутая, — своего рода реализованная утопия художников. Они сами создают произведения, сами их оценивают, сами продают и сами же покупают за счет отчислений Худфонда. Наконец, преимущественно сами же себя смотрят на выставках... Настоящее воплощенное *perpetuum mobile*.

Д.Д.: Абсолютно точно. Это был гениально придуманный и ловко устроенный мир социалистического самообслуживания. Более того, он предполагал и существование своей альтернативы — андеграунда, частных зон мастерских, иностранцев как участников финансового обеспечения не всегда советских авторов. Экономика искусства для меня всегда была очень важна: кто производит, кто смотрит, кто платит, кто социальный заказчик? Как крутятся винтики этой машины?

Чтобы поменять выставочный механизм в условиях социализма, нужно было нанести удар по главному и, казалось бы, щадящему звену — принципу «все в руках самих художников». Мы договорились с начальством о том, что в рамках

эксперимента выставку будут делать искусствоведы, а не художники. Это была настоящая административная революция. Впервые с 30-х годов мы сформировали группу из пятнадцати критиков, которую возглавил Юрий Никич. В нее входили Екатерина Деготь, Владимир Левашов, Елена Курляндцева, Ольга Свиблова, Наталья Тамручи, Андрей Толстой... Ежедневно встречались для обсуждений. Было интересно придумывать новые схемы художественных коммуникаций: все были молодые — я среди них был старик — на семь-десять лет старше.

В.М.: Тогда в нашей стране и родился институт кураторов?

Д.Д.: Мне кажется, да. Кстати, руководящая в проекте роль критиков была единственным моим условием, и Пономарев с Салаховым, Савостюк с Думаняном, не осознавая, чем это кончится, на это пошли. Результат был очевиден. Во-первых, вместо того чтобы традиционно выставлять молодых «советских художников» в общем потоке, по схеме «пятно к пятну», мы попытались найти некоторые содержательные и стилевые привязанности, показать московских концептуалистов отдельно от метафорической группы, гиперреалистов — отдельно от молодых «коричневых» москвичей. Попытались впервые за многие десятилетия сделать так, чтобы каждый художник был представлен в рамках своих смысловых и творческих приоритетов.

Во-вторых, рядом с основной экспозицией предложили встроить в единое целое 17-й Молодежной два других субпроекта — двух-трехдневные выставки нонконформистов (или «диких»), а также работы тех художников, кто участвовал в однодневных — совершенно неподцензурных — мероприятиях-акциях. Например, были организованы «гастроли» питерцев, свердловчан, одесситов. И все это делалось без каких-либо выставкомов. Тем самым впервые была предпринята попытка разрушить вечное российское разделение искусства на «официальное» и «подпольное».

В-третьих, выставка должна была стать мультимедийной. Традиционное изобразительное искусство вписывалось здесь

в более широкий контекст. В рамках проекта проводились ежевечерние творческие акции: представлялась нерисованная мультипликация, молодежные андеграундные театры, авангардная мода, показывались новые по языку фильмы, дизайн, классическая музыка. Кстати, во время сопровождающей основную экспозицию программы вечеров в другом пространстве — в ЦДХ — впервые в Москве прошли официальные — с афишей и продажей билетов — концерты Гребенщикова, Мамонова и Цоя. Вы не представляете, что там творилось! В зал на 600 мест пришли несколько тысяч; выступление в этой ситуации хотели отменить, просто выключив свет, но каким-то образом, подписав письмо для милиции, что я беру всю ответственность на себя, удалось предотвратить, казалось, неотвратимый скандал. Об этом концерте тогда написали все значимые газеты страны.

Понятно, что у этой по своей природе всего лишь обычной отчетной выставки не было собственной мегатемы или специальной проектной установки. «Конец социализма», «Предчувствие свободы», «Новая художественная жизнь» — все это лишь витало в том воздухе, только подразумевалось. Но 17-я Молодежная стала больше, чем сенсационным фестивалем молодого искусства, она — все это понимали — нанесла пусть маленький, сугубо профессиональный, но уже заметный удар по теории и практике конформизма.

Дело не только в неотвратимой, висящей в воздухе смене идеологии. Именно тогда я начал понимать, что мы переходим в новую эру, в культуру самостоятельно проектируемых символических упаковок, когда произведение должно быть не только показано, но и публично, очень мощно квалифицировано как значимое и безусловно актуальное. В этом случае оно именно так и будет восприниматься. Особенно если у данного артефакта есть настоящий смысловой ресурс. Тем более что в соответствии с вековыми социалистическими (или феодальными) конвенциями общественное внимание нужно было привлечь, непременно создав ситуацию потребительского дефицита.

В.М.: Среди ваших находок было, кажется, и такое: заранее до открытия выставки объявить запись на приобретение билетов. И это на молодежную выставку, куда никто никогда до того не ходил!

Д.Д.: Да, мы придумали много социологических «штучек»! Например, устроили несколько выездных выставок работ Лубенникова, Дыбского, Пузенкова, кажется, Максима Кантора и других в пространстве МГУ и Института стали и сплавов. Работы в местах скопления студентов висели там целый день, многие впервые в жизни общались с живыми художниками-модернистами. На Кузнецком, 11, среди работ были проведены два диспута: со зрителями и отдельно с участниками проекта, которых собралось человек триста. Многие из них, как, например, Герман Виноградов, никогда раньше не выставлялись в официальном месте.

Работали и другие новации. Занимавшиеся экспозиционным пространством Скокан и Лубенников заклеили все залы МОСХа (кроме помещений по адресу Кузнецкий, 11, был еще Кузнецкий, 20) оборотками обоев — это была своего рода «Пощечина общественному вкусу», желание показать, что здесь происходит что-то необычное. Неофициальное. И дело тут — в свободе, в другом мышлении, в раскрепощении, а не в деньгах или поисках «новой красоты». Кроме того, мы объявили, что почти все «экспонаты» продаются, и, по-моему, работ тридцать-пятьдесят купили как коллекционеры, так и музеи. Раньше ничего подобного тоже не было, так как тогда существовали специальные закупочные комиссии — Минкульт для музеев и Худфонда для своих запасников. Но такого, чтобы прямо на официальной выставке вещи продавались кому угодно, — не было, кажется, с конца 20-х годов.

Проводилось еще и традиционное анкетирование зрителей: что нравится? как должно развиваться искусство? как вы ощущаете свободу творчества? современные ли это вещи? нужно ли привозить западных художников в Россию? У нас ведь до этого практически никого не показывали, кроме статусных мэтров вроде Пикассо!

Безусловно, все это сначала проектно, а затем уже автоматически сопровождалось беспрецедентным пиаром. Наш проект оказался интересен всем. О 17-й Молодежной писала почти вся мировая пресса. Десятки статей во всех главных газетах Европы. В медийном и имиджевом плане выставка набрала огромные обороты. Были дни, когда к нам приходили снимать до пятнадцати иностранных телевизионных компаний, поскольку все мы были в те три недели объявлены «детьми» Горбачева. Только в СССР было опубликовано около семидесяти разгромных и хвалебных статей. Едва ли не каждый день они появлялись в «Советской культуре», во всех центральных изданиях, в журналах, естественно, что «Московские новости», «Огонек» нас активно поддержали.

Приходили, конечно, и полковники из 5-го Управления КГБ, два раза со мной беседовали: а что вы имели в виду? А не наркоманы ли и агенты Запада ваши художники? Не против ли они советской власти? Не хотят ли эмигрировать? Я говорил: «Ну что вы! Наоборот, они представляют нашу страну и культуру современной, адекватной и конкурентоспособной». Надо признать, спецслужбы вели с нами нежные, вполне душевные разговоры. Все-таки наступили другие времена. Это не была ситуация посещения Хрущевым выставки 30-летия МОСХа в 1963 году.

При этом Вадим Полевой из ЦК КПСС водил на экскурсии к нам на выставку тамошних сотрудников, были два разгромных заседания Президиума Академии художеств. Вообще все ожидали, что выставку наконец-то запретят, но этого не произошло. Она должна была существовать двадцать один день, но мы сами закрыли ее на семнадцатый. Дело в том, что к нам стали приходиться до пяти тысяч человек в день, стояли трех-четырёхчасовые очереди. Тогда это было самое модное культурное событие Москвы. Причем многие возвращались, снова стояли на морозе, удирали с работы. Меня к тому моменту уже замучили пожарники. Когда же все модные столичные девочки и мальчики стали к восьми часам вечера по привычке съезжаться к нам на Кузнецкий, 11, и нельзя

было этого ограничить, интенсивность скопления людей стала колоссальной — возник ступор, своего рода передозировка, и тогда мы за четыре дня до планируемого закрытия приняли решение остановить проект.

Нам, конечно, исподволь, без специальных объявлений, хотелось сломать любые перегородки и заборы, в том числе и в собственных представлениях о том, как уже можно делать художественное событие. Важно было показать художникам, что они и в том предельно цензурируемом устройстве общества теперь могут проходить через множество закрытых дверей. Член Политбюро по идеологии, третий человек в государстве и выдающийся реформатор Александр Николаевич Яковлев многое уже разрешил. Эта была своего рода заранее спроектированная системная провокация, которая дала опыт правильного понимания имеющихся коммуникаций.

Тогда ведь еще не было уверенности в будущем. Казалось: если разрешили сегодня, еще непонятно, разрешат ли завтра. Когда режиссер в тридцать восемь лет снимает свой первый фильм, он хочет в него вложить весь свой накопленный опыт: мечты, стереотипы и даже комплексы. Я тоже хотел опробовать многое, в том числе работу за пределами выставки с тремя типами аудитории (участниками, подготовленными зрителями и враждебно настроенной улицей). Это была настоящая апробация проекта в процессе его реальной социальной жизни. Непрерывающееся, почти по Троицкому, перманентное проектирование реальности. Мне как социологу культуры это было интересно, да и профессиональных функций, идей, возможностей у меня в то время было гораздо больше, чем у куратора в его современном понимании.

Но до сих пор помню то чувство депрессии, которое испытал после закрытия выставки. Оргструктуры, способной вести проект такого масштаба, не было. В том числе и способной приватизировать накопленный символический капитал. Я почти не спал, решал массу вопросов, занимался всеми интригами, буклетами и анкетами, финансами и политикой. Был своего рода системным куратором, но тогда не суще-

ствовало ни такой профессии, ни инструментов оценки этой деятельности. Поэтому, придумав и — главное — осуществив этот действительно очень масштабный проект, я не ощущал своего авторства. Да и никто другой мне его не приписывал. Конечно, все отметили взрыв, революцию, массу находок, но у меня так называемого творческого удовлетворения не было.

Впоследствии многие «узкоколейки» этой выставки превратились в «магистралю». В частности, летом 1988-го «Сотбис» устроил в Москве аукцион современного русского искусства, возникли частные галереи, искусствоведы превратились в кураторов... Однако опыт состоявшегося события как многомерного проекта не был отрефлексирован, записан, а значит, не стал тиражируемым. Он сохранился в сознании некоторых участников — художников и искусствоведов — в той индивидуальной интерпретации, которая при отсутствии обсуждения становится фрагментарной и плохо транслируется как значимая практика. Можно было уже тогда превращать наши многие разработки в выставочные технологии, но никто этим не стал заниматься. А меня пригласили в кино.

Впервые опубликовано в: ХЖ. 2003. № 53.

Редакция 2012 года

Вадим Захаров

Восьмидесятые — конец вечности

Писать о прошлом периоде, участником которого ты был, неблагоприятное занятие: оно всегда субъективно, и всегда найдутся люди, которые тебя уличат в неточности, а то и во лжи. Но, может, потому это и интересно. Ностальгия по богемной жизни, выпивкам, витальным поступкам молодости, свободным девушкам, у меня, честно говоря, абсолютно отсутствует, хотя именно из подобных пикантных жизненных подробностей и складываются ощущение и картина времени. Моя биография — это не биография «артистического» художника. Можно сказать: она неинтересна. Я никогда не был приверженцем богемной жизни. Мне всегда хотелось уйти из пьяной компании. Я всегда плохо переносил алкоголь. Хотя, естественно, пил. Мне нечего рассказать о себе такого, что является тайной, секретом. Психоделика коснулась меня чуть позже и только на экспериментально-персональном уровне. Я не интересен для желтой прессы. Артистичность, часто культивируемая художниками, мне не свойственна. Терпеть не могу выделяться и тем более давать видеоинтервью — я теряюсь, несу всякую чушь, забывая сказать важное. Я не медийный художник.

Мне кажется, что моя личность всегда стремилась к некоему балансу, сейчас я скажу страшную для художника вещь: мне всегда была интересна норма и производные от нее. Наверно, одной из характеристик нормы является адекватность. Адекватность — это состояние видения себя в общей картине реальности и постоянная самокорректировка. Нельзя быть адекватным в чем-то одном. Именно в мелочах выражается неадекватность. Норма — самая сложная категория в этом мире, и именно она является основной мишенью творческих людей. Иначе ее не понять. Отсюда более нормальными являются именно творческие люди, а не наоборот, как это

принято считать. Также для меня было проще погружаться в неизвестное, творчески отталкиваясь от ясной платформы. Но и для возвращения оттуда всегда хорошо иметь запас нормы, который даст тебе хотя бы один шанс ухватиться за край реальности.

Я рано женился первый раз, рано развелся и вскоре женился вторично. То, что последовало потом — дети, семейные отношения, — неинтересно для читателей. Всегда интересна творческая личность в ее падениях, ошибках и взлетах. Просто есть художники, которые проходят все эти чудовищные перегрузки, сидя за семейным столом или на лавочке в парке. К этой группе я и принадлежу, а если и ошибаюсь в своей оценке, то друзья с удовольствием поправят. Еще одна специфика, а может, и нет: моя личная биография полностью накладывается на профессиональную, на биографию художника Вадима Захарова, почти без зазора. Поэтому возле меня по жизни идут те же самые люди, друзья-художники (за исключением немногих), которых вы встретите в этой книге. С возрастом, правда, картина меняется — радуешься встречам с людьми других профессий и другого миропонимания. Я описал свои личные рамки, чтобы вам было понятно, через какое стекло вы вглядываетесь в ушедшие 80-е.

Мне странно вспоминать о 80-х, мне всего 53 года. С другой стороны — это и много. Я начал активно работать рано, почти без «школьных» работ. Когда я появился на московской художественной андеграундной сцене (я никогда не был на официальной) в роли художника, мне было всего 19 лет, это 78-й год. Конец 70-х — приход на крошечную сцену неофициального искусства моего поколения художников, тех, кому сегодня 50—55: Юрий Альберт, Константин Звездочетов, братья Сергей и Володя Мироненко, Свен Гундлах, чуть позже (в начале 80-х) появились Андрей Филиппов и целая плеяда художников из Одессы — Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман, Лариса Резун, Леонид Войцехов. Мы пришли в момент интенсивного отъезда на Запад среднего поколения русских художников: Комара и Меламида, Сокова, Косола-

пова, Герловиных и многих других. Кто-то уехал раньше, кто-то чуть позже. Мы заполнили некий вакуум и оказались на одной территории с Кабаковым, Чуйковым, Монастырским, группами КД и «Гнездо», Приговым, Рубинштейном. С 1978-го я начал работать в соавторстве с Игорем Лутцем, а в 1980—1984-м — с Виктором Скерсисом (членом группы «Донской, Рошаль, Скерсис»), образовав группу СЗ. Мы работали и дружили, встречаясь почти ежедневно. Много было найдено новых идей, которые не успели воплотиться из-за отъезда Вити в Америку. В год его отъезда, в 84-м, мы сделали подряд несколько последних акций, назвав их персональными выставками СЗ. Одна акция — «персональная выставка номер 2» — проходила у Миши Рошалья, где мы лежали на полу и показывали на примере двух посиневших куриных тушек и коробков со спичками все работы, которые мы сделали до этого. «Третья персональная выставка СЗ» проводилась на «Вечере дилетантской музыки», организованном ныне покойной Таней Диденко. Другая — «персональная выставка номер 4» — оказалась переносной. Мы ходили по художникам с рюкзаками, в которых были материалы для показа предыдущих наших работ. Мы посетили Алексеева, Чуйкова, Пригова, Бажанова, Юликова, а Сорокина мы пригласили в квартиру Кизевальтера. Мы не говорили, для чего приходем, а, входя в дом, почти молча приступали к акции — вешали на шею несчастного единственного зрителя стул, возлагали на голову дурацкую корону из проволоки и разыгрывали на сиденье стула, как на сцене, и вокруг показ работ — каждый раз в новой интерпретации. Так же молча мы уходили, несмотря на настойчивые просьбы остаться и выпить. Не помню где, наверняка у Лени Бажанова, мы сломались и остались после акции и изрядно выпили. Это была профессиональная ошибка. Почти во всех акциях нас сопровождал Юрий Альберт как фотограф, поэтому качество съемки просто ужасно. Этот же горе-фотограф отснял почти все акции с Игорем Лутцем и многие мои работы: «Слоники», «Я приобрел врагов» и другие.

Интересный факт. После своей женитьбы на веселой и замечательной Мэри Никлас и отъезда в 1984 году в Нью-Йорк Витя неожиданно (чуть ли не через год) приехал на неделю в Москву. Это было невероятным событием, сравнимым со вторым пришествием, возвращением из мертвых. Действительно, это было для всех чудом, правда, некоторые оценили его как чудо со знаком минус, настолько нереальным оно было для нас, живших под хорошо завинченной сверху крышкой. Мы расспрашивали его, щипали на всякий случай, проверяя, не галлюцинация ли это. Длившееся неделю событие незабываемо. Вскоре после него, уже в Америке, Витя попал в чудовищную катастрофу, в которой опять же чудом выжил, пролежав полгода в клинике, свинченный, как Железный дровосек, металлическими болтами. Да, нас окружают чудеса. Он и до сих пор звенит своими железками, радуя меня неисправимым, иногда назойливым оптимизмом по отношению к происходящему вокруг.

Сегодня существует мнение, что тогда был некий замкнутый на себе круг деятелей неофициального искусства. Нет — то была микрокультура трех поколений художников. Мне в 1978 году исполнилось 19, а, к примеру, Ивану Чуйкову — 43, Кабакову — уже 45. Но меньше, чем мне сегодня. Монастырскому — только 29! Макаревичу — 35. Пригову — 38. Рубинштейну — 31. Паше Пепперштейну — всего 12 лет. Его папе Виктору Пивоварову — 41. Сергею Ануфриеву — 14. Интересная статистика, правда?

Время, годы, возраст не делятся на десятилетия, это условность. Любые границы, установленные под временную сетку, так же неестественны, но их принимают тем не менее за некую точку отсчета. Так проще. Начало и конец 80-х, если говорить о современном искусстве, неочевидны и не совпадают с календарем. Этот период, по моему мнению, смещается года на два сверху и снизу — это 1978—1988 годы. Постараюсь объяснить.

80-е начались в конце 70-х, с появлением моего поколения художников, и закончились 1988 годом, годом «Сотбиса», отъездом Кабакова, Булатова, началом выставок русского

искусства на Западе и приходом художников 90-х. 1978 год — это появление группы «Мухоморы», Альберта, Столповской, группы Захаров — Лутц и других. Думаю, это год последнего отъезда старшего поколения на Запад (возможно, кто-то еще уехал и в 79-м). На выставке в мастерской Одноралова (где сейчас построен выставочный зал РУАРТ) в 1978 году я, только начинающий художник, видел еще Римму и Виталия Герловиных, а вскоре и сам Одноралов уехал в Америку. Выставка у Одноралова, где проходила известная акция группы «Донской, Рошаль, Скерсис» — «Забег на Иерусалим», — интересна и тем, что на ней впервые были представлены новые художники. Юрий Альберт — работой «Все выделяемое мной тепло я отдаю людям». Кстати, во время акции, в набитой битком душной мастерской Одноралова, руки Альберта были ледяными (наверно, от волнения). Надя Столповская показала работу «Место воспоминаний» — табличку с надписью, возле которой даже кто-то пытался что-то вспомнить. Со мной приключился казус застенчивости, и, когда выкрикнули мою фамилию, я, потупившись, не отозвался и не показал своей работы. После окончания мероприятия Виктор Скерсис, с которым мы уже познакомились, позвонил замечательного фотографа Игоря Пальмина и попросил сделать мою фотографию с моей работой «Обмен информацией с солнцем». Об этой фотографии я помнил все эти годы, но не решался спросить о ней Пальмина. Только недавно, к моей нескрываемой радости, он вдруг выложил ее на Facebook. А свою работу «Обмен информации с солнцем» вскоре я переделал, оставил простой отпечаток своего пальца на крошечном зеркале и отправил отражение на солнце. Собственно, от этой работы и отсчитывается время моей творческой биографии.

В этой мастерской была еще одна акция-аукцион — «Продажа душ» Комара и Меламида, которую осуществляли «Донской, Рошаль, Скерсис». Прямой телефон с Америкой, конечно, не работал, отключили, но и так царил ажиотаж. Особенно ожесточенная борьба происходила за души Энди Уорхола и Нортон Доджа (как они там теперь с проданными душами?..). Держателями этих душ на земле оказались Алена

Кирцова и Наташа Колодзей, а сделка состоялась по смешным сегодня суммам — то ли за 60, то ли за 30 советских рублей (слава богу, тогда не было новых русских с мешками денег). Мы с Юрой, скинувшись, смогли себе позволить купить душу американской женщины легкого поведения — за целых пятнадцать рублей. Эту душу мы передаем до сих пор с благоговением друг другу на хранение. Надеюсь, ее хозяйка жива и здорова.

В конце 1978 года я начал работать в соавторстве с Игорем Лутцем. Мы встретились на худграфе МГПИ им. Ленина. Там же познакомились и с Юрием Альбертом. В 1979 году у Альберта и Нади Столповской была открыта первая квартирная выставка нашего поколения. Хотя на ней также были представлены работы группы «Донской, Рoshаль, Скерсис», все они уже стали показывать и самостоятельные работы. Например, Виктор Скерсис сделал работу из ящиков — под одной парой было написано «Ты президент, я президент», под другой парой — «Ку-ку, пупсик». В этой же комнате на двух стенах мы с Лутцем впервые показали свои работы. Это были документации акций, сделанных в основном на улицах, как бы без иронии по отношению к советской системе: мы посещали Красную площадь, Музей Ленина, возлагали цветы к Вечному огню, сажали деревья; патрулировали Москву-реку, чтобы, не дай бог, какой-нибудь пацан не свалился в воду; учили мальчиков основам гражданской обороны — ну и другие мероприятия. Эти работы уже тогда создали дистанцию между нами и соц-артом (1972-й — год появления работы «Лайка» Комара и Меламида — первой работы этого направления). Наши акции с Лутцем были пародией на иронию. В другой комнате были работы Нади Столповской. Замечательные работы из бумаги, которые смело можно назвать новой концептуальной и минималистической графикой в России. Надя — единственная в своем роде художница, ни на кого не похожая.

Посетителей у нас было очень мало. Но на этой выставке мы впервые столкнулись с группой «Мухоморы». «Мухомо-

ры» вели себя достаточно нагло, хихикали, гримасничали перед работами. Костя Звездочетов даже сказал, уходя, что это все старье и говно. Так произошла первая встреча одного поколения. Позже мы все стали близкими друзьями, но отношение к искусству у каждого осталось своим. Сейчас это хорошо видно.

Тектонические эмиграции и миграции художников были первыми перестройками в художественном андеграунде Москвы конца 70-х и начала 80-х. Они не были видны на официальном уровне, но и официальная жизнь не особо интересовала нас. Большинство из нас зарабатывали деньги в книжных издательствах — «Искусство», «Книга», «Советский художник», «Мир» — иллюстраторами, дизайнерами. Эта замечательная территория давала и пропитание, и возможность социализироваться, то есть не подпадать под статью о тунеядстве, по которой грозило бы получить пару лет лишения свободы. Сейчас это кажется многим пугалками советской системы, но я не могу объяснить молодым и не только, что сделать выставку в своей квартире было опасно и отсюда следовала цепочка возможных неприятностей. Юра Альберт, Надя Столповская, Игорь Лутц и я, как и многие другие, также работали сторожами на разных предприятиях. Великолепная работа — я приходил к концу рабочего дня, получал ключи, закрывался изнутри и занимался своими делами. Приглашал часто друзей. Вначале меня бросали на подмену заболевших коллег — то на проходную фабрики глухонемых, то в контору Главжелезобетон на Кузнецком Мосту, то... ну, в общем, было много мест по городу Москве, которые охранял молодой концептуальный художник. Получал я за это 72 рубля 50 копеек. Можно было скромно жить.

Уже в конце 1981 года Саша Юликов, с которым я в то время много общался, отвел меня в издательство «Мир», к замечательному книжному художнику Максиму Жукову: начались проблемы с КГБ, и срочно нужна была официальная работа. Максим Георгиевич Жуков уже тогда будто принадлежал к другому, послеперестроечному времени, несмотря

на то, что его отца все знали в СССР — он был известным политическим обозревателем. Максим владел несколькими языками, оперировал понятиями, находящимися за пределами нашей советской банки. Он уже работал и главным художником в издательстве «Искусство», и в ООН. Издательство «Искусство» он преобразил. Любая книга того периода сегодня смотрится как образец книгоиздательства. В издательстве «Мир» он также провел важные преобразования. Все это были гремучие сочетания для человека того времени. Во всяком случае, он взял меня смело к себе на работу, зная мои проблемы. Я ему доверял — он был заботливым, интеллигентным человеком и очень многому научил меня по ходу дела, внося замечания или тактично советуя что-то изменить. До сих пор я его с благодарностью вспоминаю. Я проработал в издательстве «Мир» около двух лет, давая работу и своим друзьям. В издательстве у каждого художественного редактора были прикрепленные отделы. У меня — физика, арабский отдел и... еще один забыл, извините. Так что я и мои друзья-коллеги оформляли книги на разные темы. Оформляли у меня и Альберт, и Сорокин, и Рошаль, и Козлов, и другие. Издательская территория спасала и поддерживала многих художников. Я об этом уже не раз писал. Позже я сотрудничал с издательством «Книга», оформив несколько факсимильных изданий, связанных с Пушкиным: его прижизненный «Современник» в четырех томах с комментариями — «Книгоиздатель Александр Пушкин» Сергея Гессена, «Библиотека Пушкина» Бориса Модзалевского.

Книжная территория была соразмерна концептуальному сознанию. По крайней мере, художники из Полиграфического института, филологи, художники из театральных студий были гораздо ближе нам, чем художники настоящие, окончившие Строгановку. Могу с уверенностью сказать, что книжная территория, начавшаяся в 80-е, легко перешла границу 90-х, а затем и нулевых и стала для меня базисной. На Западе я оформил много книг. С 1991 года организовал уже в Кельне издательство Пастора Зонда. Но об этом не здесь.

Кстати, если говорить о следующем этапе — 90-х, то его необходимо рассматривать только с двух сторон, в сравнении и дополнении. Как период формирования нового поколения художников в России, с одной стороны, и — географических, психологических, профессиональных освоений западного пространства тремя поколениями московских художников — с другой.

Думаю, что и 80-е годы тоже многослойны и могут рассматриваться с разных позиций. Например, существовали художники Малой Грузинской и «левого МОСХа». Их судьбы для меня всегда были загадочны: как, будучи талантливыми художниками, можно было себя так вдвойне законсервировать? Тем не менее они и сегодня живут и работают, как будто ничего не происходит в мире и в искусстве. Я даже уже с завистью стал посматривать в их сторону — это напоминает некую медитацию на остановку времени. В отличие от постоянных экспериментов в культуре, в том числе и над собой, которые выматывают до ненависти к современному искусству. Но, думаю, в этом и проявляется позиция настоящего художника — находиться всегда на постояннодвигающейся платформе смыслов, форм и идей. Очень мало кто это выдерживает.

Начало 80-х я бы отметил появлением «Папок МАНИ» — коллективного издания, очень редкого в художественной практике. Инициатором был Андрей Монастырский, но помню, как в то же время Виктор Скерсис и другие достаточно активно обсуждали идею некоего общего издания. Поэтому в результате и возник уникальный формат издания. И название «Московский архив нового искусства» очень точно определяло специфику времени, поставленного не на художественный манифест, а на архив. Начало 80-х — это первая попытка посмотреть со стороны на самих себя. «Папки МАНИ» — своеобразный психоанализ того нашего состояния в культуре. Но мы сами и были докторами.

Немного позже мы сделали с Георгием Кизевальтером книгу «По мастерским»: я брал интервью у многих интересных

художников того времени (сейчас эти интервью выглядят очень наивными — мне было всего 23 года) и затем сделал макет, а Георгий фотографировал. Потом он сделал отдельно вторую часть этого альбома, с другими художниками, где он был и интервьюером, и фотографом. Первая книга «По мастерским», отданная американской галеристке Филис Кайнд, была украдена у нее КГБ из номера московской гостиницы. И вскоре в газете «Советская культура» за 5 июля 1986 года появилась огромная статья «Рыбки в мутной воде. О чем поведала рукопись, найденная не в Сарагосе», где ясно говорилось о нас с Гогой и других художниках как об анти-советчиках. Все ждали неприятностей. Но, слава богу, никто не пострадал, сняли лишь мою фамилию с книги, которую я оформлял. Постепенно наступали другие времена, но все, конечно, перепугались. Были звонки и от художников, недвольных, что их втянули участвовать в этом сборнике.

Еще раньше я провел первое в своем роде анкетирование в этой среде. Помимо вопросов о том, что вам нравится в творчестве такого-то, я просил поставить оценку по пятибалльной шкале. Это было, конечно, провокацией, которая вызвала по отношению ко мне резкую критику старшего поколения. Потом была и работа «Я приобрел врагов». Параллельно Юрий Альберт также делал работы, обращенные к этому кругу. Вдруг оказалось, что мы сами являемся объектами наблюдения и анализа. Эта точка зрения отсутствовала в 70-е. Удивительно, что эти анкеты оказались более живыми и интересными сегодня, чем многие воспоминания или статьи. В них есть непосредственная реакция людей, не приукрашенная поздними узорами анализа и комментариев.

В то же время в начале 80-х я стал собирать коллекцию работ своего поколения. Не знаю, что меня подтолкнуло к этому, возможно, «архивная натура», но это был один из самых умных шагов в моей жизни. Тогда никому не были нужны работы молодых художников и можно было выбирать, выпрашивать и покупать (цены были условными). Я собрал редкую аутентичную коллекцию того времени, в которой есть

ключевые работы почти всех московских художников моего поколения. Собираание архива, коллекции до сих пор является для меня важным жизненным приоритетом.

Специфика того времени: внешняя совковая жизнь никого не интересовала (отбрасываю сейчас момент страха), все занимались своими делами, но это и вызывало раздражение извне. Я просто хочу сказать, что силы не тратились на лишнее. Не было по десять открытий на дню, и не было надобности заполнить все пространство культуры собой. Подобный минимализм жизни при разумном распределении энергии давал достоверные результаты. Они могут быть неинтересными сегодня, но они правдивы уже своей аутентичностью высказывания. Отсутствовал общий назойливый шум, который сопровождает нашу жизнь сегодня. Шум идеологический мы все тогда научились отключать. Общение в культуре было именным. Конкретные имена определяли всю нашу жизнь. Если ты куда-нибудь шел, то ты шел к Илье, Ивану, Юре, а не в галерею «Триумф» или на вечеринку, неизвестно кем организованную. Конечно, не было и галерей и выставочных пространств, где ты мог что-то показать. Личные квартиры, мастерские, дачи, а также личное дружеское общение и персональная инициатива художников — вот что определяло контекст и топографию того времени. Общение происходило в разных точках Москвы. Мы ходили друг к другу поговорить, обсудить проблемы, послушать чтение стихов или прозы, посмотреть работы. Это была емкая внутренняя форма творческого выживания в чуждой социально-идеологической оболочке. Много встреч проходило у Никиты Алексеева и Михаила Рошаля на улице Дмитрия Ульянова, у Андрея Монастырского на улице Цандера, возле ВДНХ, у Анатолия Жигалова и Наташи Абалаковой в Чертанове, у Георгия Кизевальтера на Полянке, у братьев Мироненко в Варсонофьевском переулке, в мастерских Игоря Макаревича и Симоны Сохранской — в одном доме на Малой Бронной, у Юры Альберта на улице Новаторов и у меня, когда появилась квартира в Свиблове, а затем в Чертанове. Недавно,

разбирая свой архив, нашел фотографии чтения Севы Некрасова и долго не мог понять, где я это снимал, пока, к своему удивлению, не догадался (по картинкам на стенах), что это моя квартира. (Я сейчас не говорю о мастерских старшего поколения художников — об этом уже написано много.) Общение тогда включало в себя весь спектр социальных запросов, но без медийного глобального мусора. Новости о чем-то или о ком-то рассказывали с глазу на глаз и тихо.

В 1985 году я начал вдруг сразу писать картины и вскоре сделал выставку у себя на квартире в Чертанове. Интересно, что как раз в это время возвратились после принудительной военной службы члены группы «Мухоморы». Прошло два года, как по настоянию КГБ их забрали в армию. Костю Звездочетова — с больничной койки, в состоянии дистрофии, он весил около пятидесяти килограммов. Его и Свена послали служить на Дальний Восток, заставляя писать про самих себя обличительные статьи. А Володя Мироненко служил в Подмосковье.

Только в 1987 году появился «Клуб авангардистов», организованный художниками, где впервые можно было показать свои работы. Вот тогда мы столкнулись с мнением обычных зрителей, с которыми не было никаких отношений ранее, а так как я просил их написать впечатления о выставках в анкете, то и получил мировоззренческую палитру совка — от повешения на столбе за мужское достоинство до тупых высказываний националистического характера. Это было ново и неприятно. Видимо, вообще вылезание из личного пространства в социум, тем более агрессивный, — дело малоприятное. В 1987 году благодаря усилиям Леонида Бажанова появился выставочный зал в Беляеве. Там также прошли интересные выставки. Например, «Ретроспекция 1957—1987». Но такие возможности появились уже на излете 80-х. И в этом смысле можно сказать, что 1987-й — конец классической квартирной эпохи.

До перестройки время отсутствовало в привычном понимании — мы жили в пространстве построения мифа, комму-

нистической утопии, внутри идиотской идеи, придуманной одним или несколькими доброжелателями из сумасшедшего дома. Время бежало лишь на персональном уровне. Коммунистическая вечность впереди давала странное ощущение реальности — это не философский уровень абстрагирования. Ты жил внутри эксперимента вечности, и эта вечность была абсолютно реальна. Перестройка отключила эксперимент, и включилось общее время, вот почему многие были не готовы к такому резкому переходу к настоящей реальности. Все почувствовали бренность Всего. Это был клубок резких ощущений ужаса, боли и радости, будто вас спросонья окатили ведром холодной воды. Именно в тот момент, когда пошли часы на всех циферблатах, не связанных только со временем на Спасской башне, наступили 90-е годы, то есть в самом конце 80-х. Появление всеобщего времени — это верхняя граница окончания советской эпохи. Перейти эту границу удалось не всем — для многих советское мифологическое безвременье стало единственно возможной средой выживания до сих пор. А для тех, кто начал с той стороны границы, время оказалось безжалостной мясорубкой без всякой надежды на вечность.

Вот уж кто появился в 80-е, так это Гарик Виноградов, Андрей Ройтер, Николай Филатов, а также Сергей Волков, Жора Литичевский и другие. В конце 1985 года, если не ошибаюсь, появился сквот «Детский сад», где активно жили вышеперечисленные герои, приглашая также и питерских художников. Все они тоже принадлежат доперестроечному времени, поэтому и диалог с ними, профессиональный и дружеский, происходит в одной системе координат, но тоже не всегда просто. Это было все же другое искусство типа New Wave, «новые дикие», что меня лично никогда не интересовало как явление. Зато отдельные работы этих художников и сами художники всегда были интересны.

Это еще одна специфическая черта 80-х — художники стали сбиваться в группы, сквоты. Уже в 1982 году в квартире Никиты Алексева была открыта галерея АПТАРТ. Галереей ее назвали, но по сути это не была галерея в традиционном

смысле. Помимо того что там устраивались выставки, это место стало центром формирования новых подходов к искусству, а также было связано с появлением на московской сцене одесских художников — Ануфриева, Ларисы Резун, Лейдермана, Войцехова, Перцев. Была даже открыта «Одесская выставка». У Никиты встречались все три поколения художников. Очень активно участвовали в этом процессе Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. Помню, как они сидели на выставке и просто грызли семечки. По-моему, сильная акция. И у них дома, и вокруг их жилья в Царицыне проходило много важных сегодня художественных мероприятий, например, выставка «В аду». И там, и в АПТАРТе бывали чтения, выставки, пьянки. АПТАРТ активно функционировал, меняя формы показа, например на природе («АПТАРТ в натуре») или на даче у братьев Мироненко («АПТАРТ за забором»). Даже после обыска и разгрома выставки СЗ в 1984 году прошло еще несколько выставок.

Чуть позже, благодаря Сергею Мироненко, мы оказались в Фурманном переулке. Сергей договорился с ЖЭКом, и нам дали две квартиры — № 26 и № 30 (одну над другой). В 26-й работали братья Мироненко и Свен Гундлах, а в 30-й — Альберт, Филиппов и я. Также у нас работали первое время Костя Звездочетов и Лариса Резун. Стали постепенно появляться западные галерейщики и коллекционеры, и уже через год-два вокруг нас оказались мастерские десятков художников, многих я до сих пор не знаю. Работать становилось все сложнее и сложнее. Сложилась методика винегрета — ей часто оказывается предпочтение и по сей день, будто нет другого аналога хорошим кулинарным блюдам. Западных галерейщиков водили по всем мастерским, как слонов, и на ломаном английском рассказывали, что вот это и есть настоящее искусство. Разброс направлений не обсуждается, достаточно посмотреть книгу «Фурманский переулок» — это винегрет в зоопарке. В 1988 году состоялся аукцион «Сотбис», который окончательно провел черту между 80-ми и 90-ми годами. После Фурманного переулка появился другой сквот,

недалеко от первого, на Чистых прудах. Я там уже практически не работал, начал ездить на выставки за границу. Поэтому рассказ об этом предоставлю другим.

Советская система заставила разных художников разработать свой язык, свою иерархию ценностей, частично соразмерную западной, несмотря на изоляцию. Различий было очень много, перечислять их нет смысла, они общеизвестны. Но система не смогла заретушировать общего — свободы индивидуальной мысли. Мы существовали как бы в параллельных мирах с советским официозом и с западной системой. Тем не менее мы себя активно соотносили с международной системой искусства. Не было изоляции и обособления в наших головах. Однодневные-трехдневные квартирные выставки, организованные тогда самими художниками, стали сегодня историческими событиями, а тогда являлись важными рычагами в процессе самоосознания в культуре.

80-е — это еще и последние годы без функционирующих в современном искусстве институций. Надо сказать, и в музыкальной, и в театральной, и даже в литературной сферах существовали институции, в рамках которых можно было экспериментировать достаточно смело. Эксперимент допускали и слушатели. Посмотрите, сколько замечательных композиторов появилось в советское время: Шнитке, Губайдулина, Денисов, Мартынов и многие другие. Их слушали, на них был запрос даже в совке. То же можно сказать и о театрах, и о писателях, и о поэтах. Конечно, действовали беспощадные препоны и цензура. Современное же искусство вообще не являлось значимой линией в советской культуре (активная неприязнь продолжается и сегодня). С ним связаны всегда только негативное отношение русских чиновников и культивируемый бред в головах русских зрителей, которые до сих пор спорят о «Черном квадрате» Малевича — искусство это или нет. Визуальность оказалась в большей степени подверженной цензуре хотя бы потому, что любой партийный болван и тогда, и сегодня почему-то знает, мазня это или искусство. Образ в России оказался сложнее и опаснее слова и звука.

В 80-е мы могли себе позволить быть кураторами, критиками, коллекционерами, архивариусами. Настоящих критиков, кураторов современного искусства тогда не было в природе. Все известные критики, которых мы знаем сегодня в Москве, появились в лучшем случае в конце 80-х (а значит, по моему летоисчислению, уже в 90-е). А те, кто тогда писал, коллекционировал и смотрел, были полноправными соавторами создаваемых произведений, выставок, акций. Подобное можно было видеть и на Западе — Dada, Fluxus. Только, в отличие от коллег по другую сторону железного занавеса, русские художники 60—80-х не писали манифестов и не были единомышленниками внутри одного поколения, как это ни парадоксально звучит. Все художники до перестройки — лидеры несуществующих направлений в искусстве. Уверен, что в нормальной художественной ситуации за каждым из нас была бы вереница последователей и студентов. Но в то время это не работало. Хотя мы знаем некоторые попытки организации подобных моделей «учитель — ученики» на примерах Шварцмана и Билютина.

В этом смысле мы обладали гораздо большей свободой, чем сегодня молодые художники. И думаю, как-то сама собой в 80-е сложилась (логично опираясь на 70-е и 60-е) некая саморазвивающаяся модель, у основ которой стоял художник, а не система. Я думаю, этот тезис будет подвергнут жесточайшему остракизму со стороны и западных, и русских критиков, но я на нем настаиваю. До перестройки стала функционировать мини-модель демократического, свободного пространства творчества, где все вопросы решали мы сами, а позже пытались решать на паритетных условиях с кураторами и критиками. Из этой точки «действительной свободы» становятся понятны и многие неудачи русского искусства на Западе — мы, возможно на подсознательном уровне, сохраняли (каждый по-своему) собственную независимость и свободу (вкус которой сами себе привили) на протяжении многих лет.

Рассказывая о 80-х, не могу не вспомнить о двух людях. Примерно в начале 1981 года я познакомился с Сабиной

Хенсен и с Георгом Витте, славистами из Западной Германии, которых я в свою очередь познакомил с моим поколением и даже, кажется, с Монастырским. Они были студентами Бохумского университета, учениками Карла Аймермахера, занимающегося художниками-шестидесятниками. Он написал монографию о Сидуре. Сабина и Георг активно включились в московскую андеграундную жизнь. Они первыми начали переводить Некрасова, Сапгира, Монастырского, Пригова на немецкий и вскоре выпустили уникальную и по сегодняшним меркам книгу Kulturpalast. Это двуязычная книга-коробка, в которую вошли еще аудиокассета с авторскими чтениями и карточки Левы Рубинштейна. Год издания 1984-й! Правда, выпустили ее под псевдонимами Гюнтера Хирта и Саши Вондерс. Боялись, что их не впустят в Россию. Время было не простое, и общение с иностранцами могло иметь последствия. Мы выдавали их за прибалтов, и они хорошо играли эту роль. Они первыми стали снимать на видеоаппаратуру и отсняли километры уникального материала о московских художниках, издав позже три видеокассеты Moskau. Moskau. А потом, уже в 90-е, сделали книгу о Лианозове и многое другое. Сабина стала членом группы «Коллективные действия». Так что их деятельность в Москве была не этнографическая, они стали полноправными членами московской жизни, дополнив ее другой — немецкой — традицией. Вообще это отдельная тема, очень интересная, — русское современное искусство, литература и Германия. Нигде не было уделено столько внимания русской современной культуре. Нигде не было организовано столько выставок, как в Германии сразу после перестройки. Только Швейцария (и частично Австрия) сыграла для русской культуры похожую роль. Здесь Клаудия Иолесс, молодая тогда девочка, дочка дипломата и коллекционера русского искусства Пауля Иолесса, стала активно заниматься и Кабаковым, и Булатовым, и моим поколением. Она первая организовала в 1989 году мою персональную выставку во Фрайбурге (Германия), в том же году она сделала одну из лучших групповых выставок в музее Прато в Италии. Активно занималась группой «Медгерменевтика». Сабина, Георг, Клаудия остались

моими друзьями и по сей день. И не только. Они участвуют в интеллигентном, тактичном распространении русской современной культуры на Западе. Таких бы побольше!

Я пишу об этом периоде без эмоций и ностальгии по давно минувшим дням. Пытаюсь понять сам, что было тогда особенным и важным. Ведь не надо забывать, что падение советской идеологической системы затронуло весь мир, но именно в тот момент цивилизация подошла вплотную к другой перестройке — технологической. 80-е — последний штрих в системе механического самоощущения. Космос, атомные бомбы, телевидение — это все еще принадлежало героическим усилиям простой механики овладеть миром. Именно 80-е завершают эпоху традиционного освоения мира, а 90-е сначала осторожно, а потом с бешеной гиперактивностью начинают врываться в другое пространство. Появляется Интернет — и пошло-поехало. Информационные потоки, ежеминутные научные открытия, виртуальная дружба, порно глобального масштаба, захватившие мир в одночасье, и многое другое... Мы получаем космические перегрузки ежесекундно. Конечно, хочется быть героем и показать, как мастерски ты выдерживаешь такое издевательство над собой, но не всегда это под силу.

Видимо, отсюда исходит ощущение отсутствия внимания к личности как таковой. Чтобы обратить на себя внимание, личность должна быть окружена легендами, раскрашена яркими красками, скандальными выставками, экстравагантными атрибутами, то есть — «ВСЕ на сцену!». Мне, честно говоря, хочется уже побыть единственным зрителем в пустом зале, без всяких прикидов, поз и комментариев. Возможно, именно в этом состоит сегодня самый радикальный шаг — не быть художником, но это очередная иллюзия, как и ушедшие 80-е годы.

*Берлин
Сентябрь 2012 года*

Константин Звездочетов

Важным для нас было все

Георгий Кизевальтер: На мой взгляд, 80-е в Москве начались с «Мухоморов». И дело даже не в том, что образовалась новая группа, а в том, что в творческом сообществе зародилась новая идеология, идеология «новой волны», довольно успешно совпавшая с западным одноименным движением. Есть такая концепция, что в аспекте коллективного сознания и 70-е, и 80-е, и даже 90-е начались несколько раньше. Скажем, с момента ввода советских войск в Чехословакию в 1968-м расцветает диссидентское движение в СССР — на все 70-е. Мне такое утверждение кажется притянутым за уши, потому что правозащитное движение благополучно процветало и раньше. А в 1978—1979 годы никаких внешних провоцирующих событий не было (если не считать ввода советских войск в Афганистан, но это произошло почти в новом, 1980 году).

С другой стороны, нельзя не признать, что десятилетия в социальных или культурных границах не начинаются и не заканчиваются точно в новогоднюю полночь: одни процессы начинаются раньше, другие тянутся дольше остальных. Предположим, введение нэповского кооперативного либерализма перестройки привело к тому, что 90-е начались чуть ли не в 1987-м, но психологическую точку завершения перестройки 80-х поставил 1991 год, с его путчем и развалом СССР.

А по поводу «начала» 80-х я несколько лет назад заметил, что, используя простейший физиогномический анализ многих фотографий конца 70-х, можно действительно увидеть, что в те годы происходит явное раскрепощение душ, набирает силу ироническое и критическое отношение к окружавшей нас советской действительности, даже к прежним высоким и серьезным духовным идеалам поколения несогласных наставников, возникает уже незавуалированное движение молодежи к свободе — прежде всего в том, **что** читать, слу-

шать, смотреть, петь, носить и т.д. Я и сам был удивлен такими симптоматическими переменами в лицах. То есть уже на рубеже 1978—1979 годов постепенная, но кардинальная смена убеждений и менталитета становится очевидна, и лакмусовой бумажкой здесь служит прежде всего молодежь в столичных городах.

Константин Звездочетов: Ты имеешь в виду 80-е годы в нашей компании? А если мы возьмем «Гнездо» — у них ведь тоже было ироничное и приколистское отношение ко всему. Или у Комара с Меламидом...

Г.К.: У них подтекст чувствовался очень серьезный и правильный, типа «*вот как надо делать искусство*». Причем «*настоящее искусство*». А у вас не так, у вас «*наплевать на все и вся*». Типа «*А хуйли, дао?*». Я, например, так и не смог избавиться тогда от этого «*как надо*». Но ты согласен с моим утверждением?

К.З.: Я к периодизации отношусь очень скептически. Мы это и с Мизиано обсуждали, и, на мой взгляд, все очень размыто. Можно сказать, что начало 80-х состоялось в диапазоне от 1978 до 1982 года. Четыре года перехода... То, что наш круг стал менее замкнутым, это верно, и это точно под влиянием «Мухоморов».

Г.К.: «*Золотой диск*» вы выпустили в 82-м?

К.З.: Помню, что это произошло сразу после моего возвращения из Казахстана. Я там был на практике на третьем курсе. Наверное, мы его записали в 81-м и в начале 82-го показали у Никиты. Но до этого мы еще выступили в МИФИ, там тоже все смеялись. Недавно я был в Салониках, там какой-то матрос вдруг начал читать стихи из сборника. Я его спрашиваю: «Откуда вы знаете эти стихи?» — «Ну вот, знаю»... То есть он не знает авторства, само собой, но выудил их откуда-то.

Г.К.: И что было для тебя самым важным в период группового творчества?

К.З.: Наверное, удобно было. Группа нужна потому уже, что, когда ты один, тебе страшно. Плюс подростковые желания двигаться стаей. Кроме того, я был «левак», а потому

для меня были важны анонимность, отсутствие индивидуализма, частной собственности, коллективность и все такое. Я увлекался тогда, да и сейчас для меня важны Мао Цзэдун, Троцкий, Сартр, 1968 год и так далее.

Г.К.: И когда же закончился для тебя этот коллективный период?

К.З.: Как в армию забрали, так и закончился. Но, по большому счету, он стал распадаться еще во времена АПТАРТ, когда появилась бóльшая группа. Сообщество стало больше — не три человека, а десять, связи ослабевали. Кроме того, группы вообще не могут долго существовать, потому что с возрастом, рано или поздно, проявляются индивидуальность и индивидуализм. Сначала песочница общая, а потом каждый приходит в песочницу и говорит: «Это мой куличик!» Становится обидно. Так уж свойственно человеку.

Г.К.: Период службы в армии вспоминается как героический или смеховой? Произошла ли тогда ломка жизненных установок?

К.З.: Я об этом периоде не жалею, но никому не советую. То есть нельзя сказать, что это были совсем выброшенные годы, но этого жизненного опыта лучше не переживать. Я бы сказал, что у меня тогда сменился вектор жизни: там надо было выживать, а здесь — на гражданке — просто жить и самовыражаться.

Г.К.: У старшего поколения художников период до перестройки, то есть первая половина десятилетия, часто описывается как наполненный страхами и опасениями за свою судьбу. Каковы были твои ощущения в то время?

К.З.: Когда как — конечно, какой-то общий психоз в воздухе присутствовал. Например, когда пропал у меня дома Солженицын, по Москве шли обыски, связанные с Сысоевым. А на самом деле это мама его отдала кому-то. А я его украл у мамы из платяного шкафа. Так что боязнь была, тем более что у меня родители сидели. Но гнетущего состояния у нас не было.

Г.К.: Ты вернулся из армии в самом конце 1985-го. Делится ли для тебя остаток десятилетия на какие-то этапы?

К.З.: Если до 1985 года у нас была лаборатория, то дальше начались попытки перестроить эту лабораторию в мастерские серийного производства. Соответственно, у нас полетело качество продукции. Одно дело, когда ты делаешь модели, и ты не ограничен во времени и в средствах, и можешь как-то зарабатывать, и другое — когда надо делать дешевые вещи, чтобы все их хавали. Поэтому у нас появилось больше возможностей для презентации и меньше возможностей для медитации. Когда у нас был клуб по интересам, или кружок современного искусства, имелось больше креативных, как теперь говорят, возможностей. А потом появилось больше конкурентов и, соответственно, индивидуализма, потому что каждый стал больше думать о себе.

*Г.К.: Да, есть такой парадокс. Период с начала 1986 года выглядит как начало **усиленного** индивидуального творчества в кругу «аптартистов». И в то же время творчество в мастерских на Фурманном носило характер коллективного и отчасти безличного.*

К.З.: Ну, у меня тут же появились «Чемпионы мира» — какая-то тяга к молодежи сохранялась, но она была непродолжительной. Например, мы сначала пытались вместе писать тексты для «Среднерусской возвышенности», но не смогли, потому что устали идти друг с другом на компромиссы. Понятно, что коллектив — это искусство находить компромиссы. Ты договариваешься с остальными и где-то должен наступить на горло собственной песне. А у нас очень быстро стали возникать мысли: «А какого хрена?»

Г.К.: Расскажи еще про историю возникновения «Чемпионов мира», потому что про них сейчас уже мало кто помнит, честно говоря.

К.З.: Был такой Женя Матусов, преподававший математику, который познакомил меня со своими учениками. Нет, не так. Сначала я познакомился с Абрамишвили, а все остальные — Латышев, Матросов и Яхнин — были в то время

в армии. Они учились вместе в художественной школе. И мы как-то разговорились с Гией о новой группе и решили, что, когда они придут, будем делать группу. Я помню, что мы стояли на какой-то красивой эклектичной станции Окружной железной дороги, где и придумали название «Чемпионы мира». Мне было несколько трудно, потому что у меня уже была биография и я делал свое личное творчество, с одной стороны, а с другой — работал с ними. Поэтому до сих пор в историографии встречается несправедливая информация, что «одно время с «Чемпионами мира» сотрудничал К. Звездочетов». Я с ними перестал сотрудничать, как только мне надоело спорить с ними по каждому поводу, а вскоре они и сами развалились, по большому счету. Они хотели гастролировать во Франции и даже пытались привлечь к себе Зайделя и Фишкина, но это уже было не то. Когда я уехал в Грац в 88-м, я еще представлял «Чемпионов мира» — моя инсталляция была от имени ЧМ, там было написано «Мирачемпиония». А когда вернулся, все уже увяло.

Г.К.: Да, конец 80-х в нашем кругу — абсолютный триумф индивидуализма.

К.З.: Потому что тогда уже появилась масса соблазнов. ЧМ просто так уже палец о палец не ударили бы — только если телевидение будет, чтобы все было снято тип-топ, чтобы в газете написали, — это было для них важно. Так же как сейчас молодежь, пока ей денег не дадут, они инсталляцию делать не будут. Или фотографии. Пока грант не дадут или дядя не подкинет, снимать не будут. То же самое было и с ЧМ.

Г.К.: А в каком ключе тебе теперь вспоминается общежитие в Фурманном переулке?

К.З.: Мне все теперь вспоминается позитивно — каждому овощу свое время, и там было очень здорово. Наша колония напоминала средневековый поселок. У меня до сих пор перед глазами картина, когда все решили делать работы на стандартном листе оргалита 1,5 x 2 метра, и вот нам привезли тогда два грузовика реек и, как в порту, сгрузили в центре двора. Образовалась огромная гора материалов, и все брали

оттуда сколько кому надо. Три дома, населенные художниками, — это была внушительная картина. Единственный негативный момент, что для многих из нас, и для меня в том числе, — такая жизнь была связана с крутым алкоголизмом, но я получал от этого удовольствие. Было весело. Под конец у нас с Лариской [Звездочетовой] были в распоряжении восемь комнат, и мы переезжали из одной комнаты в другую по мере их загаживания...

Вообще у меня всегда все было очень весело. Даже если возьмем армию. Я был в группе батальонного архива; я выступал там и нес какую-то чушь и все равно веселился. Или взять появление там Миши Рошала — он вдруг приехал ко мне в часть. Я ему хоть письма отдал, потому что мы знали, что наши письма читают, но я боялся, что они вообще пропадут, потому что там много было хороших писем от Свена, Сорокина, Пригова, Никиты — куда они потом делись, не помню.

Г.К.: А какие неформальные объединения того времени кажутся тебе самыми важными?

К.З.: Да все были важными. Имеет значение сама форма существования, а результат не важен. Возникало много маленьких и краткосрочных объединений, типа «Боли», «Искусство или смерть» у ростовчан на Фурманном, наша группа Звездочетов — Кизевальтер — Филиппов. И все они были важными. Можно даже сказать, что была некая группа «1980-е годы», куда входили все. На мой взгляд, в широком смысле 80-е еще не закончились. Даже Кабаков, придя на первую выставку АПТАРТа, сказал: «Вот с этого начинается новое двадцатилетие». Конечно, с тех пор уже на самом деле 30 лет прошло, но форма жизни и энергия 80-х сохраняются.

Интенция и посыл тех лет дожевываются до сих пор. Почему не появилось новых хороших рок-групп? Почему вспоминают без конца Цоя, отмечают его пятидесятилетие — при том что я не очень высокого мнения о его творчестве? Потому что ничего нового еще не придумали. Мы продолжаем дожевывать 80-е годы, и нельзя, кстати, сказать, что это 70-е или

60-е. Суть этих лет не только в иронии или легкости. Возьмем, например, высказывание «Мухоморов» — «Для нас ничто не важно, кроме славы». Это было сказано с самоиронией, а сейчас все говорят то же самое, только без иронии. Просто эти нынешние люди не очень умны — они выросли без МХАТа, Исторического музея, Большого театра и Третьяковки, ибо все было на ремонте, — и потому все воспринимают буквально и тупо, как иностранцы. Без рефлексий...

Стратегия «Мухоморов», их пафос вырабатывались даже не в капустническом ключе или для эпатажа, а как игра плюс лаборатория. То есть мы играли в то, что мы — галеристы, что мы — звезды. До нас не было такой установки, что кто-то там звезда, а у нас эта тема появляется и продолжается уже у других до сих пор, в том смысле что можно в одночасье стать звездой. Как Дубосарский и Виноградов или Кулик — вот звездные идеалы (тоже из прошлого).

Или возьмем другой сегодняшний момент: искусство сегодня — это прежде всего околополитические высказывания, а мы как раз с этого начинали. Уже после знакомства с арт-тусовкой в 1978-м у нас это вылилось в артистическое русло, а до этого мы представляли собой непонятное молодежное племя. Позже мы пытались из этой парадигмы сделать некий культурный феномен и изучали его. Но меня поражает, что ничего нового с тех пор не произошло. Думаю, что точно так и во всем остальном мире. Мы говорим: пришла новая эпоха, новые лица, новая философия, а на самом деле тянется XX век, тянутся 80-е годы... Я не могу пока сказать, чем отличается XX век от XXI. Возьмем уверенность в техническом прогрессе, веру в человеческий разум, права человека, пафос эмансипации и освобождения — все нынешние лозунги и установки взяты из поэтики XX века.

Г.К.: Как-то незаметно мы ответили на вопрос о значении 80-х. Замечательно. А как изменилось твое мироощущение с началом продаж твоих работ?

К.З.: Прежде всего, это было очень странно. Я думаю, что я до сих пор не умею торговать картинами, потому что, выра-

жаясь бытовым языком, ты как бы получаешь деньги за хобби, за развлечение. С другой стороны, когда ты становишься профессионалом, искусство превращается в вал, с тебя требуют — вот почему мне опротивело картинки делать. Но это сегодня, а тогда это было одновременно странно и приятно, потому что ты вроде занимался какой-то фигней и из этого вдруг что-то вышло! Это было очень приятно!

Г.К.: Запомнились ли тебе какие-то контакты с музыкантами или поэтами в те годы?

К.З.: Мы ведь занимались всем сразу, как это присуще молодежному объединению, и для нас не было разницы в том, что мы делали — рисуешь ли ты, пишешь стихи или делаешь перформанс. Поэтому я как раз больше помню встречи с музыкантами и поэтами, нежели с другими художниками. Конечно, мы устраивали специальные походы к Чуйкову, Кабакову, Булатову, но это было очень редко — мы чаще всего общались с КД, а в период АПТАРТа с Захаровым и Жигаловым, вот и все. Зато постоянно возникали на горизонте Рыженко, Свинья из Питера и другие подобные персонажи.

Г.К.: А вы сами ездили в Питер?

К.З.: Один раз, и останавливались мы у Свиньи. Но, как это ни странно, мы там были не как художники, а как... поэты. Даже без связи с «Золотым диском». Мы жили у Свиньи, ходили по каким-то домам и читали стихи. А еще мы — с тобой, кстати, — ездили в Тарту году в 82-м, где как-то впервые сдружились с Вадькой Захаровым и с Жигаловым. Там мы прочли лекцию с показом слайдов (кажется, Свен читал), а все остальные тоже рассказывали о своем творчестве или своих группах и какой-то перформанс делали, потом ходили немного по местным замшелым абстракционистам (их вины в том нет), а Матти Милиус с массой 140 килограммов бегал по городу со связкой надувных шариков и громко кричал, что «сейчас будет лучший эстонский хеппенінг». А Толя Жигалов славно напился и без конца твердил с одной и той же интонацией: «Гундлах, стэнд ап!» В общем, было весело.

Недавно я лазил по Интернету и наткнулся на рассказ Хавтана из «Браво», где он сообщает, что в те годы один человек

(я даже знаю кто — по кличке Достоевский) познакомил его с текстами некой группы «Мухоморы» — с тем, чтобы они писали тексты для «Браво». Он прочел эти тексты, и некоторые строчки запали ему «в душу на всю жизнь и перепахали ее».

Я Енисей в гробу видал
и холод Салехарда,
но тут меня арестовал
тушканчик с алебардой.

Он добавляет, что стихи были сами по себе и в музыке они уже не нуждались, но зато «Мухоморы» познакомили его с одной девушкой, которую тогда звали Ива, Ивонка или Иванна, а потом она стала Жанной. Так что это знакомство стало для них судьбоносным.

Сейчас, кстати, вышла или должна выйти книжка некоего Бастера про молодежные племена 80-х, где он считает нас своими, хотя мы принадлежали совсем к другой компании. У нас, я думаю, если бы мы жили на Западе, была бы судьба «Монти Пайтон», или «монтипитонов», как я их называю. Мы все же принадлежали к образованному крылу молодежи.

Г.К.: *Мне кажется, что начинали вы под сильным влиянием КД, и это заметно по первым работам.*

К.З.: Под сильным влиянием КД были два члена группы — Свен и Вова Мироненко. Причем если Свен еще как-то оппонировал их суггестии, то Вова просто залип в Моне и не отходил от него. Я как раз всячески сопротивлялся этому влиянию — мне оно было глубоко чуждо, потому что я видел в вашем творчестве «искусство для искусства». Моей идеологии это не соответствовало.

Г.К.: *80-е были богаты на разные события в культуре. Какие из них тебе сейчас кажутся самыми важными?*

К.З.: Это трудный вопрос, потому что я только начинал жить, у меня было свежее восприятие всего происходившего, и все вокруг воспринималось как сверхважное. Я жил со всеми вместе. Скажем, АПТАРТ — это не событие, это история. Я бы сказал, что 80-е годы для меня — единое событие.

И трудно что-то вычленишь, потому что они были насыщены сплошь важными событиями. Война в Афганистане, забрали в армию, Горбачев пришел к власти, освободили Сахарова — всё события! Потом Литва: помнишь, самая большая демонстрация солидарности была почему-то в защиту Литвы. А потом демонстрация против общества «Память». И в самом конце мы с Чистых прудов пошли на баррикады. Я был горнистом, шел с трубой. У нас был самый большой флаг — мне Андрюша Филиппов сшил огромный трехцветный флаг, еще когда я был в армии. Потом он лежал несколько лет у меня без движения — представь себе функцию трехцветного флага в 1984 году... Так вот, сначала с ним стоял Лейдер¹, а потом к нам подошли и попросили: «Ребята, у вас же самый большой флаг! Дайте его нам!» И его подняли на аэростате. Он был размером с эту комнату...

Г.К.: Помнишь ли ты вечер в «Дукате», когда народ ломился на встречу с поэзией!?

К.З.: Конечно, помню: мы недавно вспоминали его с Бунимовичем. Мы состояли тогда в секции художников при Клубе поэтов². А вот еще важное событие — 17-я Молодежная выставка. А потом началась КЛАВа («Клуб авангардистов»). В результате движения от АПТАРТа к КЛАВе сообщество стало еще больше. И еще были кинотеатр «Ханой» и кафе «Валдай» — это были однодневки, на одной из которых я познакомился с Жорой Литичевским. Кстати, политика однодневок, когда вся ответственность возлагалась на художников, перекинулась потом на фестиваль «Асса» в МЭЛЗ. Типа «вот сейчас художники нам все сбациают, а мы посмотрим». В общем, ты сам видишь, сколько происходило событий. У многих людей, которые первый раз сталкивались с этим движением, в те годы полностью ехала крыша и менялась судьба. А ты хочешь, чтобы я что-то вычленил тут!

Г.К.: Скажи, а переход к денежным отношениям в конце 80-х действительно оказался той самой возжеленной целью, к которой мы так долго шли? Это было ожидаемым событием?

¹ Юра Лейдерман. — Прим. Г.К.

² Без комментариев. — Прим. Г.К.

К.З.: Нет, было понятно, что никогда и ни у кого деньги не являются целью. Деньги — это статус, определенная доля свободы и прочее, хотя потом ты становишься их рабом. К сожалению, жизнь скучна — в том смысле, что все социальные механизмы, описанные классиками, работают. Чуда не происходит. Для меня позже, в 90-е, было очень важно остаться в искусстве, найти себя заново. И мне это удалось, в то время как у большинства моих сверстников, будь то «Чемпионы мира», Мироненки, Волков и многие другие, это провалилось. Они перестали заниматься искусством. А у меня, поскольку я продолжал пить, это не прервалось. И как-то все улеглось.

Почему для нас были важны 80-е? Потому что все было и воспринималось внове, каждая фигня. И казалось, что абсолютно все — буквально — крайне важно. А сейчас взгляд замыленный, мы уже все видели, ничего не интересно. Поэтому и другое отношение к жизни.

*Москва
Май 2012 года*

Илья Кабаков

О возможности построения рая в отдельно взятом аду

Георгий Кизевальтер: Глядя на 80-е из нынешнего времени, что сейчас вам кажется самым важным из событий той эпохи?

Илья Кабаков: На мой взгляд, по сравнению с 70-ми, в эти годы ничего особо интересного и радикального не происходило. Я могу вспомнить, наверное, только три вещи. Во-первых, произошла невероятная стабилизация социальной жизни: нам казалось, что вот такой порядок будет навеки. Будет советская власть, неофициальная жизнь в подполье и прочая фантастическая, как сейчас говорят, стабильность. Все вокруг знали, что именно так всегда и будет. Второй момент — это установление бытового ритма, включавшего зарабатывать на жизнь с помощью книг, рисование для себя, встречи с друзьями каждый вечер, абсолютно нулевое существование вонне и прочее, то есть невообразимая повторяемость одних и тех же событий. В-третьих, это появление в нашей среде новых групп — следующего поколения художников. Это прежде всего «Мухоморы» и «Медгерменевтика». Их невероятная активность вызывала у всех огромный интерес и была очень важна.

Присущие нашему поколению страх и заторможенность в этом новом поколении молодых художников сменились своеобразным спокойствием — не могу, впрочем, назвать это оптимизмом — раз установилась такая стабильность, то можно было жить уже свободнее. Нас всех очень интересовало тогда, что же происходит в этом поколении 80-х на фоне вечной и унылой, несменяемой советской эпохи. Эти вышеперечисленные группы и такие образования, как АПТАРТ у Никиты Алексеева и замечательный «Детский сад» с перформансами Виноградова, без сомнения, тоже вы-

глядели как неофициальная и подпольная деятельность, но уже с веселым, позитивным и оптимистическим настроем.

Кстати, перформансы «Мухоморов» тоже были замечательные — я живо припоминаю утро «Расстрела нехорошего человека»; можно вспомнить множество и других подробностей, но в общих чертах, я думаю, этого достаточно.

И следующая формация — Фурманский переулок — характеризовалась совершенно невообразимой атмосферой, сейчас бы такое поселение назвали сквотом, — где в середине 80-х происходило примерно то же, что когда-то происходило в 1960—1970-е годы в других местах. Атмосфера там была невероятно наэлектризованной и очень художественной. На мой взгляд, никакого коммерческого или прагматического интереса там не существовало; это была густая и плотная среда общения ради искусства, ради того, что там производилось в качестве художественного продукта.

С другой стороны, следует отметить невероятную активность иностранцев и посещение ими всех наших мастерских. Это имело огромное значение для последующего развития событий. Я имею в виду не только семейство Йоллесов, но и многих других. Кроме того, посольства в те годы часто приглашали многих из нас на разные художественные мероприятия, показы фильмов и просто встречи. Присутствие такого иностранного фона в советской ситуации было для нас очень важно, и я думаю, что и власти поняли тогда, что какая-то группа художников всегда будет существовать в среде приезжающих иностранцев. Нужно отметить ту огромную роль, которую они играли, потому что это был взгляд неких реальных людей снаружи на нас и наше искусство на фоне монструозной, неменяемой окружающей обстановки. Они играли для нас роль определенной отдушины. Когда мы приходили к ним в гости, а приходили мы, как правило, группой, — возникало ощущение, что мы лежим где-то на дне, но есть трубка, которая позволяет нам дышать воздухом из внешнего мира.

Вот эти «оптимистически-безвыходные» ощущения были очень важны, но на самом деле состояние было совершенно

безнадежным, и самым безнадежным было ощущение, что ничто никогда не изменится. Но в 1985 году, ко всеобщему удивлению, закачались волны перестройки: появился Горбачев, в воздухе возникло что-то особенное, и вот с этого года мы можем начать отсчет появления какого-то шара надежды. В чем он заключался, не совсем понятно, и больше всего это сводилось к ощущению, что можно будет делать выставки за границей — разумеется, без собственного участия. В это время проходят выставки в Берне, Дюссельдорфе, Париже, где-то еще — без нашего участия, — и это было одновременно и радостно, и печально. Мы открывали одну такую выставку у нас в лесу одновременно с ее открытием в Швейцарии (в Берне) — мы знали час, но забыли учесть разницу в два часа, поэтому мы «открылись» раньше, чем в «реальном» мире. Это показывает нашу полную несостыкованность с этим «реальным» миром...

В общем, с 1985 года у нас возникла необычайная нервность в ожидании изменений, но никто не знал, повторю, в чем они будут заключаться. Впрочем, все куда-то плыло и скользило, и чувствовалось, что все в этой стране будет меняться. Чем это закончилось, теперь хорошо известно, но для меня эти 80-е кончились фактически уже в 1987 году, когда осенью я получил приглашение в Грац, которое прислал Петер Пакеш. К моему удивлению, у меня была такая энергия, такая жажда выскакивания, легального выезда из страны, что я отправился в Союз художников СССР, где получил разрешение на выезд благодаря Тахиру Салахову, с которым мы когда-то учились в институте и который невероятно хорошо относился к Эрику Булатову, Олегу Васильеву и ко мне. И он взял тогда на себя ответственность, заявив, что мне можно было бы поехать за границу ОДНОМУ. Надо сказать, что такой невероятный в советское время вариант легальной поездки за границу — одному на несколько месяцев, без сопровождающей группы и руководителя, который за всеми следит и контролирует, — был возможен только благодаря новой

атмосфере перестройки, и вот Салахов дал разрешение на эту поездку, и я отправился в Грац — но это уже иная история.

Таким образом, главное, что стоит отметить, — это перелом 1985 года, когда 80-е годы оказались разрезаны пополам. Первая половина — это невероятно веселая, оптимистическая жизнь с друзьями и новые волны новых группировок на фоне абсолютно безнадежной стабильности и незыблемости, когда казалось, что так всегда и будет, а вторая половина характеризовалась нервозностью ожиданий, и у всех эта часть сложилась неодинаково. С 1985 года эволюция пошла по-разному. Те, кто хотел оставаться дома и работать по-прежнему, имели свою стратегию, у отъезжавших она была, соответственно, иной.

Г.К.: То есть, на ваш взгляд, мы можем разделить 80-е на два этапа — до 1985-го и после?

И.К.: Я думаю, что да. Тогда произошло нечто очень важное: окончательная безнадега сменилась нервозностью; в воздухе повисли какие-то надежды, начались какие-то сдвиги...

Г.К.: Хорошо. И какие же проблемы возникли перед художниками во второй половине 80-х?

И.К.: Тут сложно дать однозначный ответ. У художников часто была небольшая разница в возрасте — от семи до двенадцати лет, — но для художников старшей генерации концептуальной группы это было время простого продолжения тех замыслов, той художественной программы, которая уже сложилась в 70-е годы. Практически все они продолжали делать картины, которые были задуманы или «сформулированы» в 70-е. Так же и «Коллективные действия» в своих перформансах продолжали всё те же важнейшие, очень глубокие находки, сделанные еще в 70-е. А вот для следующей волны, для возникших новых групп, о которых я говорил выше, как мне кажется, возникли проблемы смены предмета искусства и вектора движения.

Г.К.: Что же вызвало распад дружеских связей в среде неофициальных художников в самом конце 80-х?

И.К.: Я не мог бы однозначно назвать это «распадом дружеских связей»; мне кажется, что во всех наших кругах сохранялись те же отношения, что сложились в 70-е годы. «Распад» возник просто в связи с расхождением наших индивидуальных судеб, наших путей, если можно так выразиться, и начался он, конечно же, после той злополучной продажи на аукционе «Сотбис». Все это напоминает футбольную команду, которая долго тренировалась, а потом оказалось, что на игру пригласили не всех. С того момента, несомненно, сказывается влияние «проклятого Запада».

Г.К.: *Илья, как складывалась ваша карьера после 1987 года? Разве вы не вернулись тогда в Москву?*

И.К.: Я вернулся в 1988-м, как раз когда был этот аукцион «Сотбис» — летом. Я провел то лето на даче у Эрика Булатова, готовил там выставку у Фельдмана, если не ошибаюсь. Но, в сущности, я считаю, что мой отъезд состоялся в 87-м году, то есть жизнь на Западе началась уже с этого времени. Я приехал в Россию в 88-м уже скорее как турист — на несколько месяцев — и уехал вскоре вновь.

Г.К.: *Мне кажется, стоит уточнить, что приезды иностранных дилеров и галеристов начались все же с перестройкой, а не раньше.*

И.К.: Конечно, с перестройкой и еще до «Сотбиса». Западные галерейщики почуяли возможность выявления новых имен для своего «бизнеса». Поэтому они довольно быстро сориентировались и стали интенсивно посещать мастерские наших художников. Эта группа была хорошо известна в то время — это Альварес, Катрин Тьек, Фельдман, еще человека два-три. Они много ходили по мастерским, подыскивая себе своих будущих художников. Также можно вспомнить и Бернара, который взял к себе Эдика Штейнберга. Конечно, в это время с Запада шел «деловой» наплыв, и он имел откровенно коммерческий характер. Такие «деловые» волны потом возникали в Китае и других странах типа Кореи или Мексики. Галеристы хотели быстро использовать в своих интересах волну свежего артистического материала.

Кроме того, нельзя забывать, что с концом советской власти огромное значение во «внешнем» мире приобретает соц-арт, потому что первыми, кого увидел и адаптировал Запад, были соц-артисты: Косолапов, Комар и Меламид, Соков, но с волной перестройки появляются и художники иного типа: приехали Янкилевский, Штейнберг и другие. Но показ соц-арта был организован очень ярко уже в середине 80-х и даже раньше, когда очень сильные выставки с огромным успехом делала Маргарита Тупицына и другие кураторы. Меня эта проблема совсем не коснулась, поэтому я упоминаю этот факт просто с исторической точки зрения.

Г.К.: В свете тех новых возможностей, что открылись перед художниками во второй половине 80-х, можно ли утверждать, что прежние отношения с художниками и коллекционерами прочих республик совершенно утратили смысл?

И.К.: Насколько мне помнится сейчас, московская среда была довольно герметичной, поэтому никаких особенных контактов с «прочими советскими республиками» не было, за исключением Эстонии. Эстония воспринималась нами как «заграница», и у нас поддерживались широкие контакты с эстонскими художниками; к нам приезжали Лео Лапин, Тынис Винт, Рауль Мейль и другие. Так что контакты были очень тесные. Что касается коллекционеров, то у них был великий коллекционер и гениальный человек Матти Милиус, который существует и сейчас, разумеется. Все эти отношения носили очень серьезный характер. Мы ездили в Эстонию, например на выставки Юло Соостера и в Тарту, и в Таллин, то есть контакты с этими городами были очень плотные. Нельзя, в общем-то, забывать, повторяю, что для нас это был «Запад» и эти контакты имели поэтому дополнительную притягательность.

Что касается контактов с другими республиками, то здесь мне трудно что-то добавить, если только не вспомнить, что с Украины в Москву приезжал Боря Михайлов и показывал нам свои фотографии, и я уже с первой его фотографии понял, что это великий фотограф, поэтому у нас сразу же уста-

новились очень близкие отношения. Впрочем, сам я в Харьков не ездил.

С другой стороны, обязательно следует вспомнить контакты с Ленинградом, но не столько с художниками, сколько с поэтами. Они часто приезжали читать в Москву. В моей мастерской, например, читали стихи замечательные поэты Елена Шварц и Виктор Кривулин. Мы тоже ездили в Питер, но эти посещения носили фрагментарный и эпизодический характер в силу того, что между Ленинградом и Москвой всегда существовала традиционная конфронтация и некоторая ревность присутствовала с обеих сторон.

Г.К.: Важным моментом для 80-х стало появление и утверждение в нашем сообществе инсталляции как жанра. Могли бы вы определить, что подтолкнуло лично вас в середине 80-х к созданию первой инсталляции?

И.К.: Сейчас я не могу вспомнить, что конкретно меня подтолкнуло. Думаю, это было связано с размытием двухмерных работ и переходом в «вещи». Мы ведь все делали в то время большое количество разных вещей-объектов. Я делал какие-то коробки, в эти коробки вкладывались романы, папки, книги и т.д. Собиралось большое количество мусора, также состоявшего из вещей... Поэтому я думаю, что переход к инсталляциям произошел через объекты, через вещи. Самая первая инсталляция называлась «Муравей», где было изображение муравья и семь комментариев к нему¹. Потом были эти веревки с мусором. Думаю, что мы можем говорить о переходе из двухмерности картин в реальное пространство перед их плоскостями. Сюда же можно отнести разные приклеенные вещи, прибитые к картине лопаты и т.п., то есть все то, что высовывается из двухмерной плоскости в пространство зрителя. Зритель должен видеть не иллюзию, которая находится за плоскостью картины, а реальный предмет, за который можно подержаться и который можно потрогать.

Г.К.: Многие инсталляции являлись логическим продолжением и развитием ваших «персонафицированных», narra-

¹ 1983 год. — Здесь и далее прим. Г.К.

тивных альбомов. Был ли этот переход в трехмерное пространство как-то связан с темой «художник — персонаж»?

И.К.: Не думаю. Дело в том, что художник — персонаж возник по той причине, что у меня не было никакого собственного, личного взгляда на изображение, а все это делали «они» — разнообразные герои: то это был человек из ЖЭКа, то бездарный художник, то некий метафизик. В общем, все это были «они», но нигде не было меня самого. Если я там и присутствовал, то расплзался, разделялся на большое количество разных героев.

Г.К.: *Можно ли тогда сказать, что инсталляция помогла вам как художнику преодолеть соперников-персонажей и обрести себя?*

И.К.: Нет, никакого обретения себя в инсталляциях не было, а было изображение страшной, ужасной тюрьмы, в которой мы все жили. Инсталляции отображали разные камеры этой тюрьмы. Хотелось сжать то пространство, которое нас окружало, до объема каких-то отдельных комнат: тут милиция, там школа, там больница, а там сумасшедший дом. Это была квинтэссенция зла и мерзости, которые окружали нас со всех сторон.

Конечно, художник так или иначе присутствует в инсталляции — прежде всего, в желании убежать из репрезентации кошмара. Это было изображение замкнутых, гнетущих пространств, но всегда оставалась иллюзорная надежда куда-то из них удрать.

В те годы многие инсталляции не были реализованы, только проектировались. Но потом, когда открылась форточка и мы уехали за границу, там уже оказалось возможным их все построить, что было очень приятно. Практически единственной сделанной в мастерской инсталляцией стал «Человек, улетевший в космос»², и частями были сделаны «Человек, который ничего не выбрасывал», «16 веревок»³ и «Корабль»⁴.

² Как правило, экспонируется в рамках инсталляции «Десять персонажей».

³ Все — 1986 года.

⁴ 1984—1985 годы.

Поэтому, когда я выехал за границу, то там всё быстро удалось построить. Западные музеи стали предлагать выставки, а у меня было безумное желание рассказать про ту омерзительную тюрьму, в которой мы тогда жили, — как у Синдбада-морехода после его путешествий было неудержимое желание рассказать о том скотстве, из которого он выплыл.

Г.К.: Какие у вас возникли ощущения от западной художественной жизни после вашего выезда за рубеж?

И.К.: Я думаю, что главным моим ощущением было полное, абсолютное приятие происходящего. Это напоминало чувства голодного человека, который уже не отличает селедку от колбасы и ест все подряд. И мне все казалось съедобным.

Г.К.: Как вы определили бы ваше самоощущение в конце 80-х: вы чувствовали, что вы состоялись как художник, что все наконец-то идет как надо, или нет?

И.К.: Ничего подобного! Даже и близко ничего такого не возникало. Это был приезд самозванца, незаконнорожденного существа, которому по каким-то загадочным, ему самому непонятным причинам дают возможность выставляться в разных институциях. Я был этому страшно благодарен, но никакого ощущения успеха у меня не было. Все происходившее напоминало показ животного, которое привезли из каких-то неведомых земель, из некоего закрытого зоопарка и которое можно теперь показать в качестве представителя таинственных лесных существ.

Надо, впрочем, добавить, что мой «выход» был не только экзотичен, но одновременно он соответствовал тем нормам, тем требованиям школы модернизма, если можно так сказать, которые существовали на тот момент в художественном мире на международном музейном уровне. Язык должен был обязательно быть модернистским, учитывающим все традиции истории искусства XX века. Если ты любил его и учитывал в своем творчестве, ты мог говорить о том, что ты привез для показа, а привез ты боль, отчаяние, отвращение, гадливость — все то, что ты накопил за все прошедшие годы. На что я мог еще претендовать? На славу Льва Толстого? Я был

нормальным советским человеком, отравленным нашим миром, и мне хотелось рассказать всем про эту отраву.

Г.К.: *В те годы в разных странах и музеях открылось очень много ваших выставок. Какую из них вы бы назвали сейчас самой важной?*

И.К.: Думаю, что это «Десять персонажей»⁵. Я сейчас говорю, конечно же, о критических сторонах показа ужасной советской действительности — обо всей ее лживости, постоянном давлении и т.п., но параллельно с этим в Советском Союзе все еще сохранялась традиция, идущая от Гоголя: пристальное внимание к «маленькому человеку» — это тот гуманистический и сентиментальный аспект, который в западном модернизме напрочь отсутствовал. Этот момент рассказа, нарратива о психологии человеческих отношений, о душевной жизни, теплоте и прочих гуманистических ценностях присутствовал в «Десяти персонажах» с большой силой. Хотя эти люди и были весьма унижены, в то же время они были полны маленьких, несостоявшихся утопий, надежд и всего прочего, что составляло соль и основу литературы XIX века. Все это было весьма ощутимо в этих персонажах и, как потом выяснилось, и во всех остальных работах. И, глядя назад, я сейчас вижу абсолютно отчетливо, что в модернизме этот элемент рассказа, нарратива был запрещен, табуирован. Я же попросту не знал этого и всячески поддерживал и педалировал эту сторону своих работ, рассказывал эти истории в соответствии с тем импульсом, который был заложен во мне классической русской литературой. А сейчас, уже через много лет после приезда сюда, я вдруг понял, что повествование не только не является странным и обескураживающим моментом, но чуть ли не светлым будущим искусства, то есть нарратив и человечность должны неминуемо вернуться в изобразительное искусство. И наоборот, формализм, бесчеловечность, цинизм и хамство должны исчезнуть. Вот такая очередная утопия.

⁵ *10 Characters*: 1988, Ronald Feldman Fine Arts, New York; ICA, London. 1989, Kunsthalle, Zurich. 1990, The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC.

Г.К.: Как вам теперь видится, под каким знаком прошли 80-е годы?

И.К.: Я бы сказал, что под знаком противоречия: отчаяния от безысходности советской социальной жизни и одновременно любви к своему занятию. Наша жизнь шла тогда *вопреки* социальному бытию. Сегодня, наверное, это звучит непонятно, потому что каждый имеет возможность как-то участвовать в социальной жизни, но в наше время нужно было знать и понимать ту двойственность, что служила причиной разъединения людей: это был отвратительный, ужасный социальный мир «навсегда», который не мог быть изменен ни в каком виде, — но под коркой всей этой мерзости можно было устроить собственный мир. Иными словами, это доказывает, что в любом аду можно создать свой рай.

*Нью-Йорк — Москва
Март 2012 года*

Георгий Кизевальтер

Визит к Тынису Винту¹

Арт-практики Тыниса Винта можно рассматривать как синтетическое художественное произведение, созданное на базе авторской мифологии. Его амбиция тотального преобразования реальности имеет общие черты с модернистским мифом о художнике-демиурге, творце нового жизненного пространства, кульминаровавшим в начале XX века в авангардистских утопиях жизнотворчества. В то же время здесь можно найти родство и с предшественником авангардистского синтетического художественного произведения — «гезамткунстверком» Рихарда Вагнера, также провозглашавшим своей миссией преобразование общества через создание нового (мифологического) художественного языка на основе небывалого синтеза искусств и старых мифов. Метод Тыниса Винта — синтез различных знаковых систем — отражает миф о потерянном совершенном языке, рассмотренный Умберто Эко. Целью как синтеза искусств Вагнера, так и проекта Винта можно назвать «восстановление» в художественной форме доавилонского совершенного языка, призванного вернуть гармонию Золотого века.

Наряду с конструктивным, геометрическим направлением вторую последовательную линию в графике Тыниса Винта составляют композиции, где основной темой является архетипная женская фигура. В серии «Мифологическая графика» создание таких символических сцен перерастает в культивирование напряженной и метафизической, причудливой атмосферы сновидений, где важно не выражаемое словами повествование, а особое, психологически пограничное состояние. Арт-практики Тыниса Винта содержат, таким образом, элементы как спонтанного, так и сознательного мифотворчества: помимо сопряженных коллективных мифов (по Лиотару метанарративов) в его творчестве имеет место сознательная попытка выработать индивидуальную, авторскую мифологию. Ключевая роль здесь принадлежит созданию особой атмосферы с целью вызвать у зрителя ощущение пребывания по ту сторону обыденной реаль-

¹ Впервые опубликовано в «Сборниках МАНИ» (1986) и газете «Гуманитарный фонд» (1991. № 28/46-79). Редакция 2012 г.

ности, помогая ему через это познать и самого себя — что и является одной из основных задач каждой мифологии.

Э. Тайдре

В середине мая мы с женой побывали в Таллине. Аллу отправили туда в командировку, а я по этому поводу решил к ней примазаться.

Я очень люблю Таллин. Все-таки это очень приятный город — не чета нашим захолюстьям! Везде старинные домики, фонарики, закоулочки, маленькие дворики; бесконечные кафе на каждом углу — здесь можно вкусный блинчик съесть, а там — кофе со сливками выпить, а тут — пирожное слопать. Опять же, культура другая — никто тебя в магазине колбасой по морде не бьет и в автобусе пуговиц не обрывают, а напротив — все улицу только на зеленый свет переходят и каждый день в кафе по два часа про жизнь разговаривают. А что про ихний национализм болтают, так это все ерунда. Главное — компромисс держать и вежливость проявлять. Если, к примеру, подходят к тебе на улице трое юнцов и с понтом спрашивают: «Куле, суйтсе эй оле?» — надо непременно отвечать: «Тере, тере, вана кере, эй, эй оле». И спокойно идти дальше, и не показывать своего бескультурья. Вот такая картина.

Короче, отправились мы в Таллин развеяться да по магазинам побегать. Жизнь, знаете ли, своего требует. И конечно, хотелось мне моего старого знакомого навестить — Тыниса Винта. Я его уже три года не видел. Тынис Винт — это такой эстонский художник-график. Хороший художник и очень интересный человек.

Раньше, бывало, приедешь к нему — он тебе сразу начинает рассказывать про таинственную связь древних культур и цивилизаций. Разложит для наглядности на полу свою коллекцию эстонских вязаных vareжек с орнаментами — ступить некуда, так и стоишь пень пнем, — и давай объяснять, что узоры на vareжках в точности совпадают с магическими символами тантризма и ацтеков, а рисунок на скале в Норвегии потрясающе похож на деталь орнамента из Новой Зеландии:

«Вот, смотри, здесь линия земля — небо, здесь — космос — индивид, тут семь штрихов и на этом рисунке тоже восемь, но совершенно непонятно, нох, откуда такое совпадение!»

И так весь вечер. Действительно, совершенно непонятно, но интересно. Уходишь из мастерской обычно в заторможенном и расчлененном состоянии — тело отдельно, и голова отдельно. Так и идешь по улице, а прохожие шарахаются. Такая картина.

Я позвонил Тынису из «Паласа», где мы остановились. Подошла к телефону Эне Кульль, его жена, тоже график: «Нох, конечно, хорошо, приходите после восьми! Мы будем точно дома».

Я купил бутылку вина и трехступенчатых пирожных, облитых шоколадной глазурью. А Алла долго решала, что ей надеть — юбку или брюки. Для нее это было почему-то очень важно. Наконец надела штаны.

Перед нанесением визита мы решили прогуляться по городу, благо стало тепло и массы приезжего люда уже разбежались. По дороге мы зашли в фирменный продуктовый магазин «Киев», но покупать там ничего не стали (две с небольшим недели назад грянул Чернобыль). А другие люди покупали. Наверное, у них дома есть счетчики Гейгера, решили мы с Аллой.

Тынис и Эне живут в центре, возле магазина «Калев». Мы подошли к дому без десяти восемь, но нам было сказано прийти после восьми, и мы присели покурить на бульварчике неподалеку.

Это был, по всей видимости, детский бульварчик: взрослые расчертили на асфальте дорожки со стрелочками и повсюду понатыкали дорожные знаки. По дорожкам на велосипедах ездили мальчики в коротких штанишках, не соблюдая абсолютно никаких правил движения.

А напротив скамейки, где мы курили, девочки прыгали через резинку. Когда они подпрыгивали повыше, у них из-под юбочек выглядывали белые трусики. Почему-то это зрелище было очень привлекательно.

Пока мы так прохладжались, мимо нас по аллее прошла шумная группа подвыпивших мужчин и женщин. Все они были очень хорошо одеты и напоминали иностранцев. Вполне возможно, что это были и эстонцы. Один из мужчин, закатый между двумя женщинами, вдруг игриво подмигнул Алле, как бы приглашая ее с собой. Такие дела.

Наконец настало десять минут девятого. Мы подумали, что приличия уже соблюдены и можно отправляться в гости.

Дверь открыл Тынис. Он был в белом костюме и черной рубашке с галстуком в полоску. Тынис по-восточному долго кланялся и улыбался нам, пока мы, смущенно бормоча «добрый вечер» и «здравствуйте», изображали, что вытираем ноги. Тут из черной кухни вышла черная Эне, и мы переключили поток бессмысленно-приветственного бормотания на нее. Затем мы все прошли через черно-белую мастерскую в черно-белую гостиную. Здесь я вручил Тынису вино, а Эне пирожные, после чего Тынис немедленно включил японский телевизор, а Эне испарилась обратно на кухню.

Мы успели обменяться тремя вежливыми фразами по поводу московских и таллинских новостей, когда по телевизору стали показывать американское развлекательное мыльно-пугачатое шоу с каким-то стремительным названием. Тынис сразу оживился, задернул черные шторы, даже Эне пришла с кухни, и мы уставились на экран JVC.

Для тех, кто не в курсе эстонской жизни, поясню: мы смотрели финское телевидение. Финское телевидение — это эстонский бич Божий. На мой взгляд, конечно. Эстонцы смотрят только финские передачи, причем по двум или трем каналам. Чтобы не пропустить чего-нибудь интересного, они имеют по два-три телевизора, как правило, в разных комнатах, а иногда и в одной. Все члены семьи, придя с работы или с учебы, обязаны строго контролировать передачи своего канала и при обнаружении любопытных и увлекательных передач подавать сигналы всеобщего внимания. Такая картина.

Короче, на экране под тяжелую рок-музыку демонстрировалась черно-белая пародия на советско-американскую

встречу на высшем уровне. Встречались там некие боксеры: худенький парнишка очень напоминал Картера, а здоровый, жирный «лоб» с наклеенными бровями — Брежнева. Встреча проходила, естественно, на ринге, при огромном стечении зрителей. Парнишка смело бросился в атаку, но тут же был сбит мощным апперкотом. Нокдаун следовал за нокдауном. Зрители в восторге ревели. Потом парнишка вырубился, и «лоб» сел на него верхом и стал его утюжить, а рефери прыгал вокруг мячиком и просил «Брежнева» перестать. Тут «лоб» увидел, что парнишка дал дуба, и бросился на рефери. Отмолотив и рефери, «Брежнев» кидается на судей в зале и зрителей и мочит всех подряд. В конце «Картера» уносят на носилках, покрытых звездно-полосатым флагом. А «Брежнев» мчится на «Чайке» по ночной Москве. Рассвет над Москвой-рекой у Кремля и прочий хеппи-энд.

Потом еще с полчаса показывали какую-то дребедень. Наконец шоу кончилось, и Тынис пригласил нас посмотреть его работы. Мы вышли из гостиной в мастерскую, и хозяин стал доставать из черного шкафа пачку за пачкой. Он показал нам, наверное, все свои работы, включая детские. Делал он это так: клал пачку на пол и быстро перекидывал листы в новую стопку. А мы ползали и прыгали на корточках вокруг него. Нам все очень нравилось. Мне особенно понравилась девушка с четырьмя грудями. Ее обнимали обычные девицы с двумя грудями. Тынис сказал, что эту работу, как ни странно, даже приняли в салон. Такие дела.

После этого мы посмотрели несколько новых графических работ Эне. Рисунки были красивые, черно-белые, геометрические. Алле понравился строгий многоящцевый пенис. Конечно, этот рисунок можно было понять и просто как архитектурное сооружение. Но можно было и по-другому.

Затем Эне и Тынис вместе — пачки были большие и тяжелые — убрали черно-белую эротику в черный шкаф, и мы пошли пить вино, есть многочисленные сэндвичи и разглядывать цветную эротику. Нам предложили к просмотру целую кучу фотоальбомов и фотожурналов — от Джона Суоннела до

рекламных изданий «для мужчин», где различные известные красотки демонстрируют различные и опять же известные части своего тела. За это восхищенные мужчины покупают охапками билеты на концерты, где поют эти красотки, и на фильмы, где они играют. Такая жизнь.

Мы уже выпили полбутылки вина, как пришли три девушки — три художницы из Риги. Девушки были очень милые. Они поздоровались и тоже стали разглядывать альбомы и журналы.

Около одиннадцати по ящику запустили английский фильм «Любовь в Восточном экспрессе» — нечто среднее между «Мужчиной и женщиной» и «Звуками музыки». И все опять вперились в JVC. Краски были очень красивые. Актеры и пейзажи тоже. Музыка тем более располагала к объятиям.

К счастью, в одиннадцать появился другой знакомый эстонец — ученик Тыниса Сиим Аннус, с целой компанией прочих художников и сочувствующих. Они принесли бутылку водки, и все принялись эту водку пить.

У Сиима — вообще-то его зовут Сиим-Танель Аннус — только что состоялась выставка в Риге. Он очень раздобрел за те три года, что я его не видел. Сиим был в черном костюме и белой рубашке с бабочкой, и губы у него были накрашены ярко-красной помадой. Он все время улыбался. Чувствовалось, что он очень доволен собой и жизнью.

Мы немного поболтали с вновь прибывшими, потому что фильм всем надоел и никто уже не хотел сопереживать страдающим влюбленным, и тут Тынис запустил в мастерской музыку. К этому времени — к двенадцати — наконец-то стемнело; Эне разожгла в мастерской камин, и все стали танцевать в отблесках огня. Очевидно, это было красиво, но я не могу вспомнить об этом со всей достоверностью, потому что Тынис снабдил меня новыми альбомами и я сидел на полу в гостиной и рассматривал порнографические рисунки какого-то француза, жившего в прошлом веке и критически оценивавшего буржуазную любовь.

Остальные гости вроде бы танцевали. Делали они это так: мужчина уводил какую-нибудь девушку в полутьму, прижимал ее к себе, и они начинали топтаться на месте и тереться друг о друга. Такая картина.

На диване, впрочем, сидели рижанки. Иногда их тоже приглашали танцевать, но в остальное время они разглядывали альбомы с себе подобными, только в обнаженном виде. Одна рижанка была довольно симпатичная. Мы с ней иногда чокались и что-то говорили друг другу. А иногда мы отрывались от наших альбомов, встречались взглядами и улыбались. Но пойти потереться об нее в соседнем помещении мне почему-то не приходило в голову. По-видимому, это ее огорчало.

Тут Эне принесла шампанское. Все обрадовались, дружно наполнили бокалы, «содвинули их разом» и с новой энергией пошли тереться друг о друга. Сиим, несмотря на педерастический вид, пользовался у девушек успехом. Чтобы их привлечь, он непрестанно твердил про свою строгую жену.

Тынис нашел мне новый альбом, на этот раз с японскими старинными рисунками, повествующими о соединении — а главное, о красоте, пользе и высшем смысле этого соединения — всем известных начал инь и ян. Соединялись они с незначительными вариациями непрерывно на протяжении страниц трехсот. Лица телесных оболочек этих начал выражали, как и полагается, полную отрешенность при совокуплении. Мне понравились, в частности, несколько рисунков, где ян насаживает одну инь себе на что полагается, а большими пальцами ног помогает еще двум иням получать наслаждение путем ковыряния в чем полагается.

Кажется, остальные в это время продолжали танцевать.

Часа в три все начали расходиться. Мы с Аллой тоже собрались, но Эне и Тынис стали нас уверять, что еще рано, и принесли бутылку коньяка. В конце концов остались мы и рижанки. Мы пили коньяк, ели сэндвичи и пирожные, а Тынис принялся рассказывать про летающие тарелки. Оказывается, он за эти годы собрал целую папку с материалами по НЛО. Как выяснилось, НЛО постоянно приземляются

в Эстонии и в других местах, из тарелок выходят различной формы и цвета существа и повергают очевидцев в транс или в обморок. Очевидцы потом рисуют по просьбе Тыниса картинки, где пытаются изобразить увиденное. Такие дела.

Чтобы поддержать беседу, я рассказал Тынису про летающую тарелку, виденную мною в Москве 11 сентября прошлого года. Тынис сказал, что в этот день НЛО видели и в Таллине, и в Тбилиси, и попросил меня нарисовать ему схему события. Симпатичная рижанка тоже слушала рассказы Тыниса. Мы с ней иногда переглядывались и недоверчиво улыбались.

Потом рижанки вызвали такси и уехали. А мы допили коньяк и переключились на кофе. Мы все ждали, что Тынис и Эне предложат нам заняться групповым сексом, как они это предлагали в свое время Булавиным, но Тынис упорно рассказывал про тарелки, а Эне молча сидела на диване и разглядывала журналы. Она вообще весь вечер вела себя очень тихо и только без конца носила из кухни всякие чайники и кофейники.

Мы с Аллой уже почти ничего не воспринимали, потому что накурились до опиз...ния и от всей этой информации контрапутились. А Тынис все рассказывал про НЛО.

Часов в пять мы попрощались и поплелись в гостиницу. Уже было довольно светло. Шел противный, мелкий радиоактивный дождь, а зонтика у нас, разумеется, не было. Да все равно когда-нибудь помирать, подумали мы.

Придя в гостиницу, мы вытерли головы и хорошенько трахнулись на восточный манер — надо же было как-то контрапутиться. Такая, брат, картина.

*Таллин — Москва
Май 1986 года*

Рийн Кюбарсепп

Неистовый мужичок Матти Милиус

Матти Милиус, родившийся в 1945 году в Тарту, бесспорно, является одной из самых харизматичных личностей среди коллекционеров современного искусства Прибалтики. Милиусу принадлежит большая коллекция экслибрисов и насчитывающая более 1200 произведений коллекция графики и живописи. С 1968 года Милиус регулярно экспонирует работы из своего собрания на выставках в Эстонии и за рубежом. На сегодняшний день в фокусе его коллекционерской деятельности находится преимущественно современное искусство Эстонии, Латвии, Литвы и Армении. Начало коллекции Милиуса было положено в 1962 году благодаря Хелене Иваск-Кульпа, дочери литературоведа и исследователя экслибриса Удо Иваска. В 1966 году Милиус познакомился с коллекционером Мартом Леппом, с чьей подачи он начал интересоваться старой эстонской графикой. А интерес к современному искусству у Милиуса пробудил режиссер Пеэтер Урбла, который позднее снял легендарный документальный фильм «Милиус на холме» (1989), послуживший источником вдохновения для целого ряда художников.

В 1980-е годы, в рамках движения сопротивления советскому режиму, Милиус активно занимался копированием и распространением подпольной литературы (самиздата) и постоянно находился в центре внимания КГБ. В 1981 году состоялась его концептуальная акция, в которой он прочитал заявление о вступлении в Коммунистическую партию Советского Союза: «Я, Милиус Матти Вольдемарович, всемирно известный коллекционер искусства и теоретик, будущий лауреат Нобелевской премии в области литературы, из Тарту, из подвала молочного магазина по улице Кастани, хочу вступить в ряды КПСС. Прежде всего я горячо каюсь в своем прежнем холостяцком образе жизни, аморальном и пуританском. В те-

чение трехмесячного срока обязуюсь жениться на молодой (в возрасте от 16 до 18 лет) жизнеспособной женщине и зачать потомков в необходимом государству количестве, несмотря на все коварные козни природы, которая до сих пор не давала мне шанса испытать отцовское счастье. Обязуюсь навсегда прекратить чтение и укрывание злопыхательских антисоветских журналов *Mana* [“Загробный мир”] и *Tulimuld* [“Огненная земля”]¹... Публично и при свидетелях сожгу в печке “Избранные стихотворения” Марие Ундер (Стокгольм, 1958)... Отныне зовите меня дорогим товарищем и своим парнем...»

Прежде чем рассматривать взаимоотношения эстонского и русского авангарда, необходимо обозначить взаимоотношения художника и общества в том или ином национальном контексте. Русская и эстонская национальные культуры радикально отличаются, причем различия сформировались уже столетия тому назад. В ходе лютеранской реформации в Эстонии из католических церквей было ликвидировано все средневековое искусство. Последующий художественный опыт эстонцев был скуден, оставаясь в пределах стерильных алтарных композиций. Позицию между алтарем и человеком занимал пастор, бывший как в церкви, так и в жизни посредником в общении между Богом и прихожанином. Таким образом, искусство и художник не являлись естественной частью эстонского общества. Искусство было отделено от народа, обитая лишь в церковном пространстве — на хорах или в ризнице. У художника, правда, была особая позиция, обособленная от народа и в своей элитарности презируемая. В глазах эстонцев художник оставался «гражданином по воскресеньям» на службе у господ — прибалтийских немцев: лютеранская церковь праздников справляла мало, главным образом по воскресеньям: ведь в будни следовало трудиться².

¹ Журналы, издаваемые эстонским сообществом в эмиграции. — *Прим. пер.*

² *Лапин Л.* Традиции эстонского авангарда и эстонско-русские художественные связи // Tallinn—Moskva = Москва—Таллин 1956—1985 / Сост. А. Лийвак, Л. Лапин. Таллин, 1996. С. 201.

Напротив, в православной традиции праздники и трудовые будни шли рука об руку, церковных праздников было много, да и контактов с искусством, как дома, так и в церкви, намного больше. Деятельность художника была окутана определенным пророческим ореолом. Русский народ высоко ценит способность воображения, которая у эстонцев считается душевной болезнью. Или, в лучшем случае, язычеством³. В этом смысле Милиус представляет собой симбиоз обеих тенденций. Скажем, это настоящий художник, заполучивший в свою коллекцию практически все работы за гроши — а большинство из них были ему и вовсе подарены, — благодаря своему отличному умению общаться и способности к эмпатии.

Большую часть примечательной деятельности Милиуса составляла переписка с художником Владимиром Янкилевским. К сожалению, в 1996 году Янкилевский не смог присутствовать на своей персональной (совместной с Владимиром Тарасовым) выставке в Таллинской городской галерее — выставке-сателлите проекта «Tallinn—Moskva = Москва—Таллин 1956—1985» в таллинском Доме художника. Приведем здесь фрагмент из его письма эстонцам: «Это благородный идеализм, присущий времени, когда искусство было только искусством — не карьерой и не капиталом. Наш статус определило очень трудное, но благородное время. И лишь потому, что наша дружба выросла из благородного идеализма, в нашей жизни остался столь глубокий и болезненный след».

Московский концептуализм сравнивают с хаосом коммунальной кухни, который в конце концов стали дисциплинировать вещи и голоса⁴. Так, голос Москвы стал звучать, черпая силу в радиостанциях «Свободная Европа» и «Голос Америки». Московское пространство исходило из хаоса, занимавшего периферийную позицию по отношению к космосу. Юрий Соколов, Илья Кабаков, Эрик Булатов и Владимир Ян-

³ Лапин Л. Традиции эстонского авангарда и эстонско-русские художественные связи. С. 201.

⁴ Пацюков В. Текст как пространство и пространство как текст // Tallinn—Moskva = Москва—Таллин 1956—1985. С. 189.

килевский периодически подчеркивали присутствие пустоты в мире хаоса и космоса.

Аналогичный хаос царит — в позитивной форме — в голове неисправимого анархиста Милиуса, но без него Милиус — а в литературе это «неистовый мужичок Матти Могучий» — не обрел бы столько друзей и произведений искусства в своей коллекции.

Интервью Георгия Кизевальтера с Матти Милиусом, осуществленное с помощью Рийн Кюбарсепп и Эльнары Тайдре

Георгий Кизевальтер: В 1982 году делегация московских художников приехала в Тарту из Москвы. Расскажи, пожалуйста, о своих впечатлениях от того визита, что там происходило?

Матти Миллиус: Как мне кажется, поездка московских художников в Тарту состоялась не в 1982-м, а в 1981 году. В рамках прошедшей тогда встречи Георгий Кизевальтер рассказал о деятельности творческой группы «Коллективные действия». С начинаниями группы «Мухоморы» познакомили публику Свен Гундлах и Константин Звездочетов. Во встрече приняли также участие Виктор Скерсис, Вадим Захаров и Анатолий Жигалов. Захаров рассказал о деятельности Юрия Альберта.

Г.К.: В 1984 г. в Тарту состоялась выставка «Фотография и искусство», на которую приезжали и некоторые московские художники. Расскажи, пожалуйста, об этой выставке.

М.М.: Да, выставка «Фотография и искусство» состоялась в Тартуском художественном музее в 1984 году. Из московских художников в ней приняли участие Эрик Булатов, Эдуард Гороховский, Илья Кабаков и Иван Чуйков. Франциско Инфанте выставил там свои фотографии. Также состоялся семинар, в котором приняли участие — хотя и не выступали с докладами — Илья Кабаков, Эдуард Гороховский и, насколько я помню, Иван Чуйков.

Г.К.: Согласен ли ты с утверждением, что в 80-е годы связи таллинских и московских независимых художников имели меньшее значение? Наверное, пик все же пришелся на 70-е?

М.М.: Художники, которые общались уже в 1960—1970-е годы, продолжали держать связь и в 1980-е. Для нас — довольно-таки небольшого круга поклонников авангарда, где участников со стороны Москвы было даже больше, чем из Таллина, — это общение было очень важным, и кульминационным периодом здесь можно назвать вторую половину 1970-х годов. Поколение, появившееся на художественной сцене в 1980-е годы, в это общение уже не включилось — причем как с русской, так и с эстонской стороны. Одним из объяснений этому может быть возросший интерес к Западу и бóльшая возможность контактов с Западом для молодых авторов.

Могу смело утверждать, что я был одним из немногих, кто так часто бывал в Москве, — были годы, когда я наведывался туда каждые два-три месяца и жил там по неделе. И каждый раз возвращался с новыми экспонатами для своей коллекции.

В последний раз я был в Москве осенью 1987 года, когда там была большая выставка неофициального искусства. В Петербурге я был последний раз в 1990 году. Хотел поехать в Москву на юбилейную выставку Малевича (зимой 1988/89 года в Третьяковской галерее), но поездка не сложилась.

Г.К.: Возможно, в Тарту или Таллине проходили иные фестивали, семинары или выставки с участием русских художников, которые я не помню сейчас. Опиши, пожалуйста, вкратце самые важные.

М.М.: Кажется, в 1984 году Анатолий Жигалов и Наталья Абалакова приезжали в Тарту, и на встрече в Тартуском художественном музее они рассказали и показали материалы о своем проекте ТОТАРТа. Встреча закончилась своеобразным хеппенингом — процессия, которую возглавлял я, а замыкала московская дама, играющая на скрипке⁵,

⁵ Комментарий Натальи Абалаковой: «Мы приезжали в Тарту втроем (я, Анатолий и Ева) в 1984 году. Жили там у родителей Матти Милиуса. Показывали слайд-фильм в Тартуском университете и рассказывали о ху-

торжественно проследовала на холм Тоомеяги (тартуский Вышгород).

Кроме того, Юрий Соболев, Илья Кабаков, Эдуард Штейнберг и, конечно, Лидия и Тэнно Соостеры присутствовали на открытии выставки, посвященной памяти Юло Соостера — посредника между эстонским и русским художественными кругами, — в Тартуском художественном музее.

Г.К.: Какие авторы русского неофициального искусства представлены в твоей коллекции?

М.М.: Первым в моей коллекции был представлен Эрнст Неизвестный. Есть ряд работ Ильи Кабакова — был даже один из его альбомов (авторизованная копия), но сейчас он принадлежит собранию Тартуского художественного музея. Есть несколько гуашей и живописная работа Ирины Наховой, офорт Владимира Янкилевского, также одна живописная работа Константина Звездочетова и альбом его бывшей жены Ларисы Резун. Также из авторов можно назвать Эдуарда Штейнберга, Ивана Чуйкова, Глеба Богомолова, Владимира Овчинникова, Георгия Кизевальтера, Льва Кропивницкого и других. Выставку графики последнего я организовал в 2003 году в Таллине, в галерее Десо, где были представлены и работы из моей коллекции.

дожественной ситуации в Москве. На скрипке играет не “дама”, а известная скрипачка и композитор Валентина Гончарова, с которой (а также со Светланой Голыбиной, Сергеем Летовым и Аркадием Кириченко, а впоследствии и с кинематографистами Игорем и Глебом Алейниковыми) мы создали много перформансов, где авторская музыка (или конкретная, “кейджевская” фонограмма) занимала значительное место. Многие наши демо-кассеты озвучены именно этими музыкантами, и это для них было очень важно, так как их произведения в ту эпоху исполнялись очень редко.

Скрипачка и композитор Валентина Гончарова сейчас живет и работает в Таллине.

Акцию “Веревочка” (стрит-арт) мы делали со студентами Тартуского университета сразу же после нашей лекции. Потом мы вернулись в Таллин, жили у Валентины Гончаровой и Игоря Зубкова (ее мужа, электронщика, который делал для нее электронные музыкальные инструменты) и в чьей-то мастерской показывали наш слайд-фильм — уже таллинским художникам».

Г.К.: Не мог бы ты перечислить выставки с условным названием «Русский нонконформизм из коллекции Матти Милиуса?»

М.М.: В 1995 году в галерее Десо состоялась юбилейная выставка моей коллекции, где одними из наиболее важных экспонатов были работы Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Эдуарда Штейнберга и других. В 1996 году в галерее Тартуской художественной школы прошла выставка русского андеграундного авангарда из моей коллекции.

Г.К.: Какие еще выставки в рамках связей между Эстонией и Россией тебе удалось организовать?

М.М.: В 1975 году в студии московских художников я устроил показ работ тартуских авторов: Ильмара Малина, Лолы Лийват-Макаровой, Хелле Вахерсалу. После этого меня вызвали на беседу в КГБ. В конце 1980 года (или январе 1981 года) в кафе Тартуского университета я организовал однодневный показ петербургских художников: Анатолия Белкина, Глеба Богомолова, Игоря Иванова, Владимира Овчинникова, Армена Аветисяна, Тимура Новикова и других. Все это планировалось всего лишь на один вечер, но заглянувшие на огонек члены комсомольской комиссии неожиданно предложили оставить экспозицию на более долгий срок — так получилась настоящая выставка.

*Таллин — Тарту
Ноябрь 2012 года*

Леонард Лапин

Традиции эстонского авангарда и эстонско-русские художественные связи

<...> Можно усомниться, реальна ли возможность общения между эстонскими и русскими художниками? Быть может, культурная ось Москва — Таллин — всего лишь фикция, признание исторической необходимости, навязанной Россией? Ведь Москва, несмотря ни на что, в советское время была «самым открытым городом», информационным центром, куда неизбежно приходилось обращаться за новой информацией. И тем не менее я удивляюсь, почему у эстонской творческой интеллигенции не возникло столь тесных связей с соседними большими городами — Ригой, Ленинградом, Вильнюсом, Минском, а в царское время и с Хельсинки? Со всеми этими местными центрами мы, конечно, общались, и общение со странами Прибалтики было даже обязательным на государственном уровне, но главная ось авангардной культуры сформировалась все-таки между Таллином и Москвой, поэтому связи с Ленинградом, Ригой и Вильнюсом образовались при посредничестве Москвы. Считаю, что причиной этому послужила своеобразная роль Таллина как метрополии региона. Не преувеличивая значения столицы Эстонии, при анализе прошлого можно утверждать, что с точки зрения развития советского авангардного искусства и благодаря художественному климату до Второй мировой войны она была большей метрополией, чем города-соседи. В 1930-х годах в Хельсинки, Риге и Вильнюсе не было сравнимых с эстонскими движений кубистов-конструктивистов, абстракционистов или сюрреалистов. А в более свободном климате 1960-х годов прежняя традиция получила новую жизненную силу и нашла новых продолжателей, за короткое время превративших Таллин в метрополию современного советского искусства, важный центр новых идей. В 1960—1970-е годы ось Москва — Тал-

лин напоминала двухтактный мотор, ритмично тянувший из одного центра в другой тяжелый груз — развивающееся в подвалах и на чердаках современное искусство, — отвергнутого, но жаждущего признания и готового к прыжку мятежного зверя.

Здесь хотелось бы вспомнить некоторые общие черты эстонского и русского авангардного искусства: абсолютную преданность ведущих мастеров своему призванию, неприменный эгоцентризм, привязанность к безумным идеям и творческий размах — масштабы работы казались тогда абсолютно нереальными. <...>

В отличие от Москвы, у звезд Эстонии, в общем-то, не было своей школы, учеников, последователей. Они были здесь одни, и, быть может, поэтому власти не обращали на них внимания. Советский террор прежде всего был направлен на художественные объединения и их лидеров. Ведущие фигуры русского авангарда страдали от репрессий больше, чем в Эстонии, потому что в Советской России опасались самоотжествления масс с «неправильными лидерами», пока коммунисты создавали «правильных» лидеров и учителей. А в Эстонии лидеры были одиночками и по традиции трудились обособленно, пребывая как в глазах властей, так и в глазах народа в мире забвения.

<...> После тридцатилетнего перерыва возобновление угасших эстонско-русских культурных контактов стало возможным в связи с оккупацией Эстонской Республики Советским Союзом в 1940 году, продолжившейся после временной немецкой оккупации в 1944 году и длившейся фактически до 31 августа 1994 года, когда Россия вывела свои войска из Эстонии. Наряду с официальными и навязанными контактами в 1940-х и 50-х годах возникли настоящие и плодотворные культурные связи между творческой интеллигенцией Эстонии и России: происходило это в исправительно-трудовых лагерях в Сибири, куда отправляли на верную смерть самые светлые головы обоих народов. С Сибирью связано и возрождение искусства авангарда Эстонии, так как именно там провел шесть лет своей молодости Юло Соостер (1924—1970), став-

ший в 1950-х годах бесспорным лидером нашего движения за обновление в искусстве. <...> Юло Соостер основательно проработал арсенал сюрреализма, отфильтровал опыт искусства модернизма, выбрал из него основное для психики эстонца, так что нам пришлось всего лишь продолжить прерванный путь авангарда, стартовав с новой исходной позиции. Юло Соостер был для нас убедительным примером радикализма, независимости и возможности сохранения творческой свободы даже в суровых условиях советского режима, возможности преодоления информационных барьеров без пересечения границ государства.

Прежде всего Юло Соостер положил начало формированию художественной оси Тарту — Москва, в которой тартускую сторону представляли его друзья и товарищи по лагерю: Л. Саартс, К. Кярнер, В. Янов, С. Йыгевек, Л. Валлимяэ-Марк, Х. Вийрес, В. Охакас и другие. Из московских художников, с которыми в то время установились наиболее тесные связи, можно назвать Э. Неизвестного, И. Кабакова, В. Янкилевского, Б. Жутовского, Ф. Инфанте, В. Колейчука, Э. Штейнберга, Ю. Соболева и Э. Булатова. Среди теоретиков у эстонцев сложились тесные связи с В. Пацюковым, который был частым гостем в Эстонии.

В 1960-х годах вектор оси был преимущественно московским, а посредником в основном являлся курсирующий тогда между Тарту и Москвой Юло Соостер. После его смерти в 1970 году связь с Москвой со стороны Эстонии стал поддерживать таллинец Тынис Винт, и под его влиянием связь стала двухсторонней. После этого Таллин на какое-то время захватывает лидерские позиции в авангардном искусстве Советского Союза — это связано с выставками в Саку в 1973 году и в Харку в 1975 году, которые посетили многие художники Москвы и Ленинграда. Эти выставки были символами открытого противостояния властей с авангардом и, как я считаю, позднее воодушевили на проведение и в России публичных выставок, которым сопутствовали большие скандалы. Во второй половине 1970-х годов все публичные каналы выступлений закрылись и для нас, и, чтобы держаться на поверх-

ности и показывать новое искусство, приходилось прибегать к более хитрым методам. <...> В Эстонии действовала точно такая же система, как и во всем Советском Союзе. Было свое официальное и неофициальное искусство, но в масштабе маленького народа и культуры взаимоотношения между этими двумя искусствами не выглядели контрастными. К тому же эстонские художники-авангардисты, несмотря на запреты, использовали всевозможные официальные информационные и культурные каналы для проведения своих идей в массы гораздо активнее, чем москвичи. Московский авангард мог делать свою работу на чердаках и в подвалах, закрытых для общества, не заботясь о физическом существовании своего народа, о сохранении русской культуры. Заботы русских были скорее духовного и идейного плана: их художники-авангардисты постоянно подчеркивали идею «жертвенности», считая свою запрещенную деятельность своеобразной жертвой в искупление грехов русского народа, который, проводя в жизнь идеи коммунизма, совершил немало преступлений. Страдающий творец со своей жертвой был в этом процессе испителем, почти святым. Искусство создавалось для очищения и спасения опустошенной, но избранной Богом русской души. Подобному человеку посвящены почти все фильмы Тарковского, который и сам в своей жизни и творчестве являлся прежде всего спасителем.

В то же время эстонский художник должен был постоянно распространять информацию, помогая своим соотечественникам осознать существование современной художественной культуры и ее продолжающееся развитие. Быть эстонцем означало постоянно утверждать это с помощью созидательных способностей и публичного творчества, потому что искусство было одним из немногих публичных каналов, через который национальная идентичность могла себя хоть как-то выражать. Все остальные — официальная национальная политика, экономика, идеология или международные связи — отсутствовали. В этих условиях культура действовала как компенсационный механизм оккупированного народа, выражая эстонскую идею именно средствами изобразительного

искусства. Следствием этого процесса стала более разнообразная официальная культурная жизнь, но развитию культуры способствовало и то обстоятельство, что в немногочисленном национальном сообществе все связаны друг с другом — если не родственными, то дружескими или приятельскими узами. Так, например, сын увенчанного в Москве титулом академика официального лидера художников Эвальда Окаса — Юрий Окас — был одним из ведущих художников-авангардистов. Единственное, что могли в таком случае сделать власти, это просто проигнорировать «нежелательную сторону» этого дела. Относительная внешняя мягкость в отношении властей к авангарду не исключала возможности уничтожения за несколько часов всего новаторского движения в Эстонии, как выясняется из ставших теперь достоянием гласности некоторых документов, таких как, например, предписания «на особый случай». Мы занимались авангардом, фактически сидя на бочке с порохом.

Конечно, возникает вопрос: почему так тесно связанные между собой авангарды Таллина и Москвы ни разу не организовали в Советском Союзе ни одной совместной выставки, хотя бы и в более «свободной» Эстонии? Такие планы вполне серьезно стояли на повестке дня после проведения выставок как в Саку, так и в Харку, и у меня даже была переписка с И. Кабаковым по этому поводу. В августе 1974 года мы планировали организовать совместный симпозиум на чьей-нибудь даче, но под всё усиливающимся контролем КГБ в конце концов посчитали невозможным и это. Мы организовывали встречи, просмотры и взаимные обсуждения наших работ в узком кругу. При этом некоторые художники (например, Е. Рухин) привозили в Эстонию практически готовые выставки, но после событий 1975 года в Харку усилившийся контроль над выставочными залами не дал возможности показать эти работы публике. Лидеры московского авангарда — Э. Булатов, И. Кабаков, Ф. Инфанте и другие — экспонировались в Эстонии впервые только на выставке «Фотография и искусство» в Тартуском художественном музее в 1984 году, но в целом эта экспозиция была неоднородной, так как авангард был там «разбавлен» творче-

ством иного круга эстонских художников — модификацией социалистического реализма, называемой «гиперреализмом». Таким образом, совместные выступления эстонцев и русских происходили только за пределами Советского Союза, и то лишь до тех пор, пока ведущие фигуры русского авангарда, поддерживающие с нами связи, физически или со всей своей выставочной деятельностью не «переселились» на Запад. Эстонцы же, как будто предчувствуя «поющую революцию», остались на родине, чтобы все активнее участвовать в движении сопротивления советской оккупации, которая сегодня является для нас уже забытым прошлым. Вместо того чтобы отправиться на Запад, мы широко открыли двери Западу на своей родине и принесли в Эстонию европейский капитализм со всеми его положительными и отрицательными чертами.

<...> Прослеживая художественную ось Таллин — Москва, нельзя пройти мимо выдающегося тартуского коллекционера живописи, поэта и анархиста Матти Милиуса (р. 1945). Он начал коллекционировать авангард в 1968 году, а свое первое путешествие в Москву, не владея русским языком, предпринял в 1974 году. Там Милиус сразу же познакомился с ведущим художником русского авангарда того времени, «суперзвездой» Эрнстом Неизвестным. Затем произошло знакомство почти со всеми художниками андеграунда Москвы и Ленинграда. Связи с андеграундом Латвии, Литвы и Армении появились у него еще раньше, так что в середине 1970-х годов Матти Милиус был больше известен в Риге, чем в Таллине. Совершенно нищий Милиус просто просил подарить произведения для своей коллекции, и жизнь показала, что художники, особенно те, которые не нашли официального признания, были щедрыми дарителями — ведь число работ в его собрании сейчас достигает тысячи. Оставив в стороне имеющиеся у Матти Милиуса произведения авангарда Эстонии и Балтики, назовем наиболее известных русских художников, представленных в его коллекции: И. Кабаков, Э. Неизвестный, В. Овчинников, П. Беленок, В. Герловин, В. Янкилевский, И. Копыстьянский, В. Немухин, Д. Пригов, Э. Штейнберг, И. Чуйков, Б. Жутовский. В коллекции собраны

произведения около ста эстонских, латышских, литовских, еврейских, русских, украинских, белорусских, армянских и финских художников, и она продолжает постоянно увеличиваться.

Поскольку мы имеем дело с коллекцией, составленной из дареных произведений, мы должны признать, что уровень работ в ней неоднороден, но в исторической перспективе это даже интереснее, потому что побочная линия в творчестве какого-нибудь известного автора может в ином художественном контексте обрести новый смысл, так же как и значимость какой-либо работы в процессе переоценки исторических ценностей может радикально измениться. Коллекция Матти Милиуса хранит в себе стихию жизни и хаотический характер художественного процесса, что наряду с документами, касающимися авангарда Советского Союза, представляет исключительную историческую ценность. Могу утверждать, что коллекция Милиуса является одним из материализованных символов художественной оси Таллин — Москва, своеобразным памятником художникам-творцам, жившим в стране насилия.

Анализируя искусство андеграунда России, некоторые теоретики называли его явлением диссидентства, которое относится скорее к области политики, чем искусства; вследствие такого подхода, произведения этого искусства якобы являются скорее документами, нежели объектами эстетической ценности. И все-таки из своего общения в России я больше помню доминирующий эстетический уровень. Достаточно часто встречаясь с Ильей Кабаковым, я не могу припомнить, чтобы мы так уж много обсуждали политическую проблематику. Мы общались прежде всего как художники и люди, обсуждали в первую очередь эстетические проблемы, анализировали духовную и творческую жизнь человека, и только в связи с этим на поверхность выходили социальные вопросы, вопросы о государстве и народе. Но творчество и искусство стояли выше политики, так как политика и тогда, и сейчас представлялась нам грязной игрой, неэтичным способом существования. Нас интересовала идеальная экзистенция

как существенная предпосылка духовного развития, творчество как толчок для этого развития и человеческое общение как школа души. Мы верили, что только с добрым сердцем, чистой душой и искрящимся разумом можно решить задачи, которые ставит перед нами Жизнь. Так как таких «верующих» на громадной территории было очень мало, то мы искали друг друга, находили, держались вместе и таким образом укрепляли свою веру и надежду. Мы действовали в разных местах, но чувствовали вселенское единство. Мой русский опыт научил меня, что не все, что исходит от одного народа, следует воспринимать однозначно — только как плохое или только как хорошее. Советская оккупация, которую эстонцы воспринимали все-таки как русскую, а также русская политика, культура и быт, насильно навязываемые нам, народу, который считал себя «образцовым носителем» западной цивилизации, были для нас неприемлемыми и отталкивающими. Но общение с русским авангардом способствовало осознанию того, что эта оккупация, эта власть, этот быт, эта «культура» были созданы «хомо советикусом» — чертом, принявшим облик русских. Свободный от него русский человек был поэтом с большой душой, богатый духом, всегда предпочитавший материальному духовное, рациональному образу жизни — духовную связь с миром. Моя русская школа — это школа души, и такой я и буду носить ее в себе. Образ оси Москва — Таллин для меня — нескончаемый красный горизонт, не схожий, впрочем, с кроваво-красным тоном флага коммунистов: это цвет, в котором соединяются просторы московского неба на заре и тональности морского заката в Таллине. Это оттенок, в котором кипит жизнь, в котором присутствуют сотни, тысячи, миллионы вспышек и угасаний, рождений и смертей, и прежде всего это непрекращающийся процесс, в котором хотя и встречаются повторы, но нет начала и конца — как у солнца, которое одновременно встает для одних и клонится к закату для других.

*Полностью впервые опубликовано в каталоге выставки
«Таллин — Москва» (Таллин, 1995).*

Редакция 2012 года

Ростислав Лебедев

«Успехи» от головокружений

Светлой памяти Дмитрий Александрович Пригов любил предварять свои тексты неким предуведомлением, в котором он в свойственной ему одному манере как бы объяснял, что побудило его написать этот текст и о чем он должен быть. Я, не обладая талантами вышеназванного деятеля культуры, которым он любил себя именовать при случае, все же попытаюсь сотворить нечто близкое в качестве предуведомления.

Всякая эпоха, тем более такая радикальная и судьбоносная для нашего искусства, как 80-е годы XX века, требует осознания как для лиц, живших в то ставшее уже далеким время, так и в назидание подрастающему поколению, которое не очень-то желает с этим считаться и им интересоваться, с самомнением полагая, что вот сейчас пришло его время, и оно уж точно намного лучше и интереснее всех предшествующих отстойно-застойных.

Как-то раз мне попало довольно странное, на мой взгляд, уже не помню чье, описание художественной ситуации 70—80-х. Картина получилась весьма интересная и очень похожая на сегодняшнюю — по своим возможностям, как ни странно, чуть ли не с журналами и галереями, как говорится, «чтоб я так жил», — но, к сожалению, имеющая очень приблизительное отношение к реальной, уникальной по своей безысходности ситуации — этакий облагороженный ремейк. Отсюда понятно, что те, кто не жил тогда, прочитав такой текст, получают весьма ложное представление о реалиях той эпохи, поскольку уйдет важный контекст, да и не только он, а и много чего другого, что участвовало в судьбоносных, так сказать, для нашего искусства событиях.

Примерно в 1978 году я въехал в мастерскую на улице Рогова, 13, что была рядом со студией Бориса Орлова. В этом мне помогли Орлов и Пригов. Они знали, что я без мастер-

ской, а тут как раз освободилось помещение, и я его занял, заплатив за это сто рублей. До этого в нем какой-то кустарь-сапожник, явление само по себе уникальное для советской эпохи, занимался своим незаконным бизнесом по починке обуви для жителей близлежащих домов. Он исправно платил небольшую мзду начальнику ЖЭКа, и все было бы и дальше хорошо, но возраст (82 года) и желание в очередной раз жениться внесли свои коррективы в его размеренный образ жизни. Да и тяжеловато стало ему мотаться каждый день с Арбата в Щукино. Об этом сапожник мне поведал при нашей личной встрече, когда я передал ему обещанные сто рублей, а он свел меня с начальником ЖЭКа. Таким образом я и стал преемником обувщика по снабжению коньяком по праздникам вышеозначенного начальника.

У художника, как у всякого творческого человека, есть постоянная нужда (не путать с другой нуждой), сделав удачную работу, бежать показывать ее всем, кому надо и не надо, дабы приобщить как можно больше народу к своему великому открытию. Что это нужно далеко не всем, понимаешь с годами, тем более власти, особенно советской, да и другой, я думаю, тоже, которая уже назначила себе великих творцов, функционирующих по принципу «чего изволите?», — остальные же, также считающие себя таковыми, без надобности вовсе. Таким образом, при тотальном дефиците выставок художники общались, как всегда, в мастерских, приглашая к себе друзей, которые приводили своих друзей, а те своих и просто разных художников. И мы (Орлов, Пригов и я), пребывая в таком же цейтноте востребованности нашей судьбоносной деятельности, постоянно устраивали просмотры своих новых работ, приглашая всякий народ. Встречи с просмотрами проходили у Орлова с Приговым в мастерской, где они непосильным трудом в поте лица своего зарабатывали на жизнь, выполняя скульптурные заказы, а я сперва показывал свои работы у себя дома. Когда же волею судьбы, счастливого стечения обстоятельств и участия друзей я стал работать на улице Рогова, 13, мы решили делать совместные показы — как мы

их окрестили, «дни открытых дверей». С появлением моей мастерской места стало в два раза больше, и это позволило приглашать большее количество людей, чем прежде, так как народ естественным образом переходил из одной мастерской в другую, не толкаясь в одном месте, как прежде. Мы устраивали экспозицию. Приходили художники, литераторы, просто интересующиеся, читали свои произведения Лев Рубинштейн, Михаил Айзенберг, Всеволод Некрасов, Слава Лен, Д.А. Пригов. Художники ничего не читали, но внимательно рассматривали работы, что-то спрашивали и обсуждали. Словом, художественная жизнь кипела, и круг единомышленников расширялся. Кто-то привел Андрея Ерофеева, аспиранта МГУ, который с большим интересом рассматривал наши работы. Потом он стал бывать часто. Со своим знакомым Виктором Мизиано, который работал в Пушкинском музее, Андрей придумал собрать коллекцию современных советских неофициальных (один из терминов того времени) художников для графического кабинета Пушкинского музея. Художники дали свои работы, в основном графику.

При скульптурной секции МОСХа продолжал функционировать Клуб скульпторов. Там устраивались *однодневные выставки*, так называемые «внутренние показы», на которых можно было представить так называемые «экспериментальные работы». Экспозиция — выставкой это было трудно назвать — существовала только один вечер, каких-то три-четыре часа, и на следующий день она разбиралась. Под этим термином пряталось все, что никак не могло быть выставлено по идеологическим соображениям на больших выставках. Каждая работа отбиралась выставкомом, и без него у нас не проходила ни одна выставка, так как искусство было «полем идеологической битвы» и власти за этим зорко следили. Конечно, на однодневные выставки Клуба скульпторов работы тоже отбирали, но это делали Орлов с Приговым, которые были членами МОСХа по секции скульптуры и работали в Скульптурном комбинате, да и то формально. Помогали им в этом московские либералы — скульптор Марина Романов-

ская и другие. На этих однодневных выставках за три-четыре года (потом все-таки их прикрыли) удалось показать фактически всех московских художников, которые занимались *свободным* искусством.

Мы часто ходили по мастерским, знакомились с художниками, смотрели их работы. Помню, были у Скерсиса: входит молодой человек небольшого роста с крупной головой. Иронически улыбается. «Это художник Юра Альберт», — знакомит нас хозяин. Тот, так же иронически улыбаясь, молча уходит.

Появились и пришли к нам «Мухоморы». Для меня это было особенно приятно, и мы с ними быстро нашли общий язык, потому как они работали в той же игровой манере, что и я. Надо сказать, что большинство художников в то время занимались «духовными поисками вечного искусства», что предполагало гипертрофированную серьезность в осознании своей исключительной миссии, доставшейся от первой половины XX века или непонятно от кого. Хорошую работу на эту тему сделали Жигалов и Абалакова, сфотографировав часть кухни, где на газовой плите была надпись «Духовка», а на ящике, где стояло мусорное ведро, — «Нетленка», этакий кивок в сторону Ильи Кабакова. Игровой стиль, предполагавший совсем другое отношение к тому, что делает художник, в то время еще не прижился в нашем искусстве и многими воспринимался подозрительно, хотя и не без уважения.

Вообще-то, изменение художнических стратегий проходило начиная с 70-х по нарастающей, и к началу художественного бума в нашей стране на волне перестройки представляло вполне оформившееся современное явление, что и позволило вызвать интерес на Западе, на который и была вся надежда, чего уж греха таить, ибо кто же еще нам поможет по доброте душевной.

В начале 80-х по чьей-то инициативе (забыл, кого) началась работа по составлению Московского архива нового искусства (МАНИ). Для этой цели Захаров, Кизевальтер, Елагина, Скерсис ходили по мастерским, фотографировали

работы, что-то записывали. Это была первая большая работа по архивированию материалов — этакая самиздатовская энциклопедия того, что происходило в московском непризнанном искусстве последние годы. Кизевальтер с Захаровым делали еще альбом «По мастерским», куда вошли интервью художников и фотографии мастерских.

У нас на улице Рогова появился Гриша Брускин. Привел его к нам певец шахтерской Горловки, откуда он и сам был родом, Аркадий Петров, увлеченный китчем советской эпохи. Они с Брускиным были старые друзья. Я тоже давно знал обоих, еще с начала 70-х. Гриша Брускин долго ходил по мастерским, все рассматривал.

В Париже начал выходить журнал «А—Я». Идея такого издания была у Игоря Шелковского давно, еще до отъезда на Запад. И, попав туда, он сразу принялся ее реализовывать со всей своей педантичностью и самопожертвованием. Каждый номер журнала — а их было несколько штук на всю Москву, с большим трудом привезенных из Парижа, — становился огромным событием. Они бережно передавались из рук в руки, как «Континент» Солженицына. Московским редактором журнала был Алик Сидоров (он же придумал название), который фактически один выполнял всю огромную работу по сбору материалов для издания, так как в тех непростых, советских условиях чем меньше народу было в этом задействовано, тем было лучше — я имею в виду сбор и подготовку материалов, а также их отправку. Дело это было небезопасное, так как запросто могли «пришить» антисоветчину и окончилось бы все очень плохо для всех. Оно, в общем-то, к этому и шло (от следяще-бдящих органов и стукачей в новых калошах не убережешься), и многих начали таскать в ГБ для душевительных бесед (в конце 84-го начале 85-го года). Тогда же и Пригов попал в психушку. Я приезжал к нему, когда пришел мой черед, и мы обсуждали ситуацию, и как себя вести в случае «задушевной беседы», и стоит ли вообще, потому как уже подули какие-то ветры, хотя я, да и не я один, в возможность каких-то перемен не верил. Но перестройка все же

началась, и это дело то ли отложили до «лучших времен», то ли прикрыли. Не обошлось и без «покаянных писем». У нас была знакомая швейцарка Сильвия Бонадурер, которая часто приезжала в Союз и всеми правдами и неправдами привозила массу литературы и прочей информации. Отчаянная и удивительная женщина, много сделавшая для нас, художников. Она же часто перевозила материалы для «А—Я». Была погромная статья в «Московской правде», после которой Сильвии закрыли въезд в Союз. В следующий раз она смогла приехать только в 1988 году.

Впрочем, это только миф, будто «какие надо» органы все знали. На самом деле они, как всегда, блефовали и запугивали в надежде что-нибудь узнать. Об этом говорили многие диссиденты, да и сам я смог в этом убедиться по истории с «А—Я», так как знаю, благодаря чьему доносу была написана эта статья, но время прошлое и не надо его ворошить, Бог им судья.

В январе 1987 года я возвращаюсь в Москву после очередной командировки (тогда я работал в Худфонде), и на меня сразу же накидывается Леня Талочкин: «Где ты болтаешься? Тебя тут американцы разыскивают». Оказывается, в Москву понаехали разные иностранцы в поисках нового русского искусства, что само по себе было неплохо и удивительно, учитывая наше вполне безрадостное бытование в смысле востребованности в качестве художников.

А в феврале 1987 года состоялась известная выставка на Каширке. Я думаю, что об этом уже достаточно написано. Расскажу только, что я знаю, видел и помню, поскольку был свидетелем и принимал в этом участие.

Директором выставочного зала на Каширке была молодая женщина либеральных взглядов, которой очень нравились художники. Современные творцы и их искусство начали входить в моду, я так думаю, и она решила не отставать и быть здесь среди первых. О том, что будет такая выставка, мне сказал Борис Орлов, который был одним из организаторов, и предложил участвовать. Было решено выставить всех художников круга журнала «А—Я» и близких к ним.

Также приехали какие-то либералы из МОСХа, пожелавшие принять участие, поскольку выставка организовывалась при помощи этого Союза художников. Просто так — как частным лицам — нам никогда бы не разрешили делать выставку, да и просто не подпустили бы ни к какому выставочному залу. Каждому автору было выделено одинаковое количество метров, и он мог выставить все, что считал нужным, без всякого выставкома. Впервые мы получили возможность свободного показа работ и надолго.

Конечно, определенный отбор все же был, поскольку кто-то отвечал за выставку (как же без этого пригляда в ту достопамятную эпоху). Наша задача была, чтобы выставка все же состоялась, даже с какими-то потерями, нужен был прецедент. И вот экспозиция на Каширке была готова, и мы ждали окончательного разрешения об открытии. «Стояние на Каширке» продолжалось дней пять. Мы каждый день собирались в выставочном зале и ждали... Руководство МОСХа и местные партийные бонзы должны были дать добро...

Борис Орлов хватает меня и тащит к работе Пурьгина: «Смотри, смотри, у него тут е...утся. Нас закроют!» Мрачный Пурьгин закрашивает крамолу.

Юрий Злотников привез огромные работы и сел на стул напротив них. Все дни просидел — мало ли что? Шептались — вон Злотников сидит. Сидел, пока выставку не открыли.

На этой выставке художники перезнакомились друг с другом. Конечно, были определенные круги, или, как сейчас говорят, «тусовки», со своим набором персонажей, но многие друг с другом даже не были знакомы. Да и где было знакомиться, если ни выставок, ни галерей.

Самой скандальной работой выставки был «Лексикон» Гриши Брускина. Из-за него никак не хотели открывать и требовали убрать из экспозиции. Пробовали давить на Гришу, но он был непреклонен. Он к тому времени уже собрался эмигрировать, а тут выставка. Также настоящим открытием явился Мацумаро Хан, соорудивший огромную инсталляцию, каких еще в Москве отродясь не видели. Пока шли пере-

говоры, Гриша подходит ко мне и спрашивает, почему я не привез «Сделано в СССР». Я отвечаю, что в этом случае нас точно не откроют. Через год я выставил ее на «Геометрии в искусстве», и руководство МОСХа потребовало немедленно снять эту работу с выставки под угрозой отмены разрешения. Опять было «стояние на Каширке». Но уже был прецедент, и все обошлось. На этой выставке я сблизился с Ленией Пурыгиным, хотя и знал его по работам давно. Где-то в середине 70-х я в первый раз увидел его работу в *салоне*, как все тогда говорили, Ники Щербаковой, хотя это был совсем не салон по теперешним меркам, а просто огромная квартира. Страшная и трагическая судьба у Лени и его семьи. Живя в Нью-Йорке, мы с ним постоянно общались. Многие его не любили, да и сейчас к нему неоднозначное отношение, хотя, будучи его другом, могу сказать, что это был очень чуткий, добрый и отзывчивый человек, готовый прийти на помощь сразу же и отдать последнюю рубаху, не задумываясь, в чем я неоднократно убеждался. Борис Орлов любил говорить в те годы, что в мире есть три великих наивных художника: «таможенник Руссо, Генералич и Леня Пурыгин из Нары Гениальный». Но сам Леня страшно не любил, когда его так кто-то называл. Я как-то позвонил ему в Нью-Йорке и как бы в шутку говорю: «Здравствуй, Леня Пурыгин из Нары Гениальный!» Он на меня ужасно обиделся: «Не смей никогда меня так называть». Пришлось просить прощения.

Почему-то меня послали в райисполком на переговоры с властями, которые я успешно провалил, да и не могло быть иначе, поскольку мне никто ничего не сказал, что и как говорить, когда имеешь дело с властями. Просто, я думаю, никто не хотел туда идти. К счастью, это не повлияло на окончательное решение, поскольку в Москву неожиданно приехала большая группа западных деятелей культуры, культурный десант, среди которых были Милош Форман, режиссер знаменитого фильма «Полет над гнездом кукушки», и швейцарский писатель Фридрих Дюрренматт. Это и сыграло в нашу пользу, поскольку властям нужно было продемонстрировать Западу

реальность перестройки. И, о чудо, Милош Форман приобретает у Гриши Брускина «Лексикон»! Фантастика! Это уже прорыв. Брускин становится художником № 1, что и предопределило его успех на «Сотбисе».

Интерес к выставке был огромный. Очередь с утра до закрытия, разговоры с посетителями, концерт стеб-группы «Среднерусская возвышенность», куда входят участники группы «Мухоморы». Ведет концерт совершенно блестяще Д.А. Пригов, с пьяно-сумасшедшим блеском в глазах. Эта выставка явилась той брешью, через которую устремились все последующие культурные события. Это и «Другое искусство», и «Геометрия в искусстве», и Вторая выставка на Кузнецком, и, конечно же, аукцион «Сотбис». Москву наводнили какие-то галеристы. Все стремились заработать на советском андеграунде.

В одночасье из социалистической провинции мы превратились в самый модный бренд. «Все стало вокруг голубым и зеленым», как поется в одной песенке. Но мы еще не понимали, по каким законам живет «свободный мир», куда мы так стремились попасть. Все были пьяны от успеха и думали, что так будет всегда, да и не могло быть иначе, ведь мы же хорошие художники. Отрезвление пришло позже. Вместе с разочарованиями.

В Москву приехал директор бернского Kunsthalle фон Тавель, который стал отбирать художников для большой выставки в бернском Музее современного искусства. Консультантами у него были Хорошилов и Кабаков, которые не отпускали его ни на шаг. Волею случая нам (Орлов, Пригов и я) удалось пригласить фон Тавеля к себе, и он захотел, чтобы мы дали работы для участия в выставке. Мы, естественно, обрадовались и согласились. Наша самодеятельность не понравилась советским чиновникам, но сделать они ничего не могли. Приехала Ирина Ефимович, которая отвечала за выставку, увидела «Сделано в СССР», которую отобрал фон Тавель, и заявила: «Никаких текстов. Ни в коем случае». В Берн поехала другая работа.

Это была первая большая выставка советского андеграунда в Европе. Экспозиция имела огромный успех. Почти все работы были раскуплены. Когда в 90-м году я был в Швейцарии, Йоллес, тогдашний министр культуры Швейцарии, и Ханс Дреер, архитектор, рассказывали мне, что многие, в том числе и они, пришли до открытия выставки в надежде приобрести работу. Боялись, что потом это будет уже невозможно.

Выставки в Москве открывались одна за другой. Кульминацией этого парада выставок стал аукцион «Сотбис». Отбор участников был еще более строгим, чем в Берн. При мне Леня Пурьгин звонил Хорошилову, который собирал его работы: «Я хочу участвовать в “Сотбисе”». Тот долго думал: «Ладно».

Как известно, «Сотбис» стал звездным часом Гриши Брускина. За работы никому не известных советских художников давали какие-то страшные деньги в валюте. Правда, из всего этого успеха сами художники получили копейки. Но дело не в этом, они стали известны.

После аукциона процесс зазывания художников для работы с западными галереями усилился. Многие стали уезжать. Но выставочный бум не ослабевает. Бакштейн приезжает ко мне в мастерскую, чтобы отобрать работы для выставки. «Я весь этот соц-арт терпеть не могу!» — с порога предупреждает он. Взял абстрактную геометрию.

Виктор Мизиано помещает большой материал обо мне и Орлове в ведущем европейском арт-журнале тех лет *Contemporanea*. Из Нью-Йорка прилетает Маргарита Тупицына, арт-критик, пишущий о современном русском искусстве в изгнании, так сказать, и тоже что-то хочет. Правда, потом в Нью-Йорке она почему-то никак не хотела меня узнавать.

Ко мне в мастерскую приходит Клаудиа Йоллес, чтобы отобрать работы для выставки во Флоренции. Мы с ней беседуем и договариваемся о дальнейших контактах. В 90-м году я случайно встречаю ее в Нью-Йорке на одном из вернисажей. Спрашиваю про выставку во Флоренции. Она мнется, потом с извинениями говорит, что Кабаков изменил список участников, вычеркнув многих художников, отобранных ею.

Виталий Пацюков и Лена Гончаренко делают выставку во французском посольстве, после чего она уезжает в Париж и летом 1989 года под названием «Диалог» с большим успехом проходит в Центре Бориса Виана под Парижем, в городке Лез-Юлис. Это была, как нам сказали французы, первая выставка русских художников во Франции после 1932 года. На выставку мы попасть не успели (власти «помогли»), поэтому прилетели после. Я чуть не опоздал на самолет, уже была объявлена посадка. Пацюков смотрит на меня широко раскрытыми глазами: «Ты с ума сошел! Быть невыездным в СССР, а потом сразу в Париж...» Там я нахожу Игоря Шелковского, и нам есть о чем поговорить. Перед отъездом он дает мне компьютер, который я должен был передать обществу «Мемориал». Это было возможно, потому что наши заграничные паспорта были оформлены через МИД и нас не досматривали, мы шли как дипломаты. Во время этой поездки со мной произошел забавный случай. В составе нашей делегации был один человек с голосом как у известного советского актера Александра Калягина. Оказалось, он двоюродный брат актера, кооператор, субсидировавший нашу поездку. И он все как-то подозрительно на меня посматривал. Потом, уже в конце, подсел ко мне: вы Лебедев? И рассказал, что, когда оформлял документы для этой поездки через КГБ, на него орали, что «сам Лебедев едет», что меня сильно позабавило. Вот уж не знал, что я был у них такой известный.

В мастерской Бориса Орлова я знакомлюсь с Олегом Куликом, который только что приехал в Москву, и приглашаю его к себе. Потом смотрю его работы. Помню, странное у меня было ощущение после просмотра его работ. Ничего подобного я тогда еще не видел, и это никак не соединялось с привычным образом начинающего художника. Появилось другое поколение, с другим взглядом на искусство, другими целями и задачами. Он помогает мне отправить работы в Чикаго. Осенью 89-го Кулик как куратор делает в Музее архитектуры им. Щусева выставку «Путь русской живописи». Когда в 90-м году я ненадолго прилетел из Нью-Йорка, Олег

нашел меня и пригласил на свою, кажется, первую персональную выставку.

Приходит Андрей Ерофеев и говорит, что ему разрешили собрать коллекцию современного русского искусства, и просит подарить какие-нибудь работы для будущего музея. Процесс продажи и вывоза работ наших художников уже шел полным ходом, и кто-то все-таки забеспокоился, я думаю, о том, что все работы этого времени уедут навсегда. Все к этому и шло. Я подарил Андрею несколько работ для этого благого начинания.

Осенью 90-го года через Швейцарию я выезжаю второй раз в Нью-Йорк. Назад я вернулся уже в другое государство, больной и без денег. Надо было начинать новую жизнь в новой стране, как мне казалось.

*Москва
Октябрь 2012 года*

Юрий Лейдерман

Сергунька

От составителя: в своем поэтичном, любовно-критическом панегирике известному персонажу одесской и московской богемы 1980-х художник Юрий Лейдерман предлагает читателю собственное видение некоторых героев и событий этого десятилетия, временами подвергая одесских и московских постконцептуалистов сравнению — явно не в пользу последних.

То есть он идет в некий поток, в некую телесность — то, что он видел во Флоренции и прочих местах, он заманивает в круговорот, пестрый и бессмысленный, как крыло павлина. И того более — этот круговорот он разводит пальцем, размазывает до самых границ, на полное пространство искусства.

И. Антонова о С. Ануфриеве

Пять раз переменится Рада, разойдутся лампы вдали, беклемишка, девчонка со спичкой узрит бормотание земли. Раздавай, раздавай, корноухий, разноси, разменяй, разбреди — пусть кусты, как поляны-ползухи...

Но он остался неподмеченным — вот эта рыба-рыболов. Все знают только — он жучил маму. Он — горе, горе-рыболов! Однако на кухне казанцы, я должен вправду распячивать дела по неуклонному течению реки.

Эпоха не дремлет, эпоха не рассыпается, она всего лишь спокойно приближается к полю, чтобы там окончательно обосраться. Понять на этом бескрайнем свободном поле свою уже полную никчемность, выпустить из рук окончательно свой Памир.

Испытать историческую неизбежность. Опять и опять испытать историческую неизбежность, и рисовать, и комкать лист, как ежа, и кричать: «Не то! Мало! Не то!»

Рашка... Есть ли еще другое место на земле, где греховность и конец человеческой истории были бы так тесно переплетены? Приехала девушка с бабушкой Юрсенар — бабушка пошла за билетами, а девушке — что? В любом случае придется бежать в туалет, прыгать в море, в любом случае нет билетов.

А вот если под солнцем жарким испытать историческую неизбежность?! А под небом?! Сыромяты мы под небом, но и веселые мы горошки под небом, и прыг-скок — такова была жизнь в Одессе, так радостно, хоть и не без липкости коммунальной, выполняли мы свое предназначение конца, и тянулись ветками гордо, и барашками морскими, и приветствовали свой провал неизбежный. Не было нам разницы — то ли мы провалимся в Советский Союз, то ли Советский Союз провалится в нас — говна есть не желали по-любому, только капустаный лист или чистый вздох анаши. И шкандыбали мы по пыльной дороге к пляжу — неотличимо от прыг-скок.

А вот в Москве съели Союз, и преисполнились жабьей гордости, и сидят, переваривают свои бородавочные квартиры. Сплошное кэх-кэх!

Мы вышли из жидких узоров, фестонов волны. Им — ненужное, нам — неизбежное узоречье: капельки, брызги цветные. Им — пустой центр, нам — шляться по огибающей, по арабеске. Не слова, но только свет мира косой. Бесконечное орнаментальное утверждение света. В ссоре, в лесу.

Сергунька — как супняша, как линия меандровая, что касается и тянется в отскоках, Агесилай и людоед-мышонок. Жить вечно и упираться или спрятаться в какой-то шашели и там устроить полочки — в Одессе это сходилась: Уитмен мой стоит нахмурился, и здесь он Брежневу сродни. Так мы двигались в тени комбайна, равного жизни, равного хвосту, равного Советскому Союзу. Упанишады мощные стояли, прогнувшись, как фасоль. Супняша.

Мы хам, мы пил, мы танцевал, мы пелла, мы — легкое скольжение на бревне, покальвание, Миро колено, усынов-

ленные звездочки-мирошки. Пока везут дрова на дачу, мы гуляем по телу полное земли, по зову моря — пьем чай, заходим в мастерские. Одна нога! Мы, каждый, стоим лишь на одной ноге — Союз, эсдек дрова возил-возил на дачу, потом все кончилось, хоть дача была наполнена не до конца. Остались дальние заботы — с гребной улыбкой подлеца. Мы не расчувствовались, лица остались плоски, мы разошлись по желудям, сменяв на полочки подростков, и москвичи нам прикрывали срам.

Впрочем, в нашем регионе дорога каждому на пользу. Представляете, что было бы в России, если б не дорога, — осталась бы она один на один со своим молодечеством где-то в Сибири — пропито, пропито все — щенок в мэрии, старуха на заводе, полковник в сапогах!

Но и не стоит думать, будто в Одессе все было так уж просто — сплошной пляж. Тяжело переваливается корабль на любой волне. Тяжело грузину повернуть свой нос после обеда, хоть и крепки, отважны откормленные в горах овцы. Но ужасно откормлен застоявшийся в горах овцебык. Так появлялись все эти серии: «девушки», и еще раз «девушки», и «критские девушки», и «рукомойники» — из ничего, как молнии, очесы застоявшейся в городе художественной мысли — прекрасный овцебык. Как авангардность, застоявшаяся в морях, — с задержкой, как откат волны, лесной орех, рачок волны, под солнцем копошение рачков на гребние волны. Хоть «всі дерева притомлены» — но спермоносный овцебык. И с ним же вместе простой фотограф, усатый хуторянин, вдруг процветший радостью улыбки и плетня. Как будто гимн «О в мире Инна!», о сумка шелковая на ветвях!

У москвичей концептных и одесситов несколько разные представления о границах произведения искусства — хотя и те и другие озабочены его рамированием, иначе они бы занимались коммерческим абстракционизмом и духовидством с Малой Грузинской. Однако москвичи все равно строят раму через традицию и культуру, пусть даже Монастырский пере-

крутил ее в пляс, соединив Кабакова с Лао-цзы пред ликом равнодушного октябрьского неба. У одесситов же рамирование понимается скорее как некая блаженная скукоженность, приятная только своим, пяточка для отпихивания в темечко. Всегда очень локальный негодяй. Будто кто-то возводит тебя на вершину Сионской горы и говорит: «Ну ты постой здесь, а я сбегая в туалет, чтобы было все точно, гладко, чтобы четкость твоя была». И ты стоишь и шуришься вокруг — он, убежавший в туалет, вернуться может через день, и непонятно, где здесь рай, где четкость и куда смотреть, и даже бирку, как в КД, тебе никто здесь не вручит.

Итак, за все разговоры — один ответ: пяточка, иностранец, оболтус! Один толчок, один удар, бледная немощ, возгорающаяся маячком. Котиком.

— Вот камера твоего искусства.

— Где камера моего искусства?

— Что «камера моего искусства»? Камера — это же хлопок, руками «цоп-цоп!» — у песен есть камера, значит, должна быть и камера твоего искусства, — этот ослик, глыбок, ладонью по запястью «цоп-цоп!» — должна быть камера твоего искусства.

Значит, не только, Сергунька, козырек, значит, не только аили кувырок, но и комок — комната, комната моего искусства.

О, как он был тонами бел — с утра на велосипеде ярк, при -18° выехать посмел, пиздатый одарок! Козимо-герцог — ковыряние в носу, пощипывание бороды, качание дерзкое полей, качание малое: авессалом, гавот и сарабанда. Он то ли умер, то ли умирает и умирал всегда, но, мускулисто касаясь камешка, он загибает и смерть, и лодку, корабли, причалы Рая, хлопок и камера искусства изнутри. Сидит внутри бородачом, тарасом бульбой, звездочетом, а жуковым при этом едет на вокзал.

Сергунька, беленький латук — склонил колено возле моря и «берег берегү!» кричишь. Привал — построить церковь,

церковлянку — как взять Хруща «на повисеть». (Тогда ведь церковь еще была для нас холстом, планшетом, рисунком тонкого Ивана... Еще нам жемчуг скатный не пихали в глотку, был неприемлем атеизм...)

Сергунька как орешек, поплавок — я сам понять не мог: да знает ли он понятие «комфорт» или понятие «смысл жизни» (еканье сердец)? Или всегда под парусом регата, Луна без боли, бандаж-колени?

Притащили короля, положили на колени — но не умер царь от боли: рана здесь и рана там, а разгладишь и раздвинешь, так царапины всего, ключ скрипичный, жало в плоть, симоненко, сырник, ночь.

Охрида-Аттика, ты делаешь петлю — такого не видали раньше в краях моих, а здесь стоит и пышет, как Филармония — гора, пригорок, кот тигровый, носок темнеющей реки.

Охрида-Аттика — куда тебя несло, как шар, шатаясь по ветвям? О бык, которому дают все по щекам...

И в прибауточках твоих: «Кроме Аполлона и Диониса есть и другие парни!» — да, бык, что хлещут по щекам.

Неприятности, какие могут быть неприятности? Ведь все это отгорожено коричневым кантиком. Бедный Сергунька — когда кантик сняли, ты в самом деле замотался: Африка Гольдеров, Лиза Березовская, Дарья Титова...

Наверное, в Полайе или в Буэнос-Айресе так жить было бы легче, однако ты жил у нас, отгородил кусок. Конечно, бактерии сыпались с волос твоих, но сам ты был непорочен, ходил как царь неприкосновенный, как дуло и охотник, и мозг зверья, и тело гриба-Аполлона.

Раздать долги на голову зверья! Мы двинемся третьим звонком — и нас не остановишь, пусть там у входа, у реки, рубли и головы ворья, и ящички, и Гельман.

И тут же вал, зацепа, шалаш на тыщу лет вперед. Унылость времени — когда оно всё то же время и гордость времени — когда оно ничто: заводик, белка и единое пальто, как грязный

лоскуток, как белый лоскуток. Фантазия есть, но нет противников — противник до поры сворачивается в кухоль, кляп, треух (как Гельман). Ведь главное — не сшивать лоскутья, не склеивать. Один лоскут за мир, и кромка вечна (она же плес, и берега реки, и по Вселенной корабли).

Московский концептуализм на самом деле лишен работы с языком (ибо никогда не пытается его изменить) — и тем самым лишен острова «был таков», лишен гравия, непоседашки. Вынужденный соглашаться с трехпорным миром. И только если скажешь им, к примеру, на кишки — «теча», как Ремизов, — вот тогда двинутся мозги, двинется по склону островок камней, песчаная осыпь или ледок. Возникнет подарок Сане — человеку, который нам верует, и Маринке — которая нагульная в степях.

Увы, концептуализм пользуется общедоступным языком, а зачастую это электростанция, на которой нет тока. Впрочем, говнюшные теплоцентрали всегда готовы напоить светом гостиницы, даже в отсутствие Саяно-Шушенской ГЭС.

Прошу заметить — я говорю об отсутствии языковых игр, речевых было хоть отбавляй — этой булочки, сдобы, всегда с намеком, что принесут каравай. От общества. Ну они и получили эти караваи в конце концов — Пригов и пр.

Малыш, не говори скукокоженным языком!

На стене да на стене — все равно ж она теплая.

Делать работы, которые еще должны куда-то добежать, перед тем как их можно будет начать понимать, говорить о понимании и величании. До этого же они должны быть как гуси, гибнущие под колесами лошадей.

О, пожалейте нас поскорей, стареньких, лебединых, гибнущих под колесами лошадей!

Только перья, только шеи наши длинные — грузинские, источник Машеньки.

Так ведь нельзя — все о болезнях... Все про пушки. Вслушаемся, что мы говорим: «он посмотрел, она посмотрела...

а у меня болит спина... он посмотрел, она посмотрела...», — и с таким видом, будто у нас каноэ или мы — с трепетом офицер. Будто мучаемся охуительно. Будто мы замечательный художник Левченко, который принял участие в переписи малых народов Сибири, и вот он переползает ледяные реки — с прозеленью офицер.

Нефтеколенька, Нефтеколенька! Он посмотрел... она посмотрела... Ля дружба, ля дружан, ля кроткий секс, сползающий на затылок... Так ведь нельзя, друзья! Скажи, Сергунька — лебединый, перистый, наматывающийся на колеса, слон, очередь, ждущая свою очередь, астронавт. С плачем склоняемся к образу астронавта или мертвого Рейгана!

Уж не знаю, что сейчас делать. Построить какую-нибудь палатку в стиле Великих Моголов и встречаться там, пока не подспеет просветление? Новая архитектура внутри нашей дружбы — коль уж без нее нельзя. О, эти трущиеся зубы внутри нашей дружбы! Так жить в ней, встречаться в ней, пока не избавимся от кожуры яйца. Пока не вернемся к этим разбросам, раскладам Сергуньки, критским, дворцовым, персидским. Он рисовал всё халаты и курочек — стебался над халатами и курочками, подымал вверх кожуру яйца, освобождал палатку от внутренностей палатки, пейзаж — от печки и яйца.

Объяснения... о как ты, Сергунька, умел, любил объяснять! Врал напрапалую, стулом достигал горы. Подобно вермише-ли — вот приходишь с ним к Валику Хрущу или к кому-то другому, и раз за разом эта вермишель подымается с тарелки, складывается в коршуна. И также пылинка, стамеска.

А сейчас моменты всюду разные, но ложь сплошняком одинаковая, все эти объяснения работ — сплошной фусбаль. Подождите или шелестите — они все равно будут приходить раз за разом, шаркать ногами: «Сончик сделает?! Большую выставку?» Что у Сони, что у Звони — выставка нынче любая равна корочке хлеба.

Этому он, слава богу, не научился. Как никогда не умел готовить, так и не научился. Конечно, когда у него заводились

деньги, вряд ли он голодал — заходил в столовую, брал сразу две порции гарнира, все мы так делали. Но у Сони и Звони он готовить не учился.

Ситуация безнадежная — как венок на картине передвижника южнорусской школы. Да, густой вишневый вечер, хатка — но упираться в венок.

Да, вермишель, встающая орлом, как Иоанн Предтеча колдуном. Да, он всех превращал вокруг себя в каких-то иконных нелюдей, статуи острова Пасхи, выдвинутые в мир для радостей внутреннего исполнения. Я тоже следовал им, но много во мне было инженерной мякины. Жалко, я не был с ними в их самых веселых, статуарных забавах — когда они с Федотом посылали друг другу депеши хуем по воде и пр.

Искренности в нем было что в готическом чурбане. И все его жизненные выкладки, утешения, советы оказывались бессмысленным дуновением ветерка. Однако есть в этом безразличии что-то великое, секвойное. О, это как шишечка, которая вдруг падает к твоей голове, когда ты ебешься с индианкой Гертрудой. Там курочка, курошлеп становятся утесом.

И недаром любимым художником нашей группы был Миро — этот мир разлетающихся фенечек, но и стоящих нерушимо, как Зимний дворец. Утративший оппозицию главного и мелкого — всюду голова, засунутая между ног короля. Собачка — бля, бля — Луна.

Из Кносса или из Феса — кружение Аттики-Охриды, дворцы, дымы, халупы. Не великолепия и гордость короля, но червь беленький, бездумно конституирующий царства в своих подрагиваниях. И в то же время — глупый белый шум, ветерок. Каким-то странным образом, почти что глупостью собственной, создающий королевство — цыганенок, оболтус.

Я помню, как со сдержанной, сосредоточенной улыбкой идиота отправлялся он в двадцатиградусный мороз на свой «перформанс предоставительного искусства» в Измайловский парк. Там скакал в белой рубашонке, демисезонных туфлях меж кустов, навешивал нам на шеи картонные медальоны,

шептал на ухо: «Менуэт! Сарабанда!» — и опять отпрыгивал и застывал в картинных позах. А мы, в шубах, шарфах, из всех сил бежали за ним, чтобы этот дурик уж прыгал дальше, прежде чем совсем замерзнет.

Или, помню, написал он «Сборник рассказов». Бог ты мой, они только назывались «рассказами», а были — так, помарочки на тему, кукольный театр, все воссоздающий свой замороженный южный реквизит: пустые санатории в осенней охристой дымке, варенье из розовых лепестков и прочие халупы... И все-таки была там, скажем, история про студента (древнекитайского, естественно), который никак не мог сдать экзамен и поехал куда-то, чтобы увидеть гору, но ее все закрывал туман. А потом он съел варенье — из розовых лепестков, разумеется, или там из сушеных медуз, и гора, абрис горы, во всей своей первозданной четкости... Такая прекрасная, воссозданная на трех телодвижениях дребедень. Культура, провисшая гнилым парусом, изъеденная невежеством, краснобайством, глупыми аффектами (а что еще нам ждать после 1937 года! Да, Сергунька, Федотик, что нам еще ждать?!) — и все-таки хранящая свой кипарисный лад, чаечную жизнь, великолепие кружащегося в пыли балета. Сарабанда! Отодвигающая любую маркизу-плаху.

— Ты же говорил, что у тебя нет инвалидности!

— У меня есть, есть болезнь и пачка балетная!

Требуется вот такое — истинное! — понимание сюрреализма. Отсутствующее в Москве, где под сюрреализмом понимают нагромождение смысловых aberrаций. Но не застывшую, вечно присутствующую возможность танца — вишенку на ветвях. Подобно деревьям Чехословакии, где девушки танцуют только с дебилами, но это никого не смущает.

Я должен поднять Сергуньку поверх палубы, заключить и расшить его, но не русским, гумилевским узоречьем. Загнать Сергуньку-горисанта, загнать его в поля-просанта и там же выдвинуть в Макдональдс Женевский и тиримбарим кодекс.

Другой выжженности для нас нет. И аппарат для выжигания нам никто не принесет. Сами должны быть министрами с нимбами. И мы были ими в Одессе — министры мирового правительства. А в «Медгерменевтике» — уже министры временного правительства. Да, мы вороной летим назад. Сейчас — все больше кучка министров-капиталистов, коих уж лучше бы растоптать для их собственного блага.

Ткнешь в телевизор — и тут же погром. Или какой-нибудь зассанный директор частного музея, для которого погром будет только милостью.

Хотя, конечно, и МГ. Нести с собой не бывшие, небывалые горы МГ, точно так же, как и небывалое море Сергуньки. Зеленые провалы гор. Экскурсия в окрестностях Праги как проход в небывалый провал. Вовсе не золотистомолодежное коктейльское бляенье. Бойцы широкого залива.

Много я видел монастырей, уносящихся в воздух, — вот тот монастырь, этот, колокольню с двумя детьми. Все, конечно, зависит от толщины стен, от степени их слиянности с Богом. В Одессе эти коричневатые стены были тонки, не то что в округе Сретенки. Вот почему мы не плакали, не кричали, расставаясь с детством.

Да, я пишу очень отрывочно. Непонятно, то ли Толстой злой, то ли панегирик. Эпилептические конструкции, плеоназмы-лебеди. Обнаженная телега приемчиков. Скучность слов. Но так ведь и танцевали мы, и падали, и выбивались из сил, когда газеты важные, самрайские, он айгеджемом заложил. Так движущиеся пролеты волны наблюдали мы, узоры наших шагов, камешки наших «объектов», невнятицу наших «перформансов», куда все время запаздывал фотограф. О, эти веселые муки заполучить, договориться с каким-нибудь фотографом!

Равные, равные нички —

*Господи, мы продолжаем иметь к тебе просьбы,
наши рисунки, наши дети, не укладывающиеся в рисунки,*

мы продолжаем рисовать, страусиными перьями выдвигаем
 наши рисунки в будущее —
 штрафные, тычки, —
 дай мне ребенка для рисунка, —
 в эпоху всеобщей коррумпированности,
 не должны ли мы продолжать исключительно как штрафные,
 нычки,
 перистые линии:
 и туда, и сюда, малый,
 а я на тебя поклала,
 как корабль с курса на курс переложила:
 и тычки, и пальмы сборные, и тычки.

Надо стоять — руками не бросить —
 континент! ты движешься в конвективных потоках —
 но это не смерть,
 и даже не чувство долга —
 медленно, долго простирается континент к континенту,
 быстрыми взмахами — раз-два! и раз-два!
 как ребенок, мы рисуем перо и рисуем пальму,
 и рисуем зависимость континентов,
 как Бразилии зависимость от Португалии,
 зависимость темным пятном, пластырем
 в ванночке над бездной.

Сергунька, ты перо рисуешь, хоть склонность ты имел
 до очертаний других, барочных — весы, прилавок, сверток
 сыра, варенье, бабушка и черепаха, — но все в стремящейся,
 улепетывающей простоте своей — как перо, как пальмовая
 ветвь, как освобожденный Иерусалим.

Да вот еще — искусство твое всегда было рациональным,
 «греческим», идейным, однако в этих сериях на водорослевой
 бумаге или с украинским языком — в них, кажется, отслаива-
 ется, завитком, чушкой уходит вверх не только само изобра-
 женное, но и бишь «идея» серии, ее нужность, идея нужности.
 Зачем тут вообще это нарисовано? Прослужить кому-то? Но

нет близости ни армии, ни приказа, ни мыслителя. Кому оно нужно в своей ничтожной скрупулезности — опять и опять, эта серия, та серия, критские девушки, рукомойники, тягучесть говорения, земля как квартира, умудрившаяся равным образом освободиться и от порядка, и от беспорядка, — и вдруг это па: оп-ля! А я кладу на вас с прибором, а я, девочка, поворачиваю курс корабля.

Как щebet, в который воткнута булавка, шпилька, бирюза.

Здесь Греция по-ассирийски взмывает вверх, веселым скопцом-колдуном. Изображение — его вымороченная, механическая, донжуановская аккуратность — впархивает в свою никчемность. Подобно несколько бессмысленной строгости квадратной сетки одесских улиц — все равно обрывающихся к балке, морю, зною.

Поиски нового языка описания искусства. Поскольку ни один из имеющихся передо мной не годится. Ни освобождающий от повседневности модернизм Гринберга, ни технические поэтизмы Бодлера, ни — тем более — семантические прокладки и кустики московского концептуализма, при всем его интеллектуальном изяществе. Кроме того, для интересующих меня артефактов его язык описания никогда и не был предназначен. Я уж не говорю о нынешней братии, только пихающей тебе в рот лягушачьи лапки — свои или от официанта, как получится.

Да, я хочу язык, который мог бы отметить духоту, поршень, коленопреклонение в углу полотна раннего Ротко. Да, я знаю, уже не язык, но клемма с кувырком творящая, через бедро подводная, согнутая, барская.

Вне истории и политики — как поезд освещенный, по первому «слиха!» готовый отправиться откуда-то из Гуджарата в Кобленц. Мчащийся сквозь ночь, но тут же и стоящий на каждом полустанке, в калоше, ветер, пробивающийся сквозь оконную щель вагона — о, недостижимая мечта! — он, безъязыкий, ухватился руками за оконную щель, но поезд помчался, он был снаружи, он слился со стеной вагона.

Сергунька — как шпоры и точка, только бы запрыгнуть в даль, облокотиться о балюстраду. Говор «вжик-вжик». Хожения по Одессе наши бесконечные, «растягивание пространства», когда мы выходили к морю (зимой парило море). То ли жаждали мы горизонта, неизбежного вжик-вжик, то ли хотели убедиться, что горизонта никогда не будет. О, гильотинка, о марсельский говор — столь странные отношения с историей искусств. Нас заворожил модернизм — как революция, всеобщая перемена, но тут же «кушать подано!», и пролонгация прекрасная, песчаная — о, брежневизм, и коммунизм, и модернизм. Шар и кугель, уходящий в пролеты улиц, мелькание ножек стрекозы и бег омара — ползи так тихо и осторожно по склону Фудзи. И огорченно!

Как Форд и Поллок, ползущий модернизм. О, корабли, и дети, и тело, полное земли, и холм, и горб — Сергунька как проскок, промельк, землянка, соединяющая леса с горшочком каши. Великие разрывы модернизма, широкие, как реки, его вжик-вжик с извечной пролонгацией вдоль улиц милых. О, брюха, корабли!

Когда зимой мы выходили к морю, это в самом деле чудо — каждый день иметь возможность выйти из города к концу, пиздецу, смертушке, одиссейским плаваньям, где все перемешано матроской. Щеки смяты с розами, рубашками в языках земли. То вечное течение воды и грязного ручейка во дворе, что дает силы непреклонного стояния, и тут же подмывает их какой-то исключительно дружеской гнусностью. Скукоженность зародыша и последнего человеческого младенца, мысли, речи, дома, глоссолатии, скамьи. Она может развеяться вымпелом, быстрым перескоком, но может свернуться к непроходимой глупости, плотине.

Но все равно со смирением, среди пожелтевших деревьев, «що мають стомлений погляд», мы подходим к твоей атараксии, Сергунька, мы обнимаем колени. Мы трепетно глядим в посвистывание бороды.

Я должен подключить Сергуньку к себе, как рыцаря малинового образа, как «тям-тям-тям!» — нечто, лежащее за

гранью обуви, синяя птица, подходящая к обуви. Я должен отвезти его домой, но тут же вспрыгнуть вдребезги. Потом можно было бы проработать вариант основания деревни на границе леса и назвать ее Вдребезги. Как те деревянные рыбки, что все строгал Хрущ во дворе Художественного училища. Как то, что мы хотели в Одессе, Берлине, «Медгерменевтике». Хотя это перешло в тягучее обсуждение: где граница. И деревни не построили — расставили стулья и трубы, расселись обсуждать и думали, что это деревня. Нет, это не деревня, там не живут. Дальнюю кромку черного леса, восхитительную, драконью, потеряли.

Я не знаю, Россию долго понуждали вверх, но когда покрытие наконец-то могло произойти на экранах кинотеатров, почему-то поменяли проекцию.

Но вообще это покрытие могло произойти — как встаешь ранним утром и вместо того, чтобы пойти в школу, начинаешь искать цветы и фартучек у морозного окна.

Ремни, подтяжки, избить глаза — избить на всякий случай и опускать голову у морозного окна: мне ужасно хочется с ними разорвать — Юля показывает путь.

Без ярлычка, без языка. Это мощь гвоздички, Юли и жены.

Сергуньку, как малинового рыцаря, подсоединить к себе и перескочить:

*На юге — трек-трек-трек,
нюхают кокаин,
а на севере стоят в пиджаке во весь рост у окна,
но в таком трюханье исчезает разница между одной и другой
курочкой —
исчезает курятник.*

(Хотя, может, и не исчезает. Тебе, Сергунька, виднее — разница между черно-белым флэш-артом и полутемным газгольдером.)

Залезть на вершину очень маленькой кучи — седло, пляж, икона, школа, Одесса, Москва, поставка труб в Германию, — но необходима куча. На Западе мало кто умеет их ворошить.

Не так ли был разочарован Сергунька, попав впервые в Западный Берлин, он жил в Кройцберге, он скитался с немецкими художниками, но обнаружил, что никто из них не умеет властвовать на куче, играть в царя горы.

Совокупная мощь малинового рыцаря и гвоздичного племени, должно теперь вождя им назначить, чтобы объединял их в ночных трубах городов — вроде нового председателя «Клуба авангардистов», коим был когда-то Сергунька. Объединяющего Германию и одиночество леса.

*Ах ты мой калавера,
полюбиться пора —
бюджито-бельканто —
Ильяса уж нет.
Погань, погань возвысить
птицей чомгой пора:
королем в половодье нам в музеях стоять.*

(Один из моих любимейших случаев с Сергунькой. Повел он меня раз на М. Грузинскую, ну я все восхищался, мне это было внове, а он плевался. Вдруг видим — столик у дверей стоит.

— Вот, — кричит Сергунька, — лучшая работа на выставке!

Я ему с сомнением честной интеллигентности:

— Ну не думаю, чтобы эта работа...

И какой-то оказавшийся рядом русопятый художник строго подтверждает:

— Это не работа!

А Сергунька, так ему сладенько, гаденько улыбаясь и даже ножкой притопывая, как избалованный ребенок, упрямо:

— Нет, не обманете! Работа, работа!)

Есть широкий путь — относительно широкий! Как колхозное поле, как Набоков — тех, кто знает много слов, есть и узкие одномерные тропки. Впрочем, главное: и те и другие — способны ли они вывезти к отдохновению, крику:

«Люди, люди, меня уже нет! Я даль куста! Я лавка в истории искусств! Не обманете — меня нет! Но есть работа, столик (на берегах океана)».

Типи-топ, Хайдеггер. На лесных дорожках собираются в лунках липкие лужицы воды, озерца, забастовки на французских заводах — различное, чердачное, черемисное право стоять выпрямившись, быть самому изгибом в мире, его приключением, а не киселем, в котором эта печка-приключение проходит.

Сергунька, без сомнения, какой-то весьма специальный, жемчугами покрытый ракурс в истории человеческого духа. Ух, же этот нос корабля, режущий волну, уходящий под волну!

В принципе, надо понять, что знак прошлого — это какая-то хуйня. То, что ты записываешь сейчас на телефон или собираешь в зажатый между колен рюкзак, — все эти инсталляции, электронная музыка, перформансы и т.д. Естественно, следует пренебречь этим не как шустрый ученик Лившица — скорее учеником Татищева, военачальника. Просто стоять перед этим «как есть» — лучше всего в чистых льняных одеждах, но можно и вонючим монахом — стоять перед телефоном, рюкзаком, столиком.

*Так в части первой мы создали «рыбу»:
отличие Одессы от Москвы (ниспровергая МКШ),
ну а теперь у нас форшмак,
у нас нарезка рыбы и форшлаг,
у нас проходы в рыбе, —
по блюду шастаем между кусков,
через пучки петрушки в трепет голосов.
Чих-чих! трах-трах! —
летают искры над блюдом с рыбой.*

Из поэта развивался сюжет — она радостно заламывала руки, она выбегала прямо к Тарасу Бульбе, на окраину парка, к эстраде. Один в прошлом близкий человек гнусно сетует, что одесситы, дескать, все какие-то запорожцы, лыцари, им

и умирать надо в молодости, а то потом они становятся неинтересны. Не думаю, не факт — линия струится, тянется, уходит под парк. Да, странное свойство есть у южан — всё они проваливаются, как тараканы в борщ, вроде бы с головой, и всё для них пена моря — прокинулся и живой.

Суд Дионисиев. И в хатке чисто выскобленный стол: до рогу девочка перебежала от ставка до ледника — волчата, грозные причалы ей ослабились слегка.

Так девочка перешагнула ручку. Перешагнула бортик корабля. У Киева.

Всегда возникает целое стихотворение, книксен на ветвях — будущий ангел на ветвях, его надо запомнить, даже если никто из друзей не хочет запоминать. На корме корабельной и чуть слева — подправить, если надо! И вот уже целое стихотворение движется в регистре ленточек продувных, отважных: «Если меня не будет дома, ты им скажи...»

Эй, там на корабле! Держите круче! Лаве!

Файт фо рашен романтизм. Файт вместе с ним. Девочка коленопреклоненная (скульптура), на боку у нее нащупать точку горы. Нажать. На корме корабля. Длинные железные цепи провисающие — это телевидение. Сергунька — супчик на корме всегда. Я мыслю: супчик, своей немислимой костью, хрящом соединяющий корму и остров-найденыш. Чириканье полатей. Дядья в муке.

Я думаю, это жесткие приключения, созерцания, цель которых неясна и порядок — он может быть почти любым, разнообразным, только всегда это скованная рубашка короля на корме корабля.

Я не знаю, где ты сейчас находишься, и это правильно — там куда-то пропал, здесь куда-то пропал, трэвелерз, виноград. Ломти нау? Уез! Так в этом белом мире, море, крапинками присыпанном, или сером мире, движутся сказания. Богатырская сила на предмет.

Жирные, точные — тортик и черти — в самом деле ничем не отличаются. Все равно пересказываешь — Милку или

историю современного искусства. Все равно смотришь вбок. О, мы были бодуны по смотрению вбок. В даль краснощекую хотел смотреть один Войцехов, но он был для нас взросляк и этим мало отличался от других взросляков. Он и сейчас смотрит вдаль.

Мы были кинетисты. Мы продолжатели, колдуны. Мы как портфель, забытый в квартире Мони, — стоит себе портфель, и к стенке прислоненный, не Эхо, не Нарцисс, скорее брат и Джон.

И Пелла, Пелла-Камаргон — пройти полями, сраженьями, Одесса—Сталинград, и каждая прогулка, визит на чай и посиделки в мастерских — как Сталинград блокадный сбоку, как портфель.

Мы никогда не «практиковали», мы никогда не действовали. Мы просто шли, ходили.

— Что ж позорно так сдали, Спартак! Вы были в армии, ракете, путче, и армии не стало! То голос зубра, мастодонта. Вопрос все тянется:

— Что позорно так сдали? Вы были в ракете, армии, не стало армии, в Москве, в Московской области, в Урус-Мартане...

*Берлин
2009 год*

Сергей Летов

Ленинград и окрестности.
Первая половина 80-х

В самом начале 80-х я познакомился с саксофонистом Борисом Лабковским, адептом Виктора Лукина — великого полумифического гуру свободной импровизации в Москве. Рассказы Лабковского о Лукине напоминали то суфийские притчи о Ходже Насреддине, то джатаки о перевоплощениях Будды, то какие-то радикализованные жития дзенских учителей, но больше всего *«рассказы о людях необычайных Ляо Чжая»*. Лукин предстал в этих рассказах как крайне brutальный и совершенно независимый от каких бы то ни было как светских, так и советских условностей. Некий харизматический Сид Вишес и Мэрилин Мэнсон раннего советского фри-джаза. По рассказам Лабковского, Лукин был самоучкой, играл, сидя в платяном шкафу, как персонаж альбомов Ильи Кабакова, эпатировал публику на выступлениях, даже якобы играл джем в 1966 или 1967 году с Чарльзом Ллойдом в кафе «Синяя птица». Под влиянием рассказов Лабковского о чудесах Лукина я изготовил из алюминиевой трубки, купленной за 90 копеек в секции «Материалы для труда» в «Детском мире», чисто интуитивно просверливая дырки, музыкальный блюзообразный инструмент, который не имеет названия и на котором я играю с тех пор, возможно, не реже, чем на саксофоне.

Наслушавшись Колтрейна и Арчи Шеппа, мы даже устроили с Михаилом Шпринцем (конги) и Борисом (тенор-саксофон) какой-то концерт-импровизацию в ДК имени Зуева на Лесной — для хиппи, один из которых принес мне поиграть баритон-саксофон своего покойного отца. Это было летом 1981-го. Тогда же я приобрел в комиссионке, по наводке Лабковского, старенький альт-саксофон производства ГДР

Weltklang, с которого, собственно, и началась моя музыкальная карьера.

В образцовом коммунистическом городе мне музыкального общения не хватало. Лабковский, пророк музыкального учения и образа действия эмигрировавшего к тому времени в Америку Виктора Лукина, подсказал мне, что есть в Ленинграде некто Миша Малин, изобретатель «ноль-музыки». Воспользовавшись ленинградской командировкой от Института авиационных материалов, где я работал инженером, прихватив альт-саксофон, я отправился на поиски Малина, которые увенчались успехом не сразу. Малин вел жизнь питерского рокера-маргинала, стараясь не слишком мозолить глаза правоохранительным органам. Мы были примерно одного возраста, и мои длинные волосы и борода компенсировали в его глазах мою работу на военно-промышленный комплекс. Мы легко сошлись, поехали играть к нему на базу в город Тосно в Ленинградской области. Музыкального контакта особенно не получилось, так как группа «Марафон», в которой играл Миша, исповедовала достаточно традиционный, стандартный хард-рок. А еще больше не впечатлил группу, наверное, я своей атональной импровизацией с претензией на попытки имитировать речь больного афазией. Конечно, «Марафон» никакой ноль-музыкой не являлся и исполнял песни про наркоманов для аудитории, состоящей из преимущественно наркоманов. Миша Малин признался, что играл было раньше на флейте, но был вынужден продать ее за долги и сейчас занимается рок-музыкой. Опыт этот был все же бесполезен, в результате этой встречи и общения я понял (еще до встречи с Сергеем Курёхиным и Аликом Каном), что существует совершенно другой путь к свободной импровизации и вообще свободе — помимо джаза. Образ жизни Миши, его друзей и подруг был так не похож на мой и образ жизни моих московских знакомых!

В 1982-м, год спустя, я познакомился — уже после моего первого настоящего публичного выступления с ансамблем ударных Марка Пекарского в ЦДХ — с композитором и пиа-

нисткой Светланой Гольбиной. Она была членом Союза композиторов и участницей дуэта «Акценты» — вместе со скрипачкой Валентиной Гончаровой, обучавшейся тогда в аспирантуре Ленинградской консерватории. В Ленинграде я попробовал поиграть с Валентиной дуэтом на баритон-саксофоне. На одном из квартирников — домашних концертов, которые были весьма модны в то время, — оказался Владимир Борисович Фейертаг — главный организатор ленинградских джазовых фестивалей и главный конферанс джазовых концертов и фестивалей в СССР, который, кажется, и дал мне телефон знаменитого саксофониста и преподавателя Ленинградской консерватории Анатолия Вапирова. Благодаря Вале у меня появилось более-менее постоянное место, где можно остановиться в Ленинграде — у ее квартирной хозяйки на Васильевском острове. То есть я мог уже заранее сообщать знакомым, как меня можно найти в Ленинграде. Увы, в Москве меня найти было значительно труднее, так как я жил в поселке Красково в Люберецком районе Московской области — без телефона.

Я позвонил Вапирову и рассказал, что я из Москвы, что у меня есть состав — два саксофона, контрабас и ударные, — который играет фри-джаз, ориентируясь на Орнетта Коулмена. Немного неприятно меня поразил вопрос Вапирова, *что я заканчивал*. Я ответил, что я самоучка, что я начал играть на саксофоне и флейте совсем недавно, и по тону Вапирова понял, что он не очень заинтересован в продолжении разговора. Последовал ответ, что мне нужно связаться с Аликом Каном, президентом Клуба современной музыки, — а вообще, конечно, *приезжайте, мы вас слушаем*, закончил Вапиров.

Одобрение последовало, правда, не от Клуба современной музыки, а от крупнейшего композитора современности, жившего в Ленинграде, — Сергея Слонимского, с которым познакомили меня те же Валентина Гончарова и Светлана Гольбина. Слонимский даже надписал мне свои ноты с пожеланием услышать их исполнение моим импровизирующим ансамблем и похвалил в своей статье «Подлинный джаз противостоит штампованным музыкальным поделкам».

Для меня это было важно — я понял, что в Ленинграде есть единомышленники, пусть в роли экзаменаторов, но не в роли милиционеров-оперативников, которые призваны были лишь «не допустить», как это обстояло в Москве.

В один из моих приездов-командировок в Ленинград на Васильевский мне позвонил незнакомый человек, представился Сергеем Курёхиным и сообщил, что мой телефон ему дал Артем Троицкий и что он хотел бы со мной познакомиться.

Я уже был наслышан о Курёхине прежде всего от Виктора Ивановича Мельникова, слышал, что это клавишник Вапирова, который иногда играет ногами на баяне и устраивает прочие эпатажирующие штуки!

Курёхин говорил на подчеркнуто изысканном вежливом языке, а не на ожидаемом хипповом сленге, как Миша Малин. И место встречи назначил не в «Сайгоне», а в кафетерии напротив Русского музея, на втором этаже (этого демократичного кафетерия больше нет). Однако выглядел Сергей в нашу первую встречу примерно как люди круга Малина: был в каком-то очень свободном, показавшемся великоватым ему сером пальто (мне почему-то подумалось — с чужого плеча), небрит, без головного убора. С ним был юноша лет 17, из-под верхней одежды — куртки или плаща — выглядывала больничная, какая-то полудетская байковая одежда — это был Сергей Бугаев (Африка). Кафетерий был стоячим, кофе подавался в граненых стаканах, но пирожные были сносными. Расспросив о моих московских проектах, Курёхин предложил мне выступить — поиграть где-то вместе, представил Африку как аккомпаниатора или ассистента. На мой вопрос, *на каком инструменте играет Африка*, Курёхин скороговоркой ответил, что *до недавнего времени*, мол, *играл на тромбоне, как на ударном инструменте, но так сильно бил его о крышку рояля, что совсем-совсем разбил*, но, что *на каком инструменте Африка будет играть с нами, совсем неважно*. Больничная одежда Африки объяснялась тем, что, по его словам, он «косил» от армии в психбольнице, выдавая себя за изобретателя новых баллистических ракет.

Буквально через день или два состоялось наше выступление в каком-то ДК — «Невский», кажется. Вместе с Курёхиным, только вместо Африки был альт-саксофонист Владимир Болучевский. И играли мы то ли в фойе, то ли в каком-то самом малом зале — кажется, практически без публики. У меня как-то не очень отложилось, что и как мы играли... Скорее нащупывали друг друга, испытывали. Зато мы договорились с Сергеем Курёхиным о следующем выступлении, намеченном в Ленинградском доме архитектора, на улице Герцена.

Позже Курёхин познакомил меня с ленинградским музыкальным философом Ефимом Семеновичем Барбаном, человеком, оказавшим на меня огромное влияние, встреча с которым была не менее важна для меня, чем встреча с Курёхиным. Ефим Семенович работал в Эрмитаже, обучал экскурсоводов английскому языку, но все свободное время, все силы отдавал новому джазу. У него была потрясающая коллекция очень редких виниловых пластинок (которые он никому не давал и не переписывал на магнитную ленту, в отличие от Александра Кана). Барбан издавал журнал «Квадрат» на средства новосибирского джазового объединения. Писал книги об американском фри-джазе («Черная музыка — белая свобода», «Джазовые опыты» — депонированные в ВИНТИ на правах рукописи), проводил параллели между свободно-импровизационной музыкой, о которой я вообще услышал впервые от него, и литературным и художественным авангардом. Пытался имитировать структуралистский анализ в приложении к современному джазу, преимущественно имея в виду трио Ганелина. Барбан пригласил меня к себе, ставил мне пластинки Эвана Паркера, Роско Митчелла, Энтони Брэкстона. Ефим Семенович оказался очень интересным собеседником и обладал энциклопедическими познаниями в области современного джаза, как зарубежного, так и отечественного. Так, от него впервые я услышал о Юрии Парфенове, о смоленском виолончелисте Владиславе Макарове и ленинградском барабанщике Александре Кондрашкине. Адреса двух последних он мне дал и порекомендовал встре-

титься с ними и попробовать с ними помузицировать. Мне же как саксофонисту предложил обратить более пристальное внимание на манеру игры, звукоизвлечение Владимира Резицкого («Архангельск»). Ефим Семенович жил уединенно в районе Черной речки, вдвоем с огромным котом породы британская голубая по имени Бегемот. Впоследствии и Сергей Курёхин поселился где-то поблизости, так что в мои приезды к Барбану и Сергей забегал на чашечку чаю.

Благодаря Барбану я утвердился в своем музыкальном пути: новый джаз порывал с развлекательной, подблюдной музыкой, с «конфетками-бараночками», шлягерами и «мурками». Это была не легкая развлекательная музыка, а серьезное искусство, стоявшее в одном ряду или по крайней мере стремившееся стать в одном ряду с Кафкой, Джойсом, Достоевским. Возможно, этот метафизически-мистический настрой был неотъемлемой чертой именно петербургского дискурса, но тогда я этого не осознавал.

На поэтическом вечере в Доме архитекторов в первом отделении должны были выступать ленинградские поэты, а во втором — их друзья-музыканты, приехавшие из Москвы барабанщик Михаил Жуков и Светлана Голыбина. В итоге сам собою организовался двойной квартет: квартет Курёхина, в котором помимо него играли Виктор Цой — на неподзвученной акустической гитаре, Борис Гребенщиков — на электрогитаре и маракасах, Африка — на перкуссии Михаила Жукова, — и мой квартет — с Валентиной Гончаровой (скрипка), Светланой Голыбиной (пианино) и Жуковым. Помимо пианино Курёхин играл на тенор-саксофоне, точнее, пытался дудеть на нем и при этом подпрыгивать, я сам играл на баритон-саксофоне, Борис в большей степени эпатировал публику разнообразными акциями в зале.

Роскошный зал Дома архитекторов был переполнен — это было для меня неожиданностью! В первом отделении выступали Кривулин, Драгомощенко, Стратановский... Во втором... Выступление было спонтанным соревнованием, возможно, этот октет был каким-то прообразом будущей

«Поп-механики». Курёхин и Голыбина сталкивали друг друга из-за пианино, а я однажды, выбегая из-за кулис на сцену с большим саксофоном по приставной лесенке, споткнулся и чуть не упал! (Курёхину этот эпизод понравился больше всего.) По окончании действия Борис подошел ко мне в сопровождении Курёхина и в достаточно возвышенном, серьезном настроении предложил мне участие в московских концертах «Аквариума». Я тогда не знал, что это такое — «Аквариум», но вида не подал. В московских концертах «Аквариума» мне участвовать пока не пришлось, а вот в Ленинграде...

Вернувшись в Москву, я поинтересовался у Артема Троицкого, что это за такой «Аквариум»? Тот принес мне послушать три магнитоальбома в коробках из-под советской пленки «Свема» или «Тасма» (по 270 м), «оформленных» переснятыми на фотоувеличителе фотографиями: «Треугольник», «Синий альбом», «Электричество»... На «Электричестве» играли сам Курёхин и тот самый Александр Кондрашкин.

Когда в мае 1983 года я приехал в очередную ленинградскую командировку, Курёхин предложил мне встретиться утром у Канала Грибоедова, предупредив, чтобы я захватил с собой духовой инструмент. Мы отправились в гости к Борису Гребенщикову на Желябова, где у того была служебная жилплощадь с выходом на крышу. У Бори мы застали Витю Цоя и Марьяну. Курёхин, посмеиваясь, рассказал, что сегодня планируется выступление «Аквариума» на первом ленинградском рок-фестивале в рок-клубе на Рубинштейна, 13, что их молодой саксофонист сломал руку, с кем-то подравшись, что я должен буду его заменить. Ну, я согласился...

По пути — а мы ехали к улице Рубинштейна на троллейбусе по Невскому — я поинтересовался, что за сверток Боря несет под мышкой. Это оказались джинсы для выступления.

— *Но ведь на тебе точно такие же джинсы!* — удивился я.

А Борис в ответ тоже удивился: — *Но не могу же я выступать в той же самой одежде, в какой хожу по улицам!*

На меня это произвело тогда большое впечатление.

Виктор говорил мало и во всем старался подражать Борису. Вот даже ремень от гитары у него был такой же... Впечатления звезды он тогда еще не производил, скорее — скромный интеллигентный человек, как и Петр Мамонов без свидетелей, не на публике.

Оказалось, что молодой саксофонист со сломанной рукой, оказавшийся Игорем Бутманом, все же пришел, и к тому же пришел наконец другой альт-саксофонист — Владимир Болучевский, да и фаготист «Аквариума» подтянулся. В итоге Курёхин сформировал духовую секцию из двух альт-саксофонов, фагота и бас-кларнета (этот духовой я прихватил тогда с собой в Питер). Бас-кларнет сразу понравился Саше Александрову, так как был деревянным, как и его фагот, не заглушал его и, хотя и звучал примерно в том же диапазоне, с фаготом не смешивался. Эта встреча положила начало нашей дружбе и сотрудничеству, которые продолжаются и по сей день, когда пишутся эти строки. Что мы четверо играли на сцене, я уже не очень помню. Изображали по требованию Курёхина третью мировую войну, кажется... Мне запомнилось, что последнюю песню пел не Борис, а флейтист «Аквариума» Дюша Романов — это была песня Арно Бабаджаняна «Лучший город земли». По окончании Гребенщиков долго и активно ворчал на Дюшу, зачем тот кривлялся, когда пел песню, — он этим, мол, все испортил.

Газета ЛГУ тоже раскритиковала «Аквариум»: что-то вроде «даже приезд С. Летова из Москвы не смог спасти группу от неудачного выступления». Эту вырезку мне потом показал Курёхин, мать которого, по его словам, собирала вырезки из газет и журналов обо всех его выступлениях. Мне упоминание меня в газете показалось очень смешным: «даже»...

Группа, которая мне тогда очень понравилась, бывшая в 80-е главным соперником «Аквариума» в рок-клубе, называлась «Странные игры». Особенно впечатлял меня там косоглазый барабанщик, тот самый, о котором упоминал Ефим Семенович Барбан. Но я познакомился с ним, с Виктором Сологубом и Алексеем Раховым позже. «Странные

игры» устраивали на сцене очень своеобразный, яркий спектакль: музыкально это была новая волна, тексты — переводы французских поэтов первой половины XX века, костюмы — ретромода 50-х — начала 60-х. В кулуарах фестиваля ко мне обратился Артем Троицкий с поздравлениями по поводу того, что я *принял участие в таком... поддержал...* и т.д. Я поблагодарил, но в последующем разговоре с Троицким и какими-то мне неизвестными местными рок-критиками, или журналистами, или организаторами рок-движения от отдела культуры или ВЛКСМ допустил большую бестактность: я сказал, что говорить о музыкальной составляющей ленинградского рока не вполне уместно, так как по большей части это явление вполне вторично, — я имел в виду музыкальную оригинальность. Меня никто не оспаривал, но возникла отчужденность, видимо, этими словами я всех их сильно разозлил. Троицкий с этого момента сильно меня невзлюбил — видимо, такого рода малотворческий рок был его пестуемым дитятей, и, видимо, эта форма «творчества» была разрешена и согласована с комсомольскими работниками и компетентными органами, которые ленинградский рок-клуб создали и курировали.

Почему я начал играть с рок-группами? Мне, прежде всего, было интересно поместить мою музыку в необычный для нее контекст. Помнится, когда я рассказал Ефиму Семеновичу Барбану про похоронный оркестр Красково/Коренево, где мне предлагали роль солиста, он рассмеялся и пожалел, что я отказался. Тут же подал мне идею разучить с ними «Когда святые маршируют» в медленном темпе и сыграть на этом фоне фри-джазовое соло в духе Альберта Айлера. По моему глубокому убеждению, музыкальная составляющая Цоя или Майка примерно столь же оригинальна и осмысленна в музыкальном смысле, как игра похоронного «жмурового» оркестра: бесконечное полоскание гитаристом ми-минорной пентатоники, три «блатных» аккорда, которые «музыкант» успел освоить, 4/4... Сам по себе питерский говонорок¹ так же малоинтересен в ритмическом, мелодическом или гармони-

¹ Вторичный русский рок без оригинальных идей. — Прим. С.Л.

ческом плане, как возникший позже русский шансон. Сам по себе этот вторичный рок был для меня только фоном, сеткой, на канве которой можно было, импровизируя, вышивать разные диковинные каракули. Собственно говоря, для меня это было продолжением микстов или коллажей Джона Кейджа, практикой концептуального рода. Впрочем, самим рокерам моя необычная, парадоксальная манера игры нравилась, и они очень часто стали приглашать меня играть и записываться после этого первого опыта: ДДТ, «Алиса», «Центр» и многие, многие другие группы, и питерские, и не только...

Прежде чем логично перейти к моим главным музыкальным партнерам первой половины 80-х Александру Кондрашкину и Владиславу Макарову, я хотел бы отдать дань памяти замечательной поэтессе, жившей в Питере, — Кари Унковой. Кари была православной и вела свой род от татар, которые приняли крещение еще при Иване Грозном. Кари была пацифисткой. В определенной степени моя композиция «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» была навеяна ее поэзией. В середине 80-х она получила от властей разрешение на эмиграцию из СССР, но, так и не успев выехать, погибла при невыясненных обстоятельствах². Вернее, с официальной версией были не согласны ее верные «пажи» — москвич Алексей Соболев по прозвищу Алеша-Фашист и ленинградец Андрей Изюмский. От члена ленинградского рок-клуба Андрея Изюмского я впервые услышал «Над небом голубым», правда, он говорил мне, что это песня Хвоста, а не Анри Волохонского, как мы сейчас доподлинно знаем. Андрей был рок-автором/исполнителем, группы у него своей не было, он всецело был под влиянием Кари. Алеша-Фашист — это была такая ироническая кличка, потому как Соболев был принципиальным, радикальным, убежденным пацифистом, был худ, высок, носил очень длинные волосы, примыкал по роду художественной деятельности к кругу московских концептуалистов.

² Была сбита машиной; разумеется, заподозрили участие КГБ. — Прим. Г.К.

Эти строки я пишу в квартире моего отца, в комнате, которая известна как студия «ГрОб-рекордз». Возможно, я немного путаю хронологию, пропускаю какие-то важные детали. Эх, спросить бы брата!.. Увы, переписка наша не сохранилась, а мы писали друг другу еженедельно в тот период, не сохранились и мои письма к родителям...

С Кари Унксовой и ее кругом я познакомился благодаря С. Гольбиной и В. Гончаровой. Вообще встреча со Светланой открыла для меня очень и очень многое, среди прочих театроведа и поэта-футуриста Владимира Климова («Коммутатор-коммуникатор») и гениального композитора и мыслителя современности Софью Асгатовну Губайдулину.

Буквально через неделю или около того после первого фестиваля ленинградского рок-клуба я пригласил Курёхина и Гребенщикова выступить у меня в Москве на «мемориале Колтрейна». Дело в том, что старший брат моего друга, перкуссионист Михаила Шпринца, Лев Шпринц был заядлым коллекционером всего. И грампластинок среди прочего. Через его посредство я вступил в московское общество филофонистов и предложил филофонистам устроить вечер, посвященный памяти Джона Колтрейна. Предполагалось, что это будет прослушивание пластинок позднего Колтрейна в помещении ДК Станкостроительного завода им. Орджоникидзе. Будучи в чрезвычайном возбуждении от ленинградского рок-фестиваля на Рубинштейна, 13, я решил тайно превратить это мероприятие в свой фестиваль современного искусства. Помимо вышеупомянутого Алеши-Фашиста, выступившего там с перформансом вместе с немкой из ФРГ Сабиной Хэнсген, игравшей на взятой у меня взаймы флейте, Михаила Жукова (ударные) и Любви Галантер (танец), меня с братом Михаилом Жуковым Андреем (мы разрезали хулахуп и играли на самодельных инструментах) и Светланы Гольбиной должны были в заключение выступить Гребенщиков, Курёхин и Петр Мамонов, которого *два капитана* привели с собой. Собралось довольно много публики, присутствовал весь цвет джазовой

критики, были Алексей Баташов и Дмитрий Ухов, сбежал из больницы ради этого события Артемий Троицкий. Рядом с моим братом Игорем, записывавшим мероприятие на катушечный магнитофон «Астра», сидела Софья Губайдулина.

Курёхин наложил себе очень забавный грим в виде трупных пятен, а пианино по его просьбе я должен был положить на бок и снять крышку... и в это время обратил на себя внимание директор этого дома культуры, окруженный людьми в штатском — людьми со стеклянным взглядом, которые до поры до времени присутствовали молча в последних рядах, но, наведя справки у сидевших вокруг приглашенных зрителей, перешли к решительным действиям. Директор заявил, что мероприятие прекращается, так как ДК срочно закрывается на ремонт, и попросил всех как можно быстрее покинуть помещение.

Курёхин и Гребенщиков, которые приехали в Москву за свой счет, только ради того, чтобы выступить на этом мероприятии, сильно на меня обиделись. Баташов отчитал меня... Почему-то претензий к гэбэшникам никто не предъявлял, а только ко мне... Из знакомых меня не критиковал разве что А. Троицкий. Мне стало постепенно понятно, что разгул свободы, наблюдаемый в Ленинграде, осуществлялся при непосредственных санкциях КГБ, а без этих санкций ничего подобного организовать в Москве не представится возможным. Вот такой вышел блин комом...

Но эта размолвка с Курёхиным и Гребенщиковым длилась недолго, ровно через несколько месяцев я играл с ними и с Кондрашкиным в Ленинграде, в зале у Финляндского вокзала.

После встречи с Барбаном я написал письмо виолончелисту Владу Макарову в Смоленск с приглашением приехать в гости и поимпровизировать вместе. Влад приехал ко мне в Красково вместе с женой, подтянулись Сабина Хэнсен, выступавшая на мемориале Колтрейна под псевдонимом, чтобы не лишиться визы, и ее друг Георг Витте, впоследствии ставший профессором Свободного университета в Берлине.

Георг и Сабина вскоре издали в ФРГ книгу Kulturpalast о московском концептуализме с приложением в виде карточек Рубинштейна и кассеты с записями чтения стихов Д.А. Пригова, Льва Рубинштейна, «Мухоморов», Всеволода Некрасова и Андрея Монастырского.

Как только я получил летний отпуск, я отправился в гости к Макарову в Смоленск с ответным визитом. Тогда, в июле 1983-го, мы импровизировали, записывали наши импровизации на магнитофон «Олимп», слушали, разбирали. По прошествии недели музицирования в Смоленске мы с Макаровым отправились в Ригу, в гости к Николаю Суднику. Николай обладал огромной коллекцией виниловых грампластинок с музыкой rock-in-opposition. Сам он тогда не играл ни на чем, работал слесарем по ремонту газовых приборов (по вызову), но, услышав наши с Макаровым спонтанные импровизации, задумался. Через несколько лет Судник вместе со своей женой и гитаристом Валерием Дудкиным основали группу ЗГА, диски которой выходили на Recommended Records в Англии. Через приятеля Судника, музыкального коллекционера и музыкального критика Антония Мархеля, мы познакомились с очень интересной рижской рок-группой авангардистского направления «Атональный синдром», которой руководили саксофонист и тромбонист Александр Аксенов и пианист Олег Горбаренко. У меня очень быстро возникло взаимопонимание с Аксеновым, позднее мы съездили в Ленинград и играли вместе в последнем выступлении оркестра Сергея Курёхина, носившего еще старое название Crazy Music Orchestra. Еще пару месяцев — и Курёхин сменит ритм-секцию музыкантов «Аквариума» на братьев Сологуб и Кондрашкина («Странные игры») — так начнется «Популярная механика».

Мой дуэт с Аксеновым произвел приятное впечатление на главного авторитета для меня в Ленинграде — Ефима Семеновича Барбана. Я пригласил музыкантов «Атонального синдрома» выступить в Москве; они уже в августе приехали и сыграли вместе со мной при полнейшем аншлаге в малом зале джазовой студии «Москворечье». Народу было так

много, что Артемий Троицкий не смог даже протиснуться в зал. Тогда, обиженный, он стал кричать под окнами: «*Котлетов, выходи!*» Я не знаю, есть ли какая-то связь между присутствием Троицкого в аудитории и появлением людей со стеклянным взглядом, но в тот раз обошлось без них, и концерт удалось довести до конца без осложнений. Игорь (мой брат) продолжал записывать концерты на мою «Астру». Возможно, все это сохранилось в его архиве... Осенью мы с М. Жуковым и Владом Макаровым нанесли ответный визит в Ригу — Аксенов был директором крупнейшего в Риге дома культуры — ДК Института гражданской авиации, поэтому у нас не было проблем с выступлениями в этом городе. Интересно, что именно на той площадке состоялось выступление «Поп-механики» в 1987-м вместе с Вестбамом, запись которого вышла позднее на виниловой пластинке и компакт-диске, где мое участие почему-то скрыли.

Я предпринимал попытки поисков единомышленников и в восточном направлении. От Ефима Семеновича Барбана я слышал о новосибирских новоджазовых музыкантах, которые крайне редко выбирают в европейскую часть России. В первую же командировку в Новосибирск я захватил с собой саксофон и умудрился найти там замечательный дуэт Владимира Высотина (ударные) и Вадима Исаева (фортепьяно). Высотин преподавал ударные в консерватории и играл в симфоническом оркестре, Исаев играл в цирке. Оба отнеслись ко мне с большой симпатией и предложили мне переехать в Новосибирск, обещая устроить учиться в местную консерваторию. В Новосибирске существовали два взаимоисключающих джазовых центра, группировавшихся вокруг организатора Александра Мездрикова и барабанщика Сергея Беличенко. Музыканты старались по возможности избегать этой поляризации. Наиболее признанным в новоджазовом мире был дуэт Толкачева — Юкчева *Nomo Liber*. Еще позже, в 1985-м, я получил от Александра Кувшинова предложение приехать вместе с Валентиной Пономаревой и выступить в Новосибирске с его ансамблем.

Зимой 1984-го в Риге состоялось довольно странное мероприятие. Музыкальный критик и коллекционер Антоний Мархель решил устроить на свой день рождения концерт импровизационной музыки и пригласил на него Влада Макарова, Александра Кондрашкина, Михаила Жукова. Планировалось, что вместе с музыкантами «Атонального синдрома» мы будем играть в ДК Рижского института гражданской авиации. Однако в день нашего отъезда в Ригу совершенно неожиданно повсюду появились траурные знамена, венки, а радио и ТВ объявили о том, что скончался Юрий Владимирович Андропов — генеральный секретарь КПСС. Михаил Жуков и я узнали об этом лишь в поезде Москва — Рига и решили все-таки ехать. Поезд Ленинград — Рига отправлялся, видимо, позже, и Кондрашкин, получив известия о всенародном трауре и устранившись, решил не ехать. Так как ввиду траура ВСЕ АБСОЛЮТНО культурно-развлекательные мероприятия в СССР были отменены, даже думать о том, чтобы устроить все в ДК РКИИГА, было абсурдно. Однако раз уж мы — Макаров, Жуков и я — приехали, то решено было устроить квартирный концерт под предлогом дня рождения у Судника дома. Существует запись этого музыкального события. Антоний Мархель пообещал, что наше выступление в Риге обязательно состоится позже в более презентабельной публичной форме.

Чуть позже, по инициативе Макарова, мы с Макаровым и Кондрашкиным совершили тур Ленинград — Рига — Смоленск — Москва. В Риге и Смоленске с нами играл еще и Аксенов. Времена были жесткие: после выступления в смоленском кафе «Арлекин» Макарова вызвали в обком КПСС. Туда он явился вместе с Александром Аксеновым, который в то время был директором ДК в Риге и, что немаловажно, имел очень представительную, внушительную внешность и обходительные манеры. Дама в отделе культуры обкома КПСС растаяла от общения с ним, сама в прошлом недалеком была директором ДК, и между ней и Аксеновым пошел доверительный разговор о хозяйственной деятельности, ремонте, амортизации средств, сантехнике. Мы были неформально

прощены, но предупреждены о запрете проведения подобных экспериментов в публичных местах города.

Тем не менее усилиями Макарова были организованы «мастер-классы» со смоленскими музыкантами. Именно тогда я впервые заметил Михаила Юденича — барабанщика, впоследствии игравшего в рижской ЗГА, в московском ансамбле «Не те», в «Оркестре московских композиторов». В Ленинграде выступление трио с Макаровым и Кондрашкиным происходило на улице Петра Лаврова — в помещении, выделенном КГБ для собраний и мероприятий местных неофициальных поэтов, музыкантов и художников. Таких специальных мест в Ленинграде было по крайней мере три: еще театрик на Чернышевской и рок-клуб на Рубинштейна. Обстановка в двух из них — на Рубинштейна и Петра Лаврова — была совсем неформальной.

Позднее Мархель сдержал свое обещание, и летом 1984-го трио Макаров — Кондрашкин — Летов получило приглашение выступить на рижском джазовом фестивале *Vasaras Ritmi* («Ритмы лета»), одном из наиболее престижных фестивалей в СССР. Ансамбль играл музыку, максимально удаленную от джаза по энергетике, более похожую на свободную импровизацию британской школы. Собственно говоря, это был прецедент: подобного рода музыка на официальной сцене в СССР тогда еще не звучала.

80-е годы были очень ярким, интересным временем, сохранявшим связь и с прошлой закрытой советской эпохой, и открытым всему новому, рискованному, многообещающему. Тогда, в 80-х, особенно в первой половине, Москва отличалась от Ленинграда разобщенностью, закрытостью, отсутствием контактов и информации. Если в Ленинграде существовал свой художественный, оппозиционный официозу круг, то в Москве такого единого круга не было. Поэтому особенно важную роль играли люди-коммуникаторы, люди, обладавшие способностью существовать в разных культурных мирах, через которых можно было войти в новый для себя круг общения. Сейчас это особенно заметно. Помимо уже

упомянутого замечательного коммутатора-коммуникатора Владимира Климова счастливый случай свел в начале 80-х меня, советского инженера, с художником-абстракционистом Виктором Николаевым. Познакомила меня с ним девушка-физик, когда-то учившаяся, как и я, в Новосибирском академгородке, а в те годы работавшая дворником по лимиту за жилплощадь в столице. Виктор устраивал у себя квартирные выставки художников-авангардистов и был очень популярен у девушек. Образ художника-нонконформиста был тогда окутан романтическим флером — ну как бы *благородный разбойник*, человек из иного, необыденного, несоветского мира. У Виктора в его мастерской на Новокузнецкой я встретил другого авангардиста. Удивительным образом мы сразу же нашли общую тему для разговоров — Джон Кейдж и Fluxus. Этим человеком оказался теновой лидер московского концептуализма Андрей Монастырский. Мы подружились, я стал захаживать к нему домой, в его квартиру на улице Цандера, где познакомился с Владимиром Сорокиным, тогда еще не опубликовавшим ни одного произведения и даже не предполагавшим такой возможности, и с Юрием Лейдерманом, художником-концептуалистом из Одессы, имевшим, как и я, химическое образование.

Естественно для того времени все или почти все (за исключением Ильи Иосифовича Кабакова, бывшего известным детским художником) занимались искусством в свободное от «работы» время. Монастырский служил в Литературном музее, Лев Рубинштейн — библиотекарем, Сорокин делал макеты каких-то книг для издательств, я работал инженером в научно-исследовательском институте. Квартира Монастырского стала своеобразным клубом для московских интеллектуалов, устраивались чтения — непременно читал во исполнение своих повышенных творческих обязательств все новые творения Дмитрий Александрович Пригов, а когда вдохновение не поспевало за творческими обязательствами, вручал всем присутствовавшим пронумерованные «гробики отринутых стихов», представлявшие собой мелко нарезанные

черновики, запакованные листом бумаги о четырех скрепках. Читали Всеволод Некрасов и Рубинштейн, устраивались шутейные худсоветы с участием Кабакова, иногда мы с Макаровым играли.

Вера Хлебникова, тогдашняя жена Андрея, пыталась ограничить эти собрания каким-то определенным днем недели, например четвергом или средой.

Явление мое кругу московских концептуалистов произошло все же не у Андрея Монастырского дома, а спустя несколько дней после нашего знакомства — на акции № 29 группы «Коллективные действия», вошедшей в третий том «Поездок за город». Это была одна из самых ярких и сложных акций КД, в которой приняли участие большинство московских концептуалистов первой волны. Впоследствии мне посчастливилось участвовать почти во всех акциях третьего тома (1983—1985), но в «Коллективные действия» я не входил.

У Андрея я познакомился с одесситом-концептуалистом Сергеем Ануфриевым, художниками группы «21» Владимиром Наумцем и Сергеем Бордачевым, группой «Мухоморы», и особенно сильное впечатление из этой группы на меня произвел Константин Звездочетов. Наумец снял в своей мастерской кино о собственной живописи, в котором мы вместе с Ануфриевым и Машей Чуйковой участвовали в роли моделей. По сути, это был первый боди-арт середины 80-х... Помню, что для фильма Натта Конышева, входившая тогда в группу «20», написала двойной портрет Наумца и меня, играющего на саксофоне.

С Приговым мы начали выступать примерно с того же времени. Легальных мест для выступлений в Москве было немного. Одним из таких экстерриториальных мест было Посольство Республики Мальта. Исполнявший обязанности посла Джузеппе Шкембри учился в Московском университете, кажется, Дружбы народов, закончил его, женился на русской и остался работать послом. За годы учебы он подружился с художниками и поэтами и воспользовался представившимися возможностями. В посольстве Мальты устраивались

приемы, непрерывно проходили выставки, которые посещали западные дипломаты, приобретая картины входивших в моду и малодоступных русских авангардистов. Экспозиции сменялись каждые 20 дней, на вернисажах рекой лилось мальтийское вино, поэты читали стихи. В общем, Мальта гальванизировала унылую культурную жизнь образцового коммунистического города. Среди художников модно было под выставки писать полотна с мальтийскими крестами... Вот там-то мы с Д.А. Приговым впервые попробовали выступить дуэтом. Через непродолжительное время, уже примерно в 1987-м, после выступления у мальтийцев моего ансамбля ТРИ«О» сотрудники компетентных органов всю эту идеологическую мальтийскую диверсию пресекли. Джузеппе Шкембри коротко постригся, но это не помогло — его самоуправству так или иначе пришел конец... А жаль — именно в мальтийском посольстве я впервые увидел картины Пурьгина...

Чуть позже приехавший из Херсона поэт Геннадий Кацов, обладавший недюжинными организаторскими способностями, устроил в ГлавАПУ на площади Маяковского концерт для квартета Д.А. Пригов — Л. Рубинштейн — С. Курёхин — С. Летов. Мы с Приговым и Курёхиным выступали перед архитекторами дуэтами, Курёхин пробовал что-то с Рубинштейном под чтение последним своих карточек. Завершилось все это столь же импровизированным квартетом.

От Владимира Сорокина я услышал о существовании сверхподпольной группы ДК, которая сама вскоре нашла меня для записи альбома «Прекрасный новый мир», первого, записанного без вокалиста группы Евгения Морозова, который в том же 1984 году по надуманному предлогу был арестован и посажен. Чтобы познакомить ДК с московскими концептуалистами, Татьяна Диденко, сотрудник журнала «Советская музыка», пригласила ДК тайно выступить на новогоднем вечере в школе, где учился ее сын. Вообще, до 1987-го московская неподцензурная жизнь протекала в условиях подполья и конспирации.

Фактически художникам, не разделявшим методов социалистического реализма, в Москве разрешено было выставляться только в Горкоме графиков, располагавшемся неподалеку от общежитий консерватории на улице Малая Грузинская. Когда устраивались выставки соперничавших групп «20 художников» или «21 художник», то очереди выстраивались до километра длиной. И вот на одну из выставок «21» в сентябре 1984 года меня пригласил поимпровизировать в залах (подвалах) Малой Грузинской Сергей Бордачев. В день выступления я заметил у входа в Горком графиков множество иностранных машин. Оказалось, что дата моего выступления случайно (или все же нет?) совпала с десятилетием разгрома «бульдозерной выставки», о чем мне поведали оперативники, которые через несколько минут после начала моего музицирования меня задержали и увели, несмотря на протесты художников и иностранных корреспондентов. По мнению оперативников в штатском, я играл реквием памяти «бульдозерной выставки».

Последовали вопросы: «У вас есть разрешение на выступление?» Я удивился такому вопросу и переспросил: «А чтобы дышать, тоже разрешение надо иметь?»

— Кто вас сюда пригласил? Где вы выступали в последний раз?

— В Октябрьском зале Дома Союзов! (Это было правдой, там состоялось первое исполнение сочинения Софьи Губайдулиной, основанного на гаданиях по «Книге Перемен», и в исполнении этого сочинения я принимал некоторое импровизационное участие вместе с Валентиной Гончаровой — в роли «вторжения хаотических сил», но отнюдь не как главный исполнитель пьесы, основанной на гаданиях по китайской классической «Книге Перемен» — «И Цзин».)

— ?.....

В итоге борьбы художников, безостановочно колотивших в дверь узилища, меня освободили, саксофон вернули, но играть в тот вечер больше мне не пришлось.

Интересно, что по прошествии года, когда художники группы «21» снова пригласили меня играть перед картинами (это был сентябрь 1985-го), я побоялся идти играть в одиночку и позвал с собой тубиста Аркадия Кириченко. Кириченко в свою очередь позвал валторниста оркестра Большого театра Аркадия Шилклопера, с которым когда-то вместе учился в школе военных дирижеров. Мы встретились вместе впервые, попробовали импровизировать в этой магнетизированной атмосфере опасности и протеста, и у нас получилось! Так возник главный ансамбль моей жизни ТРИ«О».

Интересно, что с этой выставкой связано зарождение еще одного интересного музыкального коллектива, оставившего большой след в музыке второй половины 80-х и 90-х. Дмитрий Яншин, гитарист группы ДК, после знакомства со мной стал тяготиться музицированием исключительно на запись, что было вызвано крамольными текстами Жарикова, руководителя группы ДК. И вот через неделю после премьеры ТРИ«О» я направился поиграть к художникам с гитаристом Д. Яншиным и контрабасистом Аликом Махмудовым. Шилклопер и Кириченко тоже явились, и был устроен большой джем! Через год, когда мы с Яншиным, Махмудовым и Виктором Клемешевым организовали «Веселые картинки» как инструментальный легальный вариант ДК, в его концертах также принимали участие Шилклопер и Кириченко.

Эти музыкальные импровизации среди полотен, развешанных в подвалах Горкома графиков, создавали у присутствующих ощущение небывалого подъема, чувства освобождения. Осенью 1986 года там же я впервые услышал Михаила Сухотина, читавшего стихи на отъезд — по сути эмиграцию — концептуалиста Никиты Алексева (одного из основателей «Коллективных действий»). Там же я впервые увидел и услышал Игоря Дудинского, читавшего какой-то очень крамольный рассказ, после которого публика просто разбежалась, опасаясь неминуемых репрессий. Художники — Зверев, Бич, Казарин, Бордачев — даже предлагали мне

войти в состав группы «21»: мол, их к тому времени реально оставалось только 17...

Естественно, все эти концерты мы давали бесплатно, столь же бескорыстной была и студийная работа с ДК. Мы чувствовали себя как бы революционерами-подпольщиками, создававшими мир, альтернативный системе власти, автономный эстетически. Это была как бы такая опасная игра, противника было трудно не заметить, а он делал вид, что не замечал нас.

Весной в Москву из Херсона приехал друг главного ленинградского промоутера современной музыки Алика Кана — Геннадий Кацов. Кан передал Кацову мой телефон, мы встретились и подружились. Геннадий Кацов, как и Кан, оказался замечательным организатором и центром притяжения. Именно благодаря ему я познакомился со многими поэтами; собственно говоря, литературно-поэтический бум, начавшийся в середине 80-х, и вызвал к жизни среду, в которой развернулся ансамбль ТРИ«О», который, к слову, тогда еще назывался «Свидетельство о рождении». Кацов и его друг Владимир Друк ввели меня в круг молодых литераторов, входивших в лито Кирилла Ковальджи при журнале «Юность», — кажется, это были Владимир Аристов, Юрий Арабов, Нина Искренко. Владимир Климов познакомил с замечательным поэтом, моим любимым русским поэтом Алексеем Парщиковым, и через Парщикова я стал свидетелем возникновения самого яркого поэтического явления 80-х — метаметафоризма, идеологами которого были Ольга Свиблова и Константин Кедров.

Помнится, я даже присутствовал в редакции «Литературной газеты» на дискуссии «Что за сложностью?», посвященной метаметафористам — Парщикову, Еременко, Жданову, которая велась официальными литературоведами с обвинительным уклоном.

Мои рассказы о метаметафористах концептуалисты воспринимали крайне холодно и с неудовольствием. Это был другой крут, со своими собственными ценностями и критериями.

И таких миров в Москве было много. Я еще не понимал, что эти центробежные настроения — существенная особенность московской культурной жизни, что Москва, в отличие от Ленинграда, уже тогда была мегаполисом.

Этот московский дух разобщения, самодостаточности, суверенности разных, изолированных друг от друга миров, такой глубоко русский в глубинной сути, — мне, приехавшему в столицу из Сибири, и Геннадию Кацову, прибывшему из Херсона, еще не был внятен. Ленинградская жизнь, несмотря на весь питерский снобизм, была понятнее и ближе. В Ленинграде существовал один круг, в который входили все более-менее прогрессивные, оппозиционно настроенные музыканты, поэты, художники и даже модельеры, актеры и режиссеры, не говоря уже о тусовщиках, культуртрегерах...

*Москва
Июль 2012 года*

Александр Липницкий

Провозвестники новой жизни

Георгий Кизевальтер: Как мне теперь видится, 1970-е не успели выявить у нас каких-то особенных музыкальных коллективов, кроме «Аквариума», «Машины времени» и, возможно, пары-другой групп, о которых я просто не знаю. Как, на твой взгляд, начались 80-е для советского рока?

Александр Липницкий: Если говорить честно, то 70-е для меня ничего, кроме «Машины времени» и фолк-группы «Последний шанс», не выявили. «Аквариум» грянул именно в 80-м году. Разумеется, как явление группа сформировалась в 70-е, но прославилась только в пресловутый «год московской Олимпиады». Еще в 1979-м я был на их концерте, и они не произвели на меня никакого впечатления. Но за год они сделали нереальный качественный скачок, и вдруг одни и те же песни и те же музыканты приобрели совсем иное звучание. Появилась первая русская группа новой волны, и это было очень важно: родилась качественно новая музыка, в результате чего они и произвели такой фурор на фестивале «Весенние ритмы» в Тбилиси, в марте 1980 года. Они продемонстрировали там совершенно новые характеристики — и эстетические, и музыкальные, — и ни жюри, ни публика с таким шоком не справились, чему я сам был свидетель. Это был беспрецедентный случай, когда во время выступления «Аквариума» члены жюри по одному боязливо выбирались из зала: они поняли, что происходит что-то страшное, с чем им не совладать. Я в какой-то степени был одним из организаторов этого фестиваля, подав идею его проведения руководителям тбилисской филармонии и познакомив их с А. Троицким, с которым дружил с начала 70-х. А он уже освежил тбилисский фестиваль группами новой волны, среди которых кроме «Аквариума» была как минимум еще одна группа из Риги по имени «Сиполис» («Луковицы») во главе с Мартиньшем Браунсом, ставшим позже известным композитором.

Поэтому можно смело утверждать, что происшедшие в Тбилиси сдвиги в советском роке были делом рук одной-двух групп. В жюри фестиваля, кстати, были известные композиторы. Председатель жюри — Юрий Саульский, очень славный человек, но он психологически совершенно не был готов к такому развороту событий и негодовал, слушая «Аквариум»... Кажется, в жюри были и Гия Канчели, и еще куча известных композиторов-песенников. И все они просто убежали из зала во время выступления «Аквариума».

Г.К.: А какие-то другие группы из Прибалтики, помимо упомянутой тобой, сумели приобрести известность в то время?

А.Л.: В Прибалтике была очень сильная рок-музыка, развившаяся там буквально с начала 70-х годов. Мы с Артемом несколько раз ездили на фестивали в г. Тарту и подружились там со многими группами — например, с «Пропеллером», где участвовал Петя Волконский, знаменитый шоумен, певец, артист и режиссер. У них была очень сильная струя симфо-рока — с народными корнями прибалтийской и немецкой музыки. Можно назвать и знаменитый ансамбль «Руйя» Рейна Раннапа — замечательного пианиста, панк-группу «Контора» и популярный в то время эстрадный ансамбль «Апельсин». Им, в отличие от русских, разрешали играть, и их концерты и фестивали проходили тогда вполне свободно — задолго до того, как их аналоги возникли в Питере и в Москве. Достаточно сказать, что «Аквариум» и «Машина времени» стали во многом известны через Прибалтику: они тоже ездили играть на эти фестивали, в том числе в Таллине.

Г.К.: В 80-е довольно часты были неформальные контакты рок-музыкантов с художниками. Более того, многие художники просто организовывали свои группы или псевдогруппы («Мухоморы», СРВ). Как ты думаешь, почему это происходило?

А.Л.: Ну, все это стало происходить позже, когда рок-музыка набрала ход. А главное, в Ленинграде появились первые концептуальные записи, которые, как я думаю, и вдохновили «Мухоморов» на их творчество. Записи эти были сде-

ланы в студии Дворца пионеров в Питере у Андрея Тропилло. Как говорят, нет худа без добра, и запрет на выступления группы «Аквариум» после скандала в Тбилиси привел к тому, что группа засела в студии. Делать им было практически нечего, и, вместо того чтобы превратиться в очередную «Машину времени» или в «Воскресение», они стали записывать свои песни. Московские группы играли все же на разных сейшнах, в домах культуры, но «Аквариум» даже этого был лишен, из-за того что на них наехали всерьез. Грузины прислали в ЦК письмо о «вражеской диверсии» и «засланных агентах», в результате музыканты на два года оказались практически изолированными в студии и выпустили много хороших альбомов — в первую очередь «Треугольник» и «Синий альбом». Майк Науменко тогда же выпустил свой первый альбом. Москвичи, естественно, решили не отставать, и на свет появляются такие группы, как «Центр» с Василием Шумовым, «Мухоморы» и ДК.

А мы с Мамоновым начали репетировать только в 83-м. Группы у него еще не было, но Петя меня уговорил начать репетировать, не дожидаясь возвращения его младшего брата и нашего будущего гитариста Алексея Бортничука из колонии, где он отбывал срок за тунеядство. Мы репетировали сперва вдвоем, а потом я съездил в Питер, откуда по наводке Севы Гаккеля, виолончелиста из «Аквариума», притащил в Москву в апреле-мае 83-го Африку, который привез с собой барабаны «Амати» и стал нашим первым барабанщиком. Африка жил у меня, и теперь мы репетировали в моей гостиной на Каретном ряду почти каждый день втроем: Мамонов — гитара и ритм-секция, я — на басу, Африка — на барабанах. Летом же к нам зашел по приглашению Мамонова «запасной игрок». Он нас похвалил за то, что мы много репетируем, и сказал нам, что придет к нам осенью, когда мы научимся играть. Это был наш клавишник Павел Хотин, с которым братья Мамоновы были знакомы с юных лет, — единственный среди «Му» с музыкальным образованием. Так рождались «Звуки Му».

В 1983—1984 годы продолжались наезды питерских друзей, домашние концерты, которые устраивались в том числе и у меня в квартире, и квартирники по всей Москве, где ребята играли уже за деньги. А у меня дома была просто дискуссионная площадка, где представляли свои новые песни Цой, Рыба, «Автоматические удовлетворители», Майк и другие. Кстати, как-то раз музыканты первого состава «Кино» попали в гости к «Мухоморам» и подружились с ними — так происходил обмен творческими идеями. Конечно, «Кино» тогда еще были популярны только в узком кругу, но уже выпустили альбом «45», в котором были представлены многие исполненные на акустике знаменитые впоследствии песни Цоя, в частности «Электричка».

Г.К.: То есть, на твой взгляд, музыкальная деятельность «Мухоморов» была спровоцирована их знакомством с какими-то новыми группами и появившимися в то время текстами?

А.Л.: Конечно. Они нанесли тогда творческий визит и мне — помню, одного из них мы с братом учили курить траву, но это плохо для него закончилось, не пошла...

Так или иначе, но это движение начиналось с домашних подпольных концертов и полудозволенных сейшнов, которые устраивали разные отважные деятели. В Москве и Питере была довольно разветвленная сеть организаторов таких концертов, например в институте МИФИ, в столовых общежития МГУ и т.д. Конечно, очень авторитетными тогда были ребята из андеграундных журналов типа «Ухо» и «Урлайт», где главными авторами выступали Артем Троицкий и Илья Смирнов, писавшие под разными псевдонимами. Троицкого за его деятельность после постановления 1983 года отовсюду выгнали, он был без работы, ходил ко мне откармливаться...

Кроме того, у нас здесь постоянно появлялись художники. Они сперва назывались «новые дикие», потом «новые художники» — в их компанию входили Олег Котельников, Тимур Новиков, Африка, Инал Савченков.

Г.К.: А как зародилась «Поп-механика»?

А.Л.: «Поп-механика» родилась весной 1984 года в Москве, на концерте в ДК «Москворечье», когда со сцены впервые прозвучало это словосочетание «поп-механика». В том же концерте играл и я вместе с братьями Сологуб, совершенно еще не умея играть на басы, и очень робел, потому что меня окружали хорошие музыканты. «Поп-механика» выросла из творчества двух ансамблей — ГТЧ¹ и «Аквариума», в котором к 84-му году наряду с Б.Г. уже солировал как клавишник Сергей Курёхин — он был там самой яркой личностью. Так как они дружили с Чекасиным и с Валей Пономаревой, то концерт «Аквариума» в зале Московского объединения музыкальных ансамблей в саду «Эрмитаж» в 1982 году был первым из серии концертов, где играли будущие участники «Поп-механики»: «Аквариум», Владимир Чекасин, Валентина Пономарева, Игорь Бутман, Владимир Болучевский — такой был первый сборный состав.

А в самый первый раз я вышел на сцену тоже как бы в мини-составе «Поп-механики» — в каком-то московском клубе, чуть ли не в «красном уголке». Там играли Курёхин, Гребенщиков, Валя Пономарева пела, а мы с Африкой были ритм-секцией. Думаю, это было в 1983 году.

Потом появились «Митьки». С Митей Шагиным я подружился, проснувшись утром в объятиях какой-то огромной бороды. У меня тоже была большая борода, и мы переплелись этими бородами. Оказалось, что это был Шагин, и он сразу стал меня по-митьковски обнимать и целовать: «Братушка!» Так мы и подружились.

Надо пояснить для непосвященных, что объединяло тогда всех помимо творчества пьянство, оно было свойственно практически всем артистическим натурам в те годы. Могу рассказать историю о том, как зародилась великая дружба «Митьков» и «Аквариума». В оригинале эту историю в моем фильме про «Аквариум» рассказывают Дюша (Андрей Романов) — флейтист, один из самых колоритных музыкантов

¹ Трио Ганелин — Тарасов — Чекасин.

группы, — и Шагин. У Дюши с его женой Галей родилась дочка Соня, и однажды он покатил ее в колясочке на прогулку. Вскоре он увидел, что навстречу ему по улице с той же скоростью катится еще одна колясочка, движимая столь же колоритным и бородатым человеком. Когда эти папаши полностью сблизили свои колясочки, они дружно почувствовали, что в колясочках у них обоих кроме детишек есть что-то еще. Тогда они достали свои бутылки с портвейном из колясок, и так началась дружба этих замечательных музыкантов и художников.

В общем, движение набирало силу. С 1982 года ленинградский рок-клуб матерел на глазах, и на его фестивали съезжалась уже вся страна. Несмотря на очевидные идеологические препоны и запреты, в этом городе явно проводился некий социально-политический эксперимент. Судя по всему, там была организована резервация для музыкантов, дабы были они всегда под присмотром. Место было выделено на Рубинштейна, 13, а уже примерно с августа-сентября 1985 года на этот эксперимент пошли и в Москве: возникает московская рок-лаборатория, и знаменитый концерт «Звуков Му» прошел в зале МДСТ — Московского дома самодеятельного творчества на Большой Бронной. Это был, кстати, всего третий концерт «Звуков Му»: первый состоялся зимой 84-го, второй — летом того же года, а вот этот — в рок-лаборатории — стал своеобразным прослушиванием-экзаменом. Там прозвучала знаменитая фраза автора ««Юноны» и «Авось»» Алексея Рыбникова, который сидел в зале, приглашенный вместе с другими композиторами. Рыбников сказал про нас: «Мы тут ездили в Англию, где все только и твердят: панк-рок, панк-рок. Да вот они и есть панк-рок!» То есть мы были тогда очевидной панк-группой.

Надо сказать, что в 1985 году, хотя к власти уже пришел Горбачев, все еще боялись всего по-прежнему. Летом того года проходил Фестиваль молодежи и студентов, но железный Комитет по-прежнему всех держал и не пушал. Я помню, как мы пришли в сад «Эрмитаж», где должны были играть

английские группы, сели на скамейку, а слева и справа от нас тут же присели кагэбэшники. Весь сад был оцеплен, как будто это было противоправное мероприятие.

Г.К.: Я помню один очень классный концерт с Курёхиным и Валей Пономаревой летом в начале 80-х на «Маяковке». Что это был за концерт? Ваша группа там участвовала?

А.Л.: Это был знаменитый концерт, и как раз сейчас выпускают его запись. Мне кажется, что он состоялся раньше и был еще совершенно подпольным. «Звуки Му» тогда еще не существовали. Пьяные Леня Бажанов с Мишкой Рошалем накопили перед сейшном гвоздик, бросали их по очереди «Аквариуму» и вообще рулили концертом. Он проходил в Моспроекте в рамках той же серии концертов, что была сыграна в МОМА², то есть это должен быть 1982 год. Это было очень яркое выступление, с незабываемым участием вышеупомянутых пьяных персонажей, ставших его украшением.

Другим интересным событием стал загородный фестиваль на мой день рождения в 1984 году. Должны были приехать «Аквариум», «Кино» и «Зоопарк», но Майка менты и ГБ в последний момент запугали, и он сдал билет, а «Аквариум» и «Кино» все же не побоялись и приехали. Я решил провести рок-фестиваль на Николиной Горе в Подмоскowie, заказал аппаратуру и все, что было нужно. Но нас согнали с общественной площадки, где с концертом выступали Рихтер, Башмет и другие наши классические звезды, соседи по поселку. Должны были играть «Центр», «Последний шанс», «Звуки Му» и упомянутые питерские группы. Все съехались, а среди деревьев стояли черные «Волги» с гэбэшниками в белых рубашках, потому что был очень жаркий день, и всеми правдами и неправдами они вытеснили нас на наш участок, после чего нам сказали, что мы вольны делать там все что угодно. В ответ мы поставили минимальную аппаратуру на крылечке и сыграли концерт на участке. Кажется, это было 9 июля 1984 года. Среди публики можно было увидеть

² Московское объединение музыкальных ансамблей.

массу известных личностей типа Ивана Дыховичного, моей бабушки Татьяны Окуневской, но после концерта соседи со мной еще долго боялись здороваться, потому что опасались, что меня посадят.

В эти самые темные времена 80-х рок был полностью запрещен. По легенде, именно Михаилу Горбачеву было поручено сделать доклад на пленуме ЦК о том, что наглые, зарвавшиеся диссиденты устроили провокацию в сердце советской власти, позволили антисоветскую вылазку в окружении госдач на Николиной Горе. Возможно, так и было на самом деле, и ему пришлось как-то маневрировать.

Кстати, и список запрещенных рок-групп от Управления культуры Москвы в те времена составляли какие-то странные, неграмотные люди. Например, там фигурировала группа Time Machine, которой никогда не существовало. Была группа «Машина времени», но она уже была официальным филармоническим коллективом. И вот на всякий случай ее закамуфлировали под Time Machine, чтобы потом, если что не так повернется, сказать: а вот, мы ее тоже включали... Там были искажены названия всех западных групп, пришиты какие-то антисоветские, антиобщественные характеристики группам Pink Floyd, Led Zeppelin и прочим звездам западного рока и первого, и второго поколения, разве что Beatles пропустили. А из наших туда попали «Звуки Му», «Мухоморы», «Зоопарк», «Кино», «Автоматический удовлетворитель», «Аквариум» и... Time Machine.

Г.К.: Какие художественные явления второй половины 80-х кажутся теперь самыми интересными?

А.Л.: Естественно, это 17-я Молодежная выставка 1986 года на Кузнецком Мосту — ее организовывали Лена Курляндцева и Георгий Никич, если мне память не изменяет. А я организовывал в рамках выставки музыкальный концерт в ЦДХ. Это было очень яркое событие, в котором приняли участие «Вежливый отказ», «Центр», «Звуки Му», «Аквариум» и «Зоопарк». Разумеется, во время выступления ленинградцев комсомольцы вырубали звук, потому что для них, вероят-

но, это было слишком круто. Есть знаменитая фотография Александра Забрина с этого концерта, где Петя Мамонов в белом костюме летит над сценой почти горизонтально, как вратарь. Вот там было полное единение художников и рок-музыкантов.

А в остальном все продолжалось по-прежнему. Еще никого никуда не выпускали. В начале 1987-го мы с большим трудом впервые выехали в... Ленинград, где нам разрешили от московской рок-лаборатории сыграть концерт в ленинградском Дворце молодежи. Это был для нас очень большой и серьезный экзамен, потому что ленинградские зрители относились ко всем прочим явлениям, кроме своих звезд, с существенным снобистским пренебрежением. Но мы, точнее, Петя сумел в конце концов «взять» их своей песней «Цветы на огороде», завел зал, и мы стали там главной «неместной» группой; зрители поняли, что в Москве тоже есть серьезная музыка, а остальные москвичи, к сожалению, не сумели добиться там признания, за исключением таких групп, как «Браво» и «Бригада С», которые воспринимались как поп-музыка. Ни «Центр», ни «Вежливый отказ», ни «Николай Коперник», ни «Ночной проспект» не сумели завоевать доверия ленинградских снобов. Это удалось только «Звукам Му» — и то благодаря тому, что вся тусовка ленинградского рок-клуба, в том числе жюри фестиваля и художественный совет, бывали у меня в Москве и нас знали, то есть многое в этой жизни зависит от контактов, от ощущения единой компании.

В середине 80-х возникли новые замечательные группы: к «Аквариуму», «Кино», и «Зоопарку» и «Станным играм» прибавилась новая поросль — «Алиса» с Кинчевым, «Телевизор», «АукцЫон», и потому ленинградский рок вновь усилился. А в Москве «новая волна» варилась по-прежнему в собственном соку. Я уже перечислял группы, которые дружили между собой и играли новую музыку: все началось с «Центра», потом «27-й километр», ставший «Вежливым отказом», где сначала был главным Плавинский, а потом

лидером стал Роман Суслов, «Ночной проспект» во главе с Лешей Борисовым. И мы все тогда дружили.

В отношении «Машины времени» следует сказать, что в КГБ за что-то эту группу ненавидели, возможно, за песню «Битва с дураками», и чекисты долго не сдавали своих позиций. Например, еще 4 июля 1988 года на концерте в Измайлове в честь Дня независимости США, когда американцы решили сделать Горбачеву подарок и прислали в Москву целый десант из своих именитых составов, таких как Сантана с его бэндом — в расцвете славы, Doobie Brothers и еще с десятков звезд первой величины. С ними должны были играть наши группы. Они пришли — на всякий случай с инструментами: «Машина времени», «Аквариум»... Естественно, публику на поле вообще не пустили, мы сидели на открытом стадионе в Измайлове одни. Точнее, сидели там комсомольцы и отщепенцы-музыканты — члены ленинградского рок-клуба и московской рок-лаборатории. В результате «Машину времени» и «Аквариум» так на сцену и не выпустили. Вплоть до того года, как мне рассказывал сам Макаревич, «Машине времени» не давали играть в Москве. Они давали только полуподпольные концерты. Играли по всей стране на стадионах («В Питере? — Пожалуйста!»), но Москва для них до 1988-го была закрыта. Поэтому от наших с американцами выступили «Автограф», Пресняков-младший и, кажется, Бабкина.

Сантана, естественно, увидел все это количество ментов и солдат, окруженный автозаками стадион... Когда же мы начали брататься за кулисами, он смотрел на нас как на заключенных и спросил, как это мы позволяем этим ублюдкам так обращаться с собой? «Они ведь даже не дают вам играть музыку!» Он был очень раздосадован всей этой атмосферой, что, впрочем, не помешало мастеру отыграть блестящий концерт.

Но в самом конце 80-х, а точнее, в 1988—1989 годы все поехали с концертами за бугор. Нас, например, выпустили в конце 88-го в Венгрию на международный фестиваль, но у всех групп еще были сопровождающие! С нами ездил дирек-

тор Дома самодеятельного творчества, безусловно, стучавший куда надо. До этого мы съездили впервые в Ленинград, как я уже говорил, и в Мирный, а в 1988-м еще и во Владивосток! 88-й год — вот время, когда перестройка уже понеслась вовсю, всех стали выпускать, и наши рок-музыканты поехали на все четыре стороны.

Стали записываться альбомы. Первой ласточкой был альбом, подготовленный Джоанной Стингрей еще в 1986 году, но вышел он только в 87-м. Назывался он «Красная волна» и включал записи «Алисы», «Странных игр», «Кино» и «Аквариума».

Г.К.: Да, перестройка уже набрала силу. Но если всех стали выпускать только в конце 1988-го года, разве нельзя утверждать, что 80-е прошли для наших рок-музыкантов вполне по советским стандартам?

А.Л.: Нет, так нельзя говорить! Наоборот, в то время в обществе была такая энергия сопротивления, что она все сметала со своего пути. Сейчас, я надеюсь, будет происходить что-то подобное. Нам кажется, что существует незыблемая мощь Кремля и силовых структур, которые все опутали, но в те годы они опутали всех еще сильнее, и сознание людей было куда более косным, однако сила сопротивления и желание обновления в обществе оказались такими, что за какие-то пять лет — к августу 1991 года — от всех этих пут ничего не осталось. Рок-музыка тогда гораздо в большей степени, чем художники, подготовила социальный сдвиг, потому что самой популярной музыкой в то время была музыка наших независимых рок-групп. В Питере, к примеру, помимо «Звуков Му» самой популярной группой (кроме своих, разумеется) был «Наутилус Помпилиус» из Свердловска. В других городах, пожалуй, не было таких звезд, как «Наутилус».

Кстати, очень ярким явлением был «Арт-парад» на московской премьере «Ассы» в 1988 году, где выступали все: это была целая неделя хеппенинга с постоянными выставками, и уже этим артистическим брожением рулила Дуня Смирнова — она тогда танцевала в нашей рок-лаборатории в очень

неплохой группе «Тупые». Кстати, говоря о рок-лаборатории, можно еще вспомнить группу «Альянс» с их песней «На заре».

Г.К.: По сравнению с началом десятилетия поменялись ли проблемы, стоявшие перед рок-музыкантами во второй половине 80-х, или все еще было как прежде?

А.Л.: Оказалось, что проблемы исчезли. Скажем так: до 1985 года рок-музыканты вообще не формулировали и не ставили перед собой каких-то задач, за исключением, быть может, таких людей, как Сергей Жариков — идеолог московской группы ДК. Мощь коммунистической идеологии казалась еще настолько незыблемой, что никому и в голову не приходило с ними бодаться. Мы жили очень глубоко в своем андеграундном мире.

Я помню, как на моей кухне произошел конфликт группы «Звуки Му» с миром подпольного концертного менеджмента. Когда мы вступили в рок-лабораторию, к нам пришли Илья Смирнов и Артур Гильденбрандт и сказали: «Мы не хотим, чтобы вы — наша любимая группа — играли в рок-лаборатории у совков. Останьтесь с нами!» На что мы с Петей Мамоновым, учитывая, что наш приятель Леша Романов сидел в тюрьме и Агузарова в это время сидела в тюрьме, а арестовали ее на Пушкинской после того, как она вышла из моей квартиры, сказали им: «А вы можете нам хотя бы гарантировать, что нас вместе с публикой не арестуют на следующем вашем концерте?» Это их так задело, что они ушли, и больше с нами не разговаривали, и объявили против нас и рок-лаборатории негласную войну. Дело в том, что все музыканты приняли рок-лабораторию если не за чистую монету, то хотя бы за возможность заниматься своим делом, а «анархисты-подпольщики», естественно, хотели бороться до последнего, то есть не хотели идти на компромисс с горбачевской новой волной. Но я думаю, что мы были правы.

Благодаря тому что рок-музыка вышла на оперативный простор и благодаря этим новым клубам мы стали ездить и разносить тлетворные для коммунизма идеи по всей стране — мы играли в Ташкенте, Виннице, Риге, Омске... Впро-

чем, надо обязательно отметить, что публика была часто совершенно не готова воспринимать такую музыку. Я уже рассказывал, что мы приехали как-то в Мирный на чисто совковый фестиваль под названием «Мирный поэт о мире» или что-то в этом роде. Так вот, местная комсомольская элита была сперва от концерта в таком негативном шоке, что после концерта развернулась бурная дискуссия, то бишь перепалка, и они потребовали от нас сыграть еще один концерт. Второй концерт как-то запал им в душу, и они уговорили нас за те же (первоначальные) деньги сыграть и третий концерт, чтобы после него до них все дошло. И так происходило по всей стране. Рок-концерты оказывались новозаветными голубями с весточками о новой жизни.

К тому же невероятно развилась тогда индустрия распространения кассет-магнитоальбомов. Когда я снимал фильм о группе «Кино», мне рассказал Алексей Вишня, что он буквально украл у Виктора Цоя на один вечер оригинал записи «Группа крови». В то время как Цой хотел выдержать паузу и, не торопясь, солидно выпустить альбом в Америке, эти ребята из его окружения хотели, чтобы было все сразу и супер-пупер. Поэтому этот самый Вишня слетал на самолете в Москву, отдал скопировать запись «писателям», и через два дня Цой узнал, что его песня — самая популярная музыка во всей стране и поет ее каждый прохожий.

Г.К.: А какое мнение у тебя сложилось тогда о «Среднерусской возвышенности»?

А.Л.: Пренебрежительное. «Мухоморы» мне нравились, потому что я их не видел живьем и не ясно было, как они играют. А СРВ пыталась играть, но делали они это очень плохо. Конечно, «Звуки Му», по сути, тоже играли плохо, но мы хотя бы старались играть хорошо, в то время как СРВ совсем не старались, поэтому мы не воспринимали их как рок-музыкантов. А вот альбом «Мухоморов» «Золотой диск» нам очень понравился, хотя они не играли, но это было тайной, и это было здорово.

Г.К.: В конце десятилетия начинают происходить всякие печальные события: погиб Саша Башлачев, Майк Науменко выпал из концертной деятельности, Цой поставил точку на своем пути в 90-м. Это, конечно, были разные по своей природе события. Но как это сказалось на состоянии и настроении российского рока?

А.Л.: Да, явление Башлачева было событием, конечно. Всюду, где он появлялся, он сразу же становился героем. У меня он появился зимой 1984/85 года, и мы ему были очень рады, сыграли для него концерт, а он для нас сыграл свое — в общем, подружился. А потом... в сущности, это общеизвестно... Башлачев первым почувствовал тот кризис, который наступит в 91-м году, когда придет конец сообщества. И дальше все разбежались по своим норкам и интересам.

Что касается Майка, то с ним другая история. Впрочем, возможно, есть какая-то логика в том, что он начал спиваться по-крупному во второй половине 80-х, а может, это тоже было результатом его интуиции. А Цой... Цой уже просто символ конца эпохи, по-другому не скажешь.

Г.К.: Каково было состояние рок-сцены в Свердловске, откуда появился «Наутилус»?

А.Л.: У них и до «Наутилуса» были хорошие группы. Например, культовая группа «Урфин Джюс», с которой уже тогда начал сотрудничать Илья Кормильцев, будущий автор текстов «Наутилуса». Лидером этой группы был очень хороший и образованный музыкант Александр Пантыкин. Можно сказать, что «Урфин Джюс» и «Трек» был у них лабораторией всей будущей новой волны свердловского рока. Настя Полева там начинала, и после «Трека» начались невероятные успехи «Наутилуса» и прочих вышеназванных героев, что было позже воспето в балабановском фильме³. Впрочем, «Наутилус» потом очень быстро спекся. Он не смог совладать с бурным натиском попсы со стороны московских менеджеров — их невероятно мощно затянула поп-жизнь.

³ «Настя и Егор» — короткометражка Алексея Балабанова (Свердловская киностудия, 1987) о творческом пути свердловских рок-музыкантов и будущих супругов — Игоря (Егора) Белкина и Насти Полевой. — *Прим. Г.К.*

Г.К.: Каково, на твой взгляд, значение 80-х в рок-музыке для более близких к нам десятилетий?

А.Л.: Развитие андеграундной музыкальной культуры и соседствовавшего с ней изобразительного искусства в 80-е оставляет нам пример и надежду благодаря имевшейся тогда кучке несогласных, то есть людей, решивших жить строго по своим правилам... Если разобраться, в чем разница между 1970-ми и 80-ми? Я посмотрел недавно новый неплохой фильм Максима Капитановского — *Time Machine*, в котором кто-то рассказывает, как на концерте второй половины 70-х в гримерку к группе «Машина времени» зашел человек, судя по всему, из органов, и сказал им: «Вы свою песню про дураков никогда больше не пойте, потому что из-за одной этой песни вы испортите себе жизнь навсегда». И ушел. А они перестали ее петь.

Если бы это произошло в 80-е и кто-то пришел бы к нам и сказал: «Не пойте эту песню!» — мы бы плюнули на этот совет, как бы это ни испортило кому-то жизнь. Скажем, есть такие известные кадры, как группе «Кино» вырубил звук во время концерта в «Метелице» на песне «Электричка», но они продолжали петь ее петь без электричества, то есть Цой пел без микрофона, а барабанщик стучал. О чем это говорит? К тому времени выросло поколение, которое остановить уже было нельзя. Их надо было сажать, а власть считала, что она всех серьезных диссидентов уже выгнала и посадила, и вдруг что-то новое опять выросло! Да, «Мухоморов» отправили в армию, Агузарову посадили для острастки, но никого это уже не останавливало. Пока она сидела, «Браво» приехали ко мне на Николину Горы — прямо в сердце советской империи — и спели концерт без нее, причем «Браво» вовсе не были какой-то активной социальной или политической группой. Просто «мы были вместе», если вспомнить слова из песни «Алисы» К. Кинчева — «мы вместе». Эти слова были очень актуальны для того времени, так же как «мы ждем перемен». Это были песни-лозунги.

Вот у нас была, например, одна антивоенная песня: «Те, кто послушал маму, те, кто надел панаму» — ее сейчас можно

было бы спеть про омовцев, которые идут и ломают молодежь на Болотной. И у каждой группы были такие песни. Скажем, «Скованные одной цепью» могут стать антигимном нынешней «Единой России». И характерно, что сейчас снова обрел популярность герой середины 80-х Михаил Борзыкин, лидер группы «Телевизор». Ни он, ни песни его не изменились за это время; и в 90-е, и в нулевые он никому не был нужен. Но время изменилось, и на волне подспудного протестного движения вдруг выяснилось, что Миша Борзыкин не только жив и здоров, но и пишет песни — такие же как раньше, и старые его песни типа «Твой папа — фашист» — просто про Путина, хотя написана эта песня была в 1987 году. Главное, что сближало художников и музыкантов и тогда, и сейчас, — это идеология свободы. И я надеюсь, что сейчас на наших глазах вновь происходит и будет происходить повторение того освободительного процесса, который имел место в 80-е. Возможно, Россия сможет быть свободной, только когда вновь осознает свое единство, повторит события тех лет и разрушит связи новой силовой номенклатуры.

*Москва
Август 2012 года*

Владимир Мартынов

Несколько мыслей о 80-х годах

1

В 1979 году Советский Союз ввязался в бездарную и заведомо проигрышную войну в Афганистане. В 1980 году мировое сообщество объявило бойкот московским Олимпийским играм, благодаря чему советская олимпийская сборная получила 89 золотых, 69 серебряных и 46 бронзовых медалей, а в 1983 году был сбит южнокорейский авиалайнер «Боинг-747», в результате чего весь мир окончательно отвернулся от нас. Все эти события привели к тому, что Советский Союз был объявлен «империей зла», и, может быть, это было кульминацией эпохи холодной войны и железного занавеса. Тут, конечно же, можно было бы задаваться вопросом, как великая утопия могла обернуться империей зла, но самое неприятное заключалось не в этом, а в том, что у нас, подданных этой империи, не было никаких аргументов для опровержения подобного определения. В самом деле, как можно было ответить на такие вопросы: «Что делают советские солдаты в Афганистане?» или «Кто сбил южнокорейский авиалайнер?» или «В какой стране с глубоким прискорбием извещается о том, что на 89-м году жизни после тяжелой и продолжительной болезни, не приходя в сознание, приступил к работе очередной генсек?» Конечно же, в свете этих вопросов ни о каком культурном строительстве и даже ни о какой элементарной культурной работе не могло быть и речи, и поэтому начало 1980-х годов — это время максимальной культурной депрессивности и опустошенности.

Что же касается меня лично, то, на мое счастье, в тот момент я находился под покровом Церкви, которая тоже была гонима этой самой империей зла, и поэтому я не был обязан отвечать на подобные вопросы и не испытывал никаких проблем со своей совестью на этот счет. К тому же вскоре

началась перестройка, и эти вопросы отпали сами собой, ибо перестройка по существу являлась не чем иным, как полной и безоговорочной капитуляцией Советского Союза, окончательно превратившегося в империю зла. Завершение холодной войны и эпохи железного занавеса было ознаменовано падением Берлинской стены в 1989 году, но за год до того произошло одно не менее знаковое событие — я имею в виду московский аукцион «Сотбис», на котором «Фундаментальный лексикон» Гриши Брускина был продан по неслыханной по тем временам цене, а именно за 220 000 фунтов стерлингов. В результате этого аукциона Советский Союз был практически стерт с карты мировой культуры как самостоятельная единица, а бывшие нонконформисты стали ассоциированными членами глобального арт-рынка. Мне кажется, что из всего этого можно извлечь достаточно поучительный урок, заключающийся в том, что любое вхождение в какую-либо конфронтацию с настоящей культурой и настоящим искусством может оказаться весьма не безопасным мероприятием для противоборствующей стороны, ибо рано или поздно поруганное и отвергнутое искусство сможет постоять за себя самым неожиданным образом. Так, если в конце 1920 — начале 1930-х годов советское государство упразднило авангард, то в 1988 году на московском аукционе «Сотбис» авангард в лице своего правопреемника — contemporary art — упразднил советское государство, подтверждением чего и явилось разрушение Берлинской стены на следующий год. Так что и культура, и искусство не так уж безответны и малозначимы, как об этом можно подумать, листая современные газеты и журналы, в которых новости культуры помещаются в хвосте новостей политики, экономики и спорта.

2

Как я счастлив, что почти всю перестройку мне удалось просидеть за монастырскими стенами, в Церкви, под покровом преподобного Сергия! Как я счастлив, что Церковь удержала меня от многих соблазнов перестройки! Трудно представить

себе более пустое, более непродуктивное и вместе с тем более кичливое время, чем перестройка, которая всегда представлялась мне временем валаамовых ослиц. Валаамова ослица, как известно, это ослица, которая вдруг заговорила человеческим голосом. И, подобно этой ослице, многие и очень многие публицисты, журналисты, газетчики, писатели и другие общественные деятели, ранее исторгавшие из себя вполне идейные и идеологически выдержанные советские тексты, вдруг заговорили человеческим голосом и начали обличать то, рупором чего являлись ранее. Вообще то, что они заговорили человеческим голосом, было очень хорошо, но тут возникал вопрос: «А где они были раньше и кто им мешал говорить человеческим голосом до перестройки?» Так, один известный и действительно очень неплохой режиссер, фильмами которого засматривался весь Советский Союз, вдруг снял фильм под названием «Так жить нельзя». Мне всегда хотелось спросить у этого, уже достаточно немолодого режиссера: а как он жил до сих пор, если нельзя жить так, как жил он и как жили мы все? И самое главное: известно ли ему, что очень и очень многие говорили уже о том, что «так жить нельзя», но говорили они это тогда, когда этого нельзя было говорить, и поэтому их свидетельство оплачено лишениями, гонениями и прочими репрессивными санкциями? Сам же режиссер сказал «так жить нельзя», когда свыше уже было разрешено говорить подобные вещи и когда говорить человеческим голосом стало достаточно безопасно, а это значит, что его свидетельство, будучи ничем не оплачено, не имеет той цены и того веса, которые имеют прежние оплаченные свидетельства. Однако специфика перестройки заключалась в том, что ее героями становились те, кто говорит сейчас, даже в том случае, если то, что они говорят, было уже сказано гораздо лучше и гораздо четче до них совсем другими людьми.

Или другой пример. Скромный малоизвестный художник «Мосфильма» (фамилии его я не помню) вдруг начинает рисовать какие-то квазисюрреалистические картины, на которых ужасы ГУЛАГа и сталинских репрессий переплетаются

с благостными куполами и мерцанием поминальных свечей. Репродукции этих картин публикуются в самом читаемом журнале того времени — «Огоньке»; сами картины, о качестве которых лучше не говорить, выставляются на многочисленных персональных выставках, а художник обретает всесоюзную известность. И здесь снова возникает вопрос: что случилось с этим художником? Посетило ли его прозрение или это было что-то другое? И если действительно это было прозрение, то почему оно посетило его именно в момент перестройки, а, скажем, не пятью годами раньше? Здесь проблемы прозрения и конъюнктуры, искренних порывов и безграмотности, великих замыслов и профнепригодности образовывали какой-то фантастический коктейль. Но самое главное заключалось в другом, а именно в том, что, несмотря на видимость бесконечного потока новшеств, на самом деле перестройка не выдвинула ни одной настоящей идеи, не предложила ни одного метода и ни одной собственной технологии. Те же действительно новаторские идеи и методы, которые зачастую ассоциируются с перестройкой, на самом деле сформировались гораздо раньше. И представители московского концептуализма, и представители питерского рока, ставшие героями перестройки, сформировались еще в конце 1970-х годов, так что для тех, кто знал их раньше, перестройка не принесла ничего нового. Вообще тогда я был абсолютно уверен в том, что перестройка не может принести ничего, кроме каких-то мутных потоков пустой информации, и что уберечься от этих потоков можно только в Церкви, которая превратилась в моем представлении в некий новый Ноев ковчег и в которой я чувствовал себя абсолютно свободным и счастливым, обретя надежное пристанище в годы перестройки.

3

Благословенны советские времена, когда Церковь, будучи гонима, находилась под жестким репрессивным прессингом государства! Подобно мощной крепостной стене, этот прессинг отгораживал Церковь от маразматического кошмара

и непробудной пошлости окружающей действительности. Здесь, в Церкви, каждый желающий мог обрести полную свободу и абсолютную независимость от посягательств современного мира. Конечно же, и здесь звучали партийно-съездовские пасхальные и рождественские послания Патриарха, конечно же, и здесь можно было услышать официально-духовные речи номенклатурных лиц, но тогда гораздо легче можно было отделить пшеницу от плевел, локализуя весь этот словесный мусор и просто не обращая на него никакого внимания. Теперь же, когда подобные высокопарные речи звучат и с церковного амвона, и с телевизионного экрана, когда Церковь смешалась с миром, а мир — с Церковью, как отделить пшеницу от плевел? Как распознать, что нужно слышать, а что пропускать мимо ушей? Как стать свободным от всего этого?

Но конечно же, настоящая свобода — это не просто свобода от высокопарных духовно-официозных речений. Я помню, как во времена Черненко нас всех накрыли на квартире у отца Павла в момент исповеди. Со мной и с Таней¹ был двенадцатилетний ученик хорового училища Саша Ефанов, а за склонение несовершеннолетних к участию в религиозных таинствах, одним из которых является как раз исповедь, в те времена полагалось уголовное наказание, чуть ли не такое же, как теперь полагается за педофилию. Молитвами преподающего Сергия все кончилось несколько лучше, чем могло бы быть на самом деле. Отца Павла посадили «всего лишь» на год за нарушение паспортного режима, а нас затаскали по гэбэшным допросам, происходившим в самых неожиданных местах совершенно в духе Кафки. Честно говоря, на допросах было страшно и противно, но, несмотря на этот страх и эту гадливость, я, может быть, никогда не чувствовал себя таким свободным, как в те минуты. Я понимал, что эти люди могут сломать и мою жизнь, и жизнь Тани, и в это же время я чувствовал полную свободу от них вне зависимости от того, какие решения по поводу нас они могут принять. И эту свободу давала мне Церковь, ибо Церковь того времени, будучи

¹ Гринденко. — Прим. Г.К.

принципиально отделена от государства, отделяла меня от тех людей, которые это государство представляли. Не думаю, что при аналогичной ситуации в наши дни я мог бы пережить нечто подобное. Правда, теперь я вообще много о чем подобном не думаю...

4

Хотя основными героями и застрельщиками холодной войны были две сверхдержавы — СССР и США, — на самом деле это была война не столько отдельных держав, сколько война систем, и то, что социалистическая система терпит в этой войне сокрушительное поражение, стало совершенно ясно уже в конце 1970-х годов. Конечно же, столкновение двух систем проявлялось в глобальных социально-политических конфликтах, происходящих у всех на глазах, но иногда незаметное, казалось бы, малозначащее событие могло сказать о природе этого столкновения гораздо больше, чем все самые громкие политические свершения вместе взятые. Именно таким событием стал для меня один советско-американский телемост времен перестройки. Вообще в то время было довольно много подобных телемостов, и на них бывало немало забавного. Так, например, на одном из таких телемостов на вопрос американской стороны, как у нас обстоит дело с сексом, наша дама вполне серьезно ответила, что «в Советском Союзе секса нет». Но все рекорды побил телемост с участием Хрюши — постоянного участника телепередачи «Спокойной ночи, малыши» — и американского лягушонка из «Маленького шоу». Неподвижная, какая-то остекленевшая мимика Хрюши и его скованные угловатые движения, как будто он был болен церебральным параличом, рядом с развязным, нагловатым лягушонком смотрелись совершенно удручающе. Стянутая к пяточку и застывшая физиономия Хрюши, несущая на себе явную печать алкогольного «синдрома хоботка», составляла разительный контраст с растянутым до ушей и символизирующим лучезарную американскую улыбку ртом лягушонка. Этот рот постоянно открывался и закрывался, имитируя оживленную артикуляцию. И действительно, лягушонок из «Маленького шоу» постоянно трещал, пересыпая свою речь

типично американскими сомнительными шутками, в то время как Хрюша подавал лишь отдельные, не особенно вразумительные реплики, даже не пытаясь парировать каскад лягушоночьего остроумия. Казалось, что просто невозможно придумать более удачной иллюстрации противостояния позитивной динамики капитализма, олицетворяемой лягушонком из «Маппет-шоу», и безнадежной стагнации социализма, представленной Хрюшей. Во всяком случае, мне не доводилось видеть более антисоветской передачи. Непонятно было только, куда смотрели и о чем думали люди, ответственные за телевизионную цензуру. Но скорее всего, эти люди были уже не в состоянии что-либо видеть и что-либо думать, ибо наступали совсем другие времена — времена грандиозного «Маппет-шоу», разыгравшегося в августе 1991 года.

5

Как-то уже в 1990-е годы отец Феофилакт, который занимался активным восстановлением пещерного храма в Гефсиманском скиту² и тщетными поисками точного места могилы Леонтьева³, в разговоре со мной сказал: «Какой другой народ мог бы выжить после того, как ему пришлось перенести то, что выпало на долю нашего народа?» «А вы уверены в том, что нашему народу удалось-таки выжить?» — хотелось мне спросить у него, но тогда я не задал ему этого вопроса, хотя то, что я видел вокруг себя, было так однозначно безысходно и так очевидно, что подобный вопрос казался просто излишним. Впрочем, на эту проблему можно взглянуть и с другой стороны. Конечно же, «я» есть то, что я вижу, но ведь и то, что я вижу, есть «я», а это значит, что между моим «я» и тем, что я вижу, существует некое обоюдонаправленное взаимодействие. Не только мое «я» предопределяется тем,

² При Троице-Сергиевой лавре. Основан наместником лавры архимандритом Антонием и митрополитом Московским Филаретом в 1844 году. — *Прим. Г.К.*

³ Леонтьев Константин Николаевич (1831—1891), русский философ и публицист. В 1891 году принял тайный постриг и стал именоваться Климентом. Похоронен рядом с В.В. Розановым в некрополе Гефсиманского скита. — *Прим. Г.К.*

что я вижу, но и то, что я вижу, предопределяется моим «я». Изначальные установки и внутренние качества моего «я» предопределяют в конечном счете то, что я вижу, и здесь можно говорить о различных оптиках, позволяющих совершенно по-разному видеть советско-российскую действительность. Эту действительность можно видеть, как видит ее Илья Кабаков, который создал и продолжает создавать на основе своего видения некий глобальный гиперпроект. В инсталляциях и текстах Кабакова советско-российская действительность предстает в виде некой безобразной свалки и даже помойки, заваленной бессмысленными обломками и отрывками культурно-бытового наследия. Здесь жалкие предметы никчемного советского быта и коммунальной кухни перемешиваются с распоряжениями ЖЭКа, графиком выноса мусора и жалобами недовольных жильцов. «Вещи Кабакова окружены бессмысленными, бездарными обрывками фраз, разлагающейся бытовой речью. Кабаков представляет эти шорохи и хрипы подобием поминального канона, — пишет Екатерина Андреева в книге «Всё или ничто», — и продолжает далее: — Кабаков, почти дословно повторяя предсмертные слова Александра Блока, спасается от этого российского ужаса — хаоса, от “гумниной матушки Руси” — на Западе, где есть опора в истории, в уважении к персональности и, наконец, в культуре. На Западе Кабаков подтверждает присвоенный ему в Москве статус “государственного художника” и входит, уже по американскому рейтингу, в десятку самых известных художников мира, удовлетворяя спрос на изображение советского (российского) как угрожающего миру хаоса. Построенный им в Касселе “Туалет” — метафора советского мира — сохраняется в Государственном музее современного искусства в Генте. Эта спрятанная в типовой общественной уборной небольшая уютная квартирка переворачивает тему космоса и четвертого измерения, намекая на “очко” как единственный выход, оставшийся жителям советского тупика».

Оптику, позволяющую увидеть советско-российскую действительность именно таким образом, можно определить как «оптику Кабакова», но наряду с ней могут существовать и со-

всем другие оптики, среди которых совершенно особое место занимает оптика Тарковского. Эта оптика отличается какой-то фантастической многомерностью. В фильме «Ностальгия» Тарковскому удалось обрести в прекрасной солнечной Италии грязную, но не менее прекрасную «российскую лужу», по которой, прихлебывая водку, бродит герой Олега Янковского, рассказывающий итальянской девочке типично советский анекдот про человека, вытщенного из вонючего болота, который вместо благодарности возмущенно говорит своему спасителю: «Я здесь живу!» Поначалу кажется, что здесь речь идет о чем-то подобном сортавальской или калининградской ситуации, то есть о том, как советско-российское сознание превращает в грязную лужу все, к чему оно прикасается, не щадя даже самой Италии. Но после, когда герой фильма ценой собственной жизни, с жертвенной свечой в руке доходит до края этой лужи — целебного бассейна, — все преобразается. За лужей вдруг обнаруживается среднерусский деревенский пейзаж, в самой луже начинают отражаться арки какого-то храмового здания, а когда камера начинает медленный отъезд, то выясняется, что все это находится внутри некоего гигантского космического храма, и, стало быть, все это становится воцерковленным, все это становится церковью. Таким образом, если оптика Кабакова преобразует советско-российскую действительность в некое тотальное отхожее место, в некий «абсолютный» нужник, то с помощью оптики Тарковского та же самая действительность преобразуется в некое тайно воцерковленное пространство, в некий таинственный невидимый град Китеж. Сейчас я не буду вдаваться в оценочные суждения относительно результатов действия этих двух оптик и подчеркну лишь ту мысль, что при применении различных оптик одна и та же действительность может быть увиденной совершенно по-разному. То, что мы видим, зависит от того, как и через что мы смотрим. В конечном счете человек видит то, что он может и, главное, что он хочет увидеть.

*Москва
Ноябрь 2012 года*

Маргарита Мастеркова-Тупицына

АПТАРТ: экспансия постмодернизма

Идеи не новы, новым может стать
только место их приложения.

Ричард Форман

В начале 80-х годов идея жреческого служения искусству, идея, наделяющая творческий акт ритуальными коннотациями, встретила сопротивление со стороны более молодых художников, стремившихся к тотальной вовлеченности в «реальную жизнь». Эти художники, чьи «механизмы желаний» базировались на принципиально иной энергетике, начали также испытывать дискомфорт в отношении «аполлонизма»¹, свойственного как теоретизированию, так и мироощущенческим установкам их предшественников. Так, критикуя трепетное отношение к машинописному слову, свойственное членам группы «Коллективные действия» (КД), Свен Гундлах писал в 1982 году: «Перформансы быстро обрастали таким количеством документации, что становилось непонятно, что же, собственно, является произведением искусства — сама по себе акция или фотографии, теряющиеся в объемистой папке с истолкованиями спекулятивного свойства»².

Столь разительное изменение в настроениях объясняется двумя причинами. Во-первых, молодые художники были не в восторге от столь характерного для шестидесятников и семидесятников смешения «шаманистской» и художественной практик. Подобная (псевдорелигиозная) направленность и обслуживающие ее концепции, оперирующие такими по-

¹ Аполлонизм, к примеру, проявлялся в теоретизированиях Ильи Кабакова и Эрика Булатова, посвященных идее «Света»; см. также неопубликованное эссе Андрея Монастырского «Свет в картине Э. Булатова «Опасно», 1983 (архив Монастырского).

² С. Гундлах. АПТАРТ (картинки с выставки): манускрипт, 1982. С. 1. Архив М. и В. Тупицыных.

нятиями, как «пустота» или «абсолют», уже не привлекали нового поколения, стремившегося к «полнокровному, чувственному, всестороннему и — вместе с тем — ситуативному восприятию смысла жизни». Иначе говоря, они тяготели к дионисийской, а не к аполлонической картине мира. Другим основанием для переосмысления творческой ориентации были контакты с Западом, ставшие возможными в результате эмиграции родственников и друзей художников, принадлежащих к кругам оппозиционной интеллигенции. Те, кто оставался (в СССР), обеспечивались постоянным притоком литературы и информацией о последних тенденциях в художественной жизни Нью-Йорка и Европы³. Эта ситуация кардинально отличалась от условий, в которых находились художники 60-х годов, черпавшие сведения о современном западном искусстве в основном из «подарочных» изданий, получаемых от зарубежных друзей и посвященных живописцам и скульпторам, обретшим к тому времени репутацию «классиков». Ознакомление с подобными изданиями, имевшими призрачное отношение к злободневным проблемам своей эпохи, приводило к ложному выводу, будто времени в искусстве нет (время — «вертикальное»).

В 80-е годы художники оказались в курсе самых последних западных новшеств, таких как новая волна, трансавангард, немецкий неоэкспрессионизм и искусство Ист-Виллиджа. Неудивительно, однако, что, попав в чужой для них контекст, упомянутые художественные течения приобрели совершенно иное звучание. То, что воспринималось как некий идеальный феномен, не подверженный внешним влияниям, на самом деле порождалось или инспирировалось множеством экономических и политических факторов. Так как все эти особенности нетранспортабельны, то есть теряются при пересечении границ, возникло искусство, обладающее чертами внешнего, формального сходства со своим западным «аналогом», но при

³ См. переписку В. и М. Тупицыных с А. Монастырским и другими московскими художниками в книге: *Тупицын В., Тупицына М.* Москва—Нью-Йорк // WAM. 2006. № 21. С. 123—254.

этом основанное на принципиально несхожих социальных предпосылках. Свидетельством тому является совершенно иная художественная продукция.

1982 годом можно датировать инициацию новой среды художников, вовлеченных в орбиту МАНИ («Московский архив нового искусства»). Художники круга МАНИ начали устраивать регулярные показы работ на квартире Никиты Алексеева, что, собственно, и объясняет происхождение термина АПТАРТ. Связанное с этим названием движение возникло (и осознало себя) как итог двадцатилетней традиции показа (или чтения) произведений альтернативной культуры в жилищах (apartments) или в мастерских художников с той только разницей, что в начале 80-х годов квартирные выставки под эгидой АПТАРТа стали стилем, «экспонемой», эстетическим и — одновременно — социальным экспериментом, а не просто констатацией суровой необходимости, как это случалось прежде. Свен Гундлах акцентирует это различие: «Готовя... работы к нашей первой выставке, мы старались собрать экспозицию, рассчитанную именно на квартирную среду»⁴. Первая «рабочая экспозиция», которую участники сознательно не называли «выставкой», действовала с 20 по 31 октября 1982 года и представляла собой предельно уплотненную коллективную инсталляцию, состоящую из более чем ста работ семнадцати авторов. Гундлах подчеркивает, что художники АПТАРТа перевели «сферу интереса со структуры [КД] на ее фактуру, а отсюда — формирование установки на создание любыми доступными средствами яркого образа, предназначенного вызвать у зрителя сильные эмоциональные переживания, которые трудно будет идентифицировать; внимание сосредоточилось на самой работе, которая становилась более простой, более эмоциональной и, за счет упразднения комментариев, более парадоксальной»⁵. Подобное возвра-

⁴ С. Гундлах. The Show Must Go On (Июнь 1983): манускрипт. С. 3. Архив М. и В. Тупицыных. Второй выставкой на природе был «АПТАРТ за забором» (25 сентября, 1983).

⁵ С. Гундлах. АПТАРТ (картинки с выставки). Там же.

щение интереса к эстетическому предмету положило конец «героическому периоду»... невещественного, неосязаемого, неуловимого и проч. авангарда»⁶.

Благодаря тому что экспонаты до предела насыщали пространство, возникала искусственная среда, предусматривающая взаимодействие со зрителем, которому предоставлялась возможность трогать и тем самым «телесно» сопереживать увиденному. По воспоминанию художника Анатолия Жигалова, «на несчастного зрителя обрушилась лавина неудобочитаемых текстов, надписей, лозунгов, плакатов». Выставка получилась эклектичной и ориентированной, как уже было сказано, на фактурность, если не считать использования почти всеми художниками текстов, контрастировавших в силу своей легкости и иронии с «огромным корпусом умнейших текстов» перформансистов и концептуалистов 70-х годов. Текст как документ обрел функцию дополнительного (к изображению) элемента. Тематика большинства произведений коррелировала со сферой политических и социокультурных референтов, что (опять-таки) отличало их — в содержательном и мироощущенческом аспектах — от экзистенциалистски-отрешенного искусства предыдущих поколений. Техническая сторона, то есть проблема «сделанности» (в конвенциональном смысле), казалось, имела второстепенное значение: впервые альтернативные художники обратили в плюсы некоторые из минусов — например, отсутствие качественных материалов. Работы в основном были небольшими по размерам, что отчасти отсылало к 60-м годам; тогда, как и в случае с АПТАРТом, это служило означающим приватной природы альтернативной культуры, контрастирующей (даже на уровне «метража») с публичным искусством соцреализма. Кроме того, фотография, утратившая связь с искусством из-за того, что ее использовали в СССР в пропагандистских целях, обрела на выставке АПТАРТа особо важную роль как способ документации художественных проектов (перформансов

⁶ С. Гундлах. АПТАРТ (картинки с выставки). Там же.

и т.п.) и как соподчиненная форма репрезентации в концептуальном искусстве.

Среди тех, чьи работы выставлялись на первой выставке АПТАРТа, были Вадим Захаров и Виктор Скерсис, работавшие вместе с 1980 года и известные в Москве как группа СЗ. Их гротескный двойной автопортрет («Рекламный снимок СЗ»), многократно повторенный в разных техниках, стал их фирменным знаком, используемым (не без доли иронии) для саморекламы. Там же были выставлены «подвешенные посреди комнаты куски блестящей цветной пленки и сковородки с надписью “Бодала”, маленькие пластмассовые грабли “Хорошая” и кусок кафеля под названием “Для носа” — все эти работы были столь же эмоционально и визуально насыщены, сколь не обременены интеллектуализмом»⁷. Такой художественный «мусор» многие восприняли как оскорбление, что создало СЗ репутацию «крестоносцев» и борцов с викторианским авгурством московских стражей «храма искусства». Представители другой группы («Мухоморы») — Свен Гундлах, Алексей Каменский, Сергей и Владимир Мироненко и Константин Звездочетов — справедливо сравнивали себя с «котлом, в котором кипят идеи и откуда они затем извлекаются для применения на практике». «Мухоморы» утверждали, что в их «микрокосме» плагиат не является чем-то недопустимым, ибо «уничтожение частной собственности, согласно Марксу, означает эмансипацию всех человеческих чувств и качеств». Группа датирует свое возникновение 24 марта 1978 года, когда все пять участников в едином порыве создали (на куске холста, натянутом на раму от старого дивана) картину «Охота на орла». Вскоре после этого они предприняли партизанскую акцию, захватив себе отнюдь не вакантное место на официальной выставке под названием «Эксперимент». Их «инициация» в круг московской маргинальной элиты сопровождалась шумными посещениями мастерских с чемоданом, набитым «бумажной продукцией»: авторскими книгами, стихами и текстами псевдополитического (симуляционист-

⁷ С. Гундлах. АПТАРТ (картинки с выставки). Там же. С. 2.

ского) характера. Стилистически этот визуально-вербальный «агитпроп» сродни соц-арту, чью деконструктивистскую формулу члены группы позаимствовали, по их собственному признанию, у Комара и Меламида. «Мухоморы», как и многие другие альтернативные художники, старались избегать категорических политических манифестаций, оправдывая это тем, что пока не могут позволить себе «роскошь» вести диалог с обществом, так как процесс активного вхождения в политическую жизнь им еще предстоит.

Жигалов и Наталья Абалакова определили свое место в сообществе аптартистов следующим образом: «В контексте, задаваемом буйной веселостью “Мухоморов” и пародийностью СЗ, наша часть выставки выглядела откровенно серьезной». Противостояние этих трех различных тенденций способствовало успеху выставки. Жигалов и Абалакова, работавшие в русле «хорошо темперированного клавира» концептуальной классики, были представлены работами, продуцируемыми ими с конца 70-х годов в рамках так называемого «Тотального искусства» (ТОТАРТ). «Существенным элементом ТОТАРТа, — объясняют Жигалов и Абалакова, — является эффект присутствия — “тотального присутствия”, от которого невозможно уклониться. В условиях этого так наз. “тотального присутствия” происходит встреча зрителя с “объектом-действием”»⁸. Значительная часть выставочного пространства была «оккупирована» индивидуальными работами членов группы КД (Андрей Монастырский, Георгий Кизевальтер и Николай Панитков), уже успевших «зарекомендовать себя в качестве работников стерильной концепции»⁹.

⁸ Из письма М. и В. Тупицыным, 26 сентября 1983 года.

⁹ С. Гундлах. АПТАРТ (картинки с выставки). Там же. С. 2.

Хотя Монастырский и Николай Панитков участвовали в первой выставке АПТАРТа, их теперешнее отношение к этому движению нельзя назвать «ностальгически-позитивным». В переписке с В. Тупицыным в 2009 году Монастырский просит его прокомментировать их диалог с Панитковым об АПТАРТе и группе «Мухоморы» в 10-м томе «Поездок за город».

Н. Панитков: Да, эта смеховая культура... Вроде как все испугались метафизики и отступили в сторону профанации всего этого.

Концептуальный объект Монастырского «Дуть сюда» (1982) и цикл из трех работ под названием «Копилка» (1982) отсылают к серии «Элементарная поэзия», начатой в середине 70-х годов. «Элементарная поэзия» атрибутирует «фантом» поэтичности ряду простых акций (разглядыванию, выдуванию, звону), инсценируемых самим автором с помощью самодельных черных коробок («вместилищ духа»). В своих новых работах Монастырский демонстрирует пустотность

А. Монастырский: В сторону хохота.

Н.П.: Да, это от ужаса. Потому что сквозила мощь метафизическая. Какие-то пассы начались реальные. Почему погружение это было связано с психиатрической больницей, встречами, оккультными кружками? Мощное, значимое было пространство — особенное. Понимаешь?

А.М.: А поэзис тебе не интересен?

Н.П.: Мне интересна метафизика.

А.М.: В этом смысле линия КД нормально идет...

Комментарий В. Тупицына: Говоря о «дурной энергии» группы «Мухоморы» и об «отступлении от метафизики в сторону профанации» и «капустника», вы забываете, что история современной культуры не обязательно состоит из одних только «парадигматических» личностей, проглотивших аршин. Если вспомнить, каким было московское искусство в конце 70-х и в начале 80-х годов, то заслуга «Мухоморов» и других молодых художников (применительно к контексту тех лет) не ограничивалась ослаблением прессинга, исходившего от апологетов чистого искусства, ритуального по форме и мистического по содержанию. Наверняка есть художники, чья деятельность легче поддается музеефикации, но именно благодаря «Мухоморам», Филиппову, Захарову, Альберту, «Перцам» и их сверстникам обозначилась возможность трансгрессии, хотя сами они никаких таких целей, естественно, не преследовали. «Мухоморы» — Юрьев день искусства, и тот факт, что они не знали, кто им препоручил эту миссию, не отменяет их значимости... Для вас с Панитковым метафизика — почти то же самое, что св. Игнатий Лойола для иезуитов. Панитков воспринимает ее ритуально, в терминах послушания. Метафизика для него — народное средство для отпугивания вампиров. Вы оба рассуждаете на том же языке, что и [Евгений] Шифферс, только вместо «нетленного» и «сакрального» у вас «метафизика». В диалоге это слово встречается не менее 30 раз. Заклинательный характер его употребления делает метафизику мистикой. Нельзя сказать, что в мистике нет метафизики, однако обратная ситуация, связанная с присутствием мистики в метафизике, — нежелательна. См.: Агамов-Тупицын В., Монастырский А. Тет-а-Тет: переписка, диалоги, интерпретации, фактография / Сост. М. Мастеркова-Тупицына. Библиотека московского концептуализма Германа Титова. Вологда, 2013. С. 344—345.

этих вместилищ. Причем издаваемые ими звуки уже не являлись эхом «трансцендентального». Следуя созданной им системе символических ориентиров, Монастырскому удается разрешить проблему собственного «пограничного» статуса как художника. Другой пример критической само-рефлексии дает Алексеев. Помимо участия в работе КД он в конце 70-х годов устраивает серию индивидуальных акций¹⁰, в которых с конфессиональным пафосом предается саморазоблачению, переосмысливая свой прежний авторский опыт и, в частности, те «ошибки культуры», за которые он, как ему кажется, несет ответственность. В 80-е годы Алексеев как бы «задним числом» стремится заключить в скобки тот круг явлений, который прежде «ошибочно» интерпретировался или квалифицировался им и другими членами группы как «подлинный», то есть эпистемологически адекватный. Одна из его работ на выставке АПТАРТа — большая авторская книга под названием «Мне не нравится современное искусство» — плод трансгрессии его мироощущенческих установок. В этой работе чувствуется отчаянное желание художника отойти от сектантства и идентифицироваться с духом времени (*Zeitgeist*). Однако подобное намерение, как это нередко случается, камуфлируется негативистскими жестами. Книга состоит из написанного разноцветными буквами историко-художественного эссе, которое художник сознательно подвергает «телесному» дискомфорту, навязывая совершенно не гармонирующий с ним визуальный ряд. Подобное «редактирование» как деконструктивная (*deconstructionist*) форма отношения к собственному интеллектуальному «багажу» с явным преобладанием образа над текстом представляется условием появления на свет большей части аптартовских работ Алексева.

Необходимо упомянуть еще одного аптартиста, Михаила Рошала, принадлежавшего некогда к группе «Гнездо», члены которой стали известны в Москве как «ученики» Комара и Меламида. В конце 70-х годов перформансы этого трио

¹⁰ Среди них «Шум» (1978) и «Звезда» (1978).

приобрели симулятивно-политическую ориентацию, не лишённую, однако, иронических обертонов. После распада группы Рошаль приступил к реконтекстуализации «призывов», имевших отношение к искусству разных эпох, включая советский лозунг «Искусство в массы», а также art for art's sake, трансформированный Рошалем в art for art sale. В попытке создать новую парадигму истолкования этой модернистской максимы в постмодернистских терминах Рошаль приплюснул вплотную, экранами друг к другу, два включенных телевизора. В этой работе также эксплицируется феномен идеологических сообщений, переживающих короткое замыкание в идеологизированной среде.

Характерной чертой художников-апартистов было их стремление деиерархизировать отношения с «отцами», чтобы тем самым установить полноценный, не лишенный иконоборческих интенций живой контакт с ними и обеспечить необходимую связь между волнующими их проблемами и тематическим багажом, унаследованными от старшего поколения. Юрий Альберт и Вадим Захаров — главные инициаторы этого диалога поколений. Альберт, например, в серии «Я не...» анализирует свою позицию в мире искусства (как местного, так и международного) в манере, близкой Шерри Левин. Если последняя в попытке деконструировать риторику патриархальной креативности симулирует всемогущее присутствие мужского авторства, Альберт в своей работе «Я не Джаспер Джонс» (1981) (повтор серии цифр и алфавитов Джонса) или в работе «Я не Кабаков» (1982) помещает себя между Сциллой и Харибдой двух художественных полюсов, задаваясь вопросом о собственной одиссее в бурных волнах искусства. Альберт утверждает, что «связи (между произведениями искусства) более важны, чем творческий акт или художественная продукция». Подобная точка зрения не противоречит общей теории письма Жака Деррида с ее вниманием к каналам, следам и другим «естественным знакам», которые отсылают нас к чему-то другому, утрачивая свою самодостаточность, как только мы сосредотачиваем внимание

на них самих. «Кто еще верит, что можно обнаружить истоки какой-либо вещи? — спрашивает Деррида. — Можно увидеть одни только следы»¹¹.

В фотографической серии Захарова «Я приобрел врагов» еще более бескомпромиссным образом «рассматривается вопрос», кто есть кто в московском авангарде. На фотографиях Захаров вытягивает вперед ладонь, на которой можно прочитать пародийно-разоблачительную надпись, адресованную какому-нибудь известному московскому художнику. Например, Эрику Булатову он адресует такое предостережение: «Булатов, вы блефуете. Сейчас это опасно». Эдуарду Штейнбергу предлагается «уяснить себе», что он «припудренный Малевич» и т.д. Серии Захарова и Альберта демонстрируют, что к началу 80-х годов московский авангард стратифицировал в себе достаточное количество локальных дискурсов, для того чтобы поддерживать высокую амплитуду осцилляции в диапазоне, необходимом для умножения смыслов, и начать широко оперировать понятиями на уровне, который Юлия Кристева назвала «интертекстуальным».

После завершения первой (осенней) апартовской экспозиции было решено сохранить это помещение для постоянных выставок, выступлений и хранения архивов. Алексеев с энтузиазмом писал в Нью-Йорк Виктору Тупицыну: «С тех пор как мы заявили об открытии АРТАРТ gallery (в моей квартире), жизнь стала лучше, жизнь стала веселей. Теперь на 1/6 части земной поверхности тоже есть авангардная галерея (площадью 18 кв. м.)»¹². Его оптимизм был, однако, преждевременным, поскольку все предприятие просуществовало лишь несколько месяцев, успев провести выставку Константина Звездочетова и несколько акций, включая «Ретро-1 (эти славные 60—70-е годы)» Жигалова и Абалаковой. Но уже показ работ СЗ в начале 1983 года был разгромлен КГБ. Опять

¹¹ *Derrida J. Margins of Philosophy. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. P. 25.*

¹² *Тупицын В., Тупицына М. Москва — Нью-Йорк // WAM. 1996. № 21. С. 226.*

в письме, адресованном Виктору Тупицыну, Алексеев, уже по-английски, сообщал: «I am informing you with deep regret that APTART ceased to exist on February 15, 1983. Early in the morning of that day, the employees of “well known” organization came with a search warrant and smashed the exhibition of Skersis and Zakharov, confiscated some of the works along with other materials which were in no way anti-Soviet»¹³.

Из замечаний «вандалов», которые пришли провести в квартире обыск, можно было сделать вывод, что впредь это искусство будет рассматриваться как «антисоветское» и «порнографическое». Первое обвинение уже не впервые предъявлялось неофициальной культуре и в данном случае подкреплялось постановлением, принятым незадолго до этого (во время андроповского правления). В постановлении говорилось, что всякий, кто использует свою жилплощадь «в антиобщественных целях», подлежит высылке из Москвы. Применение этого указа к искусству означало, что в Советском Союзе оно продолжает рассматриваться в качестве возможной угрозы социальной стабильности. Таким образом, арт-культуре приписывался статус, который она давно утратила на Западе. Второе обвинение (связанное с «порнографией») повлекло за собой императивное насаждение «антисексуальной эстетики», под эгидой которой уже в 1936 году начались репрессии против интеллигенции и изъятие из музеев модернистских картин, включая и те, что были написаны лояльными по отношению к советской власти художниками, например Пабло Пикассо, или отечественными авангардистами 20-х годов.

«Не верящие слезам» московские художники нашли выход из этой ситуации, решив ретироваться за черту города, то есть как бы припасть «к природе», которую в данном случае можно трактовать как аллегория Воображаемого порядка (в терминологии Жака Лакана). Для АПТАРТа настал новый этап, ассоциируемый в первую очередь с выставкой «АПТАРТ

¹³ Тупицын В., Тупицына М. Москва — Нью-Йорк // Там же. С. 230.

в натуре», состоявшейся 25 мая 1983 года⁴. Согласно Гундлаху, «в этот день полтора-два человека, поняв накануне с полуслова телефонный намек ближнего, едва сойдя после часовой поездки с условленной электрички, сделались обладателями небольшого кусочка картона с топографически-инфантильным рисунком и надписью: «АПТАРТ в натуре». Ведомые натренированным художественным чутьем, они двинулись дальше в глубь леса, с тем чтоб, спустившись по пологому склону и обогнув полузаросшее озерцо, оказаться на здоровенной поляне, где и помещалось искусство группы художников, в чьей жизни удачное разрешение творческих проблем порой приводит лишь к возникновению неразрешимых проблем в их социально-бытовой практике»¹⁴. По словам Алексева, «АПТАРТ в натуре» была первой за очень долгое время выставкой на пленэре и первой в наших местах выставкой, на которой работы и среда взаимодействовали не случайным, а преднамеренным образом. Не все работы, показанные 29 мая на лугу у торфяного озера, были сделаны в расчете на природную среду, но и те из них, которые представляли собой вполне «комнатные» вещи, включившись в непривычный контекст, приобрели новый оттенок. Так произошло, на мой взгляд, с работами Ю. Альберта, В. Захарова или с замечательными графическими полосами С. Ануфриева»¹⁵.

Создавая объекты, идеальной экспозиционной нишей для которых являлось загородное поле, художники брали за основу скорее экологический, нежели художественный контекст. Многие работы столь гармонически сливались с флорой, что часто их практически невозможно было выделить из окружающей среды. По своей общей концепции «АПТАРТ в натуре» был прежде всего выставкой самих ландшафтов, построенной не по принципу экспликации фрагмента живой природы, отраженного средствами искусства, а скорее наоборот — Поэ-

¹⁴ С. Гундлах. The Show Must Go On (Июнь 1983): манускрипт. С. 1. Архив М. и В. Тупицыных.

¹⁵ Н. Алексеев. «...Не говоря уж о небе, облаках, солнце, воде, птицах etc.» (Июнь 1983): манускрипт. С. 1. Архив М. и В. Тупицыных.

зис навязывал себя Фюзису, становясь им самим. В результате возникло несколько новых категорий, связанных с дифференцией «природа — культура» и, в частности — с реляцией «человек — ландшафт». Некоторые работы, как, например, «Русская природа» Звездочетова, где автор иронизировал по поводу манеры воспевания родного края поэтами и писателями XIX века, бросали вызов пейзажу как традиционному художественному жанру. Алексеев, Альберт и Ануфриев задалась целью проверить воздействие вербальных сообщений в масштабе нелимитированного пространства. Примером может служить работа Алексеева «Библиотека» — несколько самодельных книг, развешенных на дереве, а также провокативные тексты Альберта, прикрепленные к березовым кольям. Некоторые артефакты воспринимались как иконоборческие жесты в адрес художественности-как-таковой, то есть по сути — идеализировали Фюзис, в то время как другие — «канонизировали» искусство за счет природы. Инсталляция Рошалья под названием «Где же вы теперь, друзья мои, картины?» представляла собой вереницу рам, висевших на дереве, то есть как бы то, что осталось от «убежавших» холстов. Следует отметить «перевертыш» Андрея Филиппова, инсценировавшего дерридианское перепрочтение лозунга «Миру мир» («Риму Рим» — в обратную сторону), а также участие в апартных мероприятиях группы молодых одесских художников Юрия Лейдермана, Олега Петренко и Людмилы Скрипкиной («Перцев»), Ануфриева, Ларисы Резун и др.

Усилия, направленные на стирание или на усугубление границы между природой и культурой, имеют некоторые аналоги. Игра различий между природой (*physis*) и ее «другим» (искусством, законом, обществом и т.д.) соотносится с тем, что Клод Леви-Стросс истолковывал как оппозицию между «инженерией» и таким мифо-поэтическим понятием, как «бриколаж»¹⁶. А поскольку всякому соцреалисту вменя-

¹⁶ Как утверждал Клод Леви-Стросс, «инструмент “инженера” специально приспособлен к специфически техническим нуждам, бриколаж же обхо-

ется в обязанность быть «инженером человеческих душ», то аптартист — это «бриколер» человеческих душ.

Приведу заключительный абзац из текста Алексева о выставке «АПТАРТ в натуре»: «Может показаться, что выставленное мной и моими коллегами на “АПТАРТ в натуре” — это снова мусор, издевательство над действительностью, шуточки и полное отсутствие серьезности и одухотворенности. Как угодно. Одна литературная критикесса произнесла замечательную фразу о тех, кого она называет “концептуалистами”: “Да ведь если перестанут существовать очереди и прочая гадость, то им и писать-то не о чем станет”. Честное слово, хоть я категорически против гражданственного искусства, я перестал бы заниматься искусством, если бы благодаря этому исчезли очереди и прочая гадость»¹⁷.

Когда в 70-е годы перформансисты КД предпочли для своих акций загородные пространства городским, это был не только концептуальный, но и этический жест, претензия на чистоту альтернативной культуры, демонстрация ее автономности, дистанцированности от социального. Более того, природа представляла собой оптимальное выставочное пространство в духе экзистенциалистских тенденций (того времени). В начале 80-х годов ситуация стала несколько иной. Художники поверили в возможность сосуществования обеих систем — государственной и частной («двоемирности») — во что-то вроде НЭПа в рамках искусства. Они создали апартное пространство — крайне насыщенную и энергетически потенциальную художественную среду. Однако, как и в случае исторического авангарда, в 80-е годы многим пришлось убедиться, что успешная реализация индивидуальных творческих задач часто порождает проблемы социально-политического характера. Эпопея АПТАРТа закончилась так же, как некогда НЭП.

дится орудиями, которые предназначены чаще всего для других целей». См.: *Levi-Strauss C. The Savage Mind. Chicago: University of Chicago Press, 1966. P. 168.*

¹⁷ Н. Алексеев. «...Не говоря уж о небе, облаках, солнце, воде, птицах etc.». Там же. С. 2.

В истории России нередки случаи, когда «родная природа» проявляла материнскую заботу о своих детях. В памяти всплывают исключительно холодные зимы, способствовавшие победному исходу двух больших войн и чреватые неприятностями для легко одетых французских солдат в 1812 году и для немцев во время Второй мировой войны. На ум приходит также Уинстон, герой романа Оруэлла «1984», который думал о лесе как о единственном безопасном месте для тайных свиданий с возлюбленной. И вот, наконец, в лице АПТАРТа перед нами предстает уже целое художественное направление, нашедшее себе прибежище в лесах Подмосковья, что — наверняка — может быть расценено как отступление, эскапизм, слабость со стороны художников. Возможно, это и так. Но не исключено и то, что природный контекст может оказаться плодородной почвой для произрастания ряда радикальных идей, реализация которых — дело будущего.

Хотя после двух выставок на пленэре АПТАРТ перестал существовать как движение, его значение трудно переоценить. Он влил новые силы в дистрофически-вялую художественную жизнь Москвы. Благодаря АПТАРТу московский оппозиционный авангард перестал быть «невротичным», излечившись от комплекса неполноценности по отношению к массовой культуре и от фантазий, связанных с Западом.

Нью-Йорк, 1983 год

Перевод с английского Анны Альчук.

Впервые опубликовано в каталоге выставки *Apartart: Russian Vanguard in the 1980s*, организованной М. и В. Тупицыными в Washington Project for the Arts, Washington, D.C., 1985, и New Museum of Contemporary Art, New York, 1986. В эту публикацию автором добавлены цитаты из писем художников и из других первоисточников, хранящихся в архиве М. и В. Тупицыных. Значение подобной документации со временем только возрастает, учитывая отсутствие своевременных журнальных и других публикаций об альтернативном искусстве начала 1980-х годов.

*Маргарита Мастеркова-Тупицына
и Виктор Агамов-Тупицын*

Зеленый сон в красном тереме

Вместо предисловия
(Г. Кизевальтеру, 17 мая 2012 года)

Георгий!

Начиная с 1987 года мы подолгу жили в Москве и Ленинграде (в общей сложности два года), возобновили старые связи, по-дружились с каждым из сколько-нибудь интересных молодых художников, сделали русский Flash Art, «Зеленую выставку» (Exit Art, New York), выставку концептуального искусства в Бостонском ICA и фактически создали современный критический язык, которого в России прежде не было. И это не только мое мнение — так считали: (а) союзники и (б) оппоненты. Мы действительно были в «активе» с середины 70-х годов, поскольку к нам стекалась вся информация из вашего круга. Плюс огромное количество визуального материала, который вы (группы КД, МГ, «Мухоморы», СЗ, ТОТАРТ, а также участники движения АПТАРТ) посылали нам через иностранцев. Маргарита и я печатали об этом статьи и делали выставки, то есть в какой-то мере жили одной с вами жизнью.

Прилагаемый текст — разговор «между собой» о проблемах альтернативного искусства 1980-х годов. Есть мнение, что прошлое нельзя присвоить. А также, что история — это заброшенный парк аттракционов. Впрочем, на твое усмотрение. Роль редактора и составителя книги очень важна в том отношении, что фальсификация исторических трендов и ложная фактография — это то, что сейчас в порядке вещей, и тебе как непосредственному свидетелю и участнику событий будет нелегко отклонить каждый такой гамбит. Ты ведь знаешь, что сейчас происходит в России. Роль диссидентов, действовавших в 80-е годы, теперь

приписывается вполне респектабельным деятелям официальной культуры. Такие рокировки касаются в основном художников и литераторов вашего поколения: на месте оппозиционной творческой интеллигенции оказывается советский мейнстрим («конформизм с фигой в кармане»). То же самое происходит с критиками и теоретиками, инициировавшими арт-дискурс. Но я не беспокоюсь за тех, у кого есть возможность высказать свое мнение публично (в книгах и статьях). Вопрос: что делать поэтам и художникам, у которых такой возможности нет? Ответ: «Occupy the eighties!» Вот почему книга о 80-х — это баррикада.

В.Т.

Маргарита Тупицына: Так как я сейчас работаю над проектом под названием «Зеленая выставка» в Exit Art (New York), то давай поговорим о перспективах озеленения альтернативного искусства в России. Не напоминает ли это навязчивую идею лесозащитных полос в 1930—1940-х годах?

Виктор Тупицын: Интересно, что думают об этом сами «озеленители»?

М.Т.: Ануфриев, например, утверждает, будто он сделал зеленые работы в порядке демонстрации того, что ему «нечего сказать». Для него зеленое — опознавательный знак этого отсутствия.

В.Т.: Ты, конечно, помнишь фразу Кейджа: «Мне нечего сказать, и я это говорю, и это поэзия». В России невозможность что-либо сказать связана с атрофией социальной социальности.

М.Т.: Да, я согласна. Социальный ракурс тут вырисовывается с наибольшей отчетливостью. В ситуации гласности, когда, казалось бы, «все можно» и когда исчезают ограничения, имевшие место в прошлом, художникам стало гораздо труднее отдавать себе отчет в том, на кого или на что они должны ориентироваться, возлагать надежды или ответственность.

В.Т.: То есть как бы дорога над пропастью, по которой хромые ездят верхом на слепых. Первые, потому что не

в состоянии передвигаться самостоятельно, а вторые — потому что им нужен поводырь.

М.Т.: Вот именно. С одной стороны, художники продолжают возвращаться домой, работая и тусуясь в привычной среде, то есть в ситуации «советского разлива», несмотря на ее альтернативность. Я имею в виду общение, культурную экологию и т.п. С другой стороны, то и дело на горизонте начинают маячить иностранцы, дилеры и вообще люди с зелеными банкнотами, которые одним своим присутствием дают понять художникам, что их продукция не предназначена для местного потребления.

В.Т.: Это напоминает пошивочные фабрики Кельвина Кляйна и других западных дизайнеров где-нибудь на Тайване или в Гонконге. Дешевизна рабочих рук — важный экономический фактор.

М.Т.: Тем более что местного арт-рынка практически нет. То же самое касается музеев современного искусства, профессиональной художественной критики, коллекционеров, арт-инвестиций. Получается, что художники все еще находятся в вакууме.

В.Т.: В «тамбурной зоне» между Западом и Востоком. А упомянутые тобой визитеры, покупатели и дилеры тоже зачастую оказываются персонажами невнятного статуса и калибра. Художнику трудно решить, является ли благосклонный ценитель его (или ее) искусства выразителем художественного и рыночного консенсуса или же интерес со стороны подобных людей — свидетельство прямо противоположного свойства.

М.Т.: Есть шанс, что элитарный вкус олицетворяется в основном не теми, кто приходит, а теми, кто не приходит. Отсутствие представлений о западном консенсусе, а также исчезновение местного, то есть того, который прежде все же существовал (например, во времена андеграунда и контркультуры эпохи застоя, когда советский арт-мир мнил себя более автономным и когда было понятно, «кто есть кто» в альтернативном искусстве), приводит к образованию вот этой воронки, этого ничто, которое само напрашивается,

чтобы его покрасили зеленым, символизирующим, как ты недавно говорил, камуфляж. Впрочем, почему бы тебе самому об этом не рассказать?

В.Т.: Здесь нечего рассказывать, это общеизвестный факт. Когда наши предки охотились на мамонта или бизона, они рыли яму, которую забрасывали лианами, травой и банановыми листьями, чтобы наивный зверь мог туда провалиться. Делая это, охотники, разумеется, не подозревали, что и сами они — жертвы аналогичной ловитвы. Короче говоря, ритуальное камуфлирование наготы зияющего пространства является тем архетипом, к которому редуцируется словоохотливое замалчивание невозможности что-либо сказать. Немотствование ведь бывает громким, картинным. Я бы назвал это «очтоживанием ничто». И цвет этого очтоживания в ряде случаев зеленый.

М.Т.: Но тут возникает вопрос: почему зеленый, а не красный, не белый и т.п.? Что касается двух последних цветов, то, хотя соответствующие им культурные коды уже амортизированы, они тем не менее не могут восприниматься только в чисто эстетическом ракурсе. Так, например, белое вряд ли способно избежать ассоциации с *écriture blanche*¹ и эпохой минимализма, а красное — с соцреализмом (и впоследствии — с соц-артом). А вот зеленый цвет еще, как мне кажется, не обрел своей психоидеологической ниши в экологии советской визуальной культуры. И особенно грязно-зеленый, атрибутируемый перестроечной атмосфере. С одной стороны, гласность — новое, зеленое, молодое, а с другой — заплесневелое, помоечное, покрытое патиной, заросшее тиной. Это цвет распутицы, хаоса, разложения.

В.Т.: Зеленое (в данном случае) — синоним наивности, непорочности, а также девственности, которую строит из себя заматерелый цинизм и в чьи одежды рядятся увядание, обреченность, небытие. Как у Верди умирающая Травиата.

¹ *Écriture blanche* (фр.) — бесцветное письмо; текст-объект, созданный минимальными средствами. Термин Ж.-П. Сартра. См. также книгу Ролана Барта *Le Degré Zéro de L'Écriture* (1953).

Джузеппе Верди, кстати, в переводе с итальянского — «зеленый Иосиф» (читай Сталин), что, в общем-то, знамение времени.

М.Т.: То есть как бы прозелень на красном, под которым следует понимать уже не символ, но индекс, отсылающий к временам сталинизма. Происходит перекрашивание красного в зеленый, и не хотелось бы, чтобы это обернулось очередной симуляцией. А что тебе представляется имеющим смысл из московских теоретических новшеств в сравнении с западными?

В.Т.: Все это, за вычетом горстки рафинированных одиночек, еще не получило достаточно широкого распространения. Их письмо напоминает алхимию. Московская теория, при всей моей к ней симпатии, с трудом выплескивается из этой реторты; авторы текстов зачастую не в курсе, повторяют ли они сказанное другими или же их реверсии не имеют прецедента в более ранних источниках. Западный теоретик такого рода знаниями, как правило, располагает.

М.Т.: С чем связан тот факт, что феминизм и психоанализ фактически не используются в критических и теоретических текстах на тему советского искусства?

В.Т.: Тут есть своя предыстория. Тем, кто повторял и продолжает повторять за Тютчевым, что «умом Россию не понять», почему-то не приходит в голову, что помимо ума есть и другие механизмы познания, другие возможности понимания себя и других. Похоже, что мы, русские, изначально не толерантны по отношению к апокрифам. Психоанализ один из них. На подмостках российской религиозно-философской и социокультурной психодрамы он, как и феминизм, нередко идентифицировался с чем-то полупорнографическим, бездуховным, нереспектабельным, являя собой пример дискурса, институционально затравленного викторианским ханжеством не только дореволюционной интеллектуальной ортодоксии, но и сталинской. Странно, что столь важная означающая (и исследовательская!) практика все еще остается «вне закона» не только для официоза, но также и для альтернативной

интеллигенции, чьи взаимоотношения с истеблишментом представляются несомненной психопатологической парадигмой, и неприятие этой очевидности — дополнительный аргумент в пользу легитимации дискурса о бессознательном. В особенности это касается структурно-лингвистических методов, разработанных Лаканом.

М.Т.: Чем ты можешь объяснить вспышку интереса к русской культуре на Западе?

В.Т.: Мотивы вряд ли рациональны. Тут явно сказывается влияние ностальгических моментов, внедренных в сознание тех, чья генеалогия тем или иным образом коренится на почве российского прошлого (миграция в первой четверти XX века и т.п.). А таких людей не так мало в западном арт-мире. К тому же само понятие «страна отцов» ассоциируется с детством, то есть как бы с «Началом истории». Тут можно сослаться на Гегеля, считавшего, что гелиотроп, закрепивший за Востоком статус «Начала истории», сводится к тому, что «там [цитирую] солнце восходит (детство), тогда как на Западе оно садится (старость)». С другой стороны, ажиотаж, возникший на Западе по поводу перестройки, — типичное проявление ориентализма. Горбачевская Россия — с точки зрения ее западного контрапартнера — это как бы питомник сублимированных желаний, фантазий, самообманов. Амортизированный туризмом и колониализмом, «исторический» Ориент (Восток) давно уже перестал быть для Запады местом «инвестиции либидо». Сейчас это прежде всего нефть и зона политической нестабильности. А значит, ничего, кроме castration anxiety (по Фрейдю). Когда-то ориентализм был связан с зеленым цветом: арабские флаги, «Зеленая книга» Каддафи и т.п. Теперь вся эта восточная «зеленость» начинает прорастать на русской (советской) почве. То есть как бы зеленый «сон в красном тереме».

М.Т.: Когда ты говоришь о проявлениях ориентализма, не кажется ли тебе, что публикация русского номера журнала Flash Art, который мы сделали, а также прошлогодний успех на аукционе «Сотбис» в Москве могут быть истолкованы в тех же терминах?

В.Т.: Мне эта ситуация представляется совершенно сновиденческой, потому что, если бы «Сотбис» не стал реальностью, его следовало бы увидеть во сне. То, что там случилось, никак не связано с фактическим положением дел в мире искусства. Скорее это можно анализировать в терминах «символической экономики». Произошедшее напоминает «потлач», то есть ритуал приношения и принятия даров, тем более что их нельзя ни вернуть, ни перепродать, так как рыночных цен на неофициальное советское искусство пока не существует. И это при том, что определение стоимости работ не входит в обязанности аукциона, которому (в принципе) препоручена их легитимация и стабилизация. Его дело реагировать на спрос, который в данном случае — условная величина. Это как призрак, рыщущий по Европе, но устанавливать на него цену — либо фарс, либо спиритизм. Вообще говоря, реакция Запада на нашу ситуацию оставляет желать лучшего. Во-первых, западные интеллектуалы — по большей части — неспособны к «равному» контакту с коллегами из России: это почти всегда подслащенный патернализм вкупе с ориенталистскими или неокOLONиальными «замашками». Во-вторых, для американского или европейского интеллектуала русский контрапартнер — пушечное мясо нарративности, туземная кладовая событийного сырья, обработка (огранка) которого лицензирована Западом. Самой русской культуре это делать возбраняется: она — материал. Вспомни, сколько лет потребовалось нам с тобой, чтобы завоевать себе право на теоретизацию, на элитарность письма, причем ценой того, что добрые академические покровители превратились в настороженных соперников.

М.Т.: Запад — Робинзон, Россия — Пятница...

В.Т.: Эта идея не лишена мрачной изящности.

М.Т.: Отношения с художниками тоже не всегда гладкие. Авторы изопродукции требуют от критических текстов быть их субтитрами. В лучшем случае они хотят, чтобы критик написал о них так, как они сами о себе написали бы. Глас ху-

дожника — «высший судия», даже когда это касается мнений о нем и интерпретаций его работ.

В.Т.: Глас, он же глаз. Взгляд Медузы горгоны, останавливающей мгновение, которое прекрасно.

М.Т.: Или уродливо. Чем ты руководствовался, когда согласился делать русский Flash Art?

В.Т.: В конце 1980-х советский критический дискурс казался до такой степени закостенелым и заклишированным, настолько не соответствовал сложности проблем, назревших в современном искусстве, что возникла потребность эту дистрофическую вялость как-то преодолеть, сдвинуть ситуацию с мертвой точки. Проект русификации применительно к критическим текстам и терминологии казался чересчур утопичным. На это просто не было времени. Издатель (Полити) поселил нас в Милане и ограничил предельно сжатыми сроками. Вот то, чем можно объяснить внедрение в русскоязычный критический лексикон не только массы иностранных слов, терминов и неологизмов, но также и способов их семантического уплотнения и интенсификации. Реагируя на упреки в интеллектуальном снобизме, привнесенном в арт-дискурс, я с готовностью с этим соглашаюсь — «у каждого свой дурман». Понятно, что какой-то части читательской аудитории русское издание Flash Art показалось слишком сложным и малопонятным. Что ж, неплохой повод заняться самообразованием. Я помню, как журналист упрекал Ж.-Ф. Лиотара в непонятности его текстов. «А вам не приходит в голову, что я пишу для другой аудитории (для тех, кто в состоянии в этом разобраться. — В.Т.)», — парировал Лиотар.

Но если спросить, почему нас так возбуждает процесс обновления языка культуры, или, точнее, языков ее описания и интерпретации, то придется признать, что «институт означающего» — это эrogenная зона смысла.

М.Т.: Какова твоя реакция относительно характерной для консюмеризма деконтекстуализации культуры?

В.Т.: Существует мнение, насаждаемое коммерчески ориентированными ценителями и/или «ревнителями», что

перманентное настаивание на контексте — не более чем упрямство, что должно иметь место вавилонское столпотворение исторических, мироощущенческих и прочих ориентиров и что чисто эстетический момент вправе обретать автономность, как бы шизофренически ускользая из объятий *контекста-Эдипа*.

М.Т.: Контекст должен учитываться либо всегда, либо никогда. Ведь если где-нибудь в Нью-Йорке устраивают выставку группы американских художников, уповая на прозрачность того, о чем идет речь, а потом, в том же выставочном пространстве — экспозицию современной московской или ленинградской арт-продукции — с полным пренебрежением к проблеме контекста, — то это непоследовательная политика репрезентации. К тому же контекст никогда не может быть достоянием всех, даже если художественное произведение экспонируется в родных пенатах. Диапазон прочтения не однозначен. Все, что требуется с профессиональной точки зрения, — это чтобы контекст был внятен устроителям (кураторам) выставок, которым, по идее, вменяется миссия посредничества между отчужденной контекстуальной мотивацией (адекватацией) и зрителем-потребителем. Как правило, критики и кураторы, приезжающие в Россию, не обременены даже минимальными знаниями о местной художественной жизни и проблематике. Они возвращаются домой во всеоружии сувенирно-туристических реверсаций и ложных выводов, что, увы, нисколько не мешает им с пылом браться за планирование публикаций или организацию выставок, базирующихся не на искусствоведческих, тематических или критических подходах или аспектах, а на принципе, сходном с комплектованием праздничных концертов в Кремлевском дворце съездов, в Белом доме или по случаю торжеств, связанных с присуждением премии «Оскар», когда идея развлекательной пестроты является определяющей. Мы видели немалое число подобных персонажей в Москве, включая и тех, кому не откажешь в профессиональности, когда дело касается западного арт-бизнеса, но кто, попадая в Россию и оказываясь в непривычной, неструктурируемой обстановке,

начинает вести себя крайне наивно и непрофессионально. При этом почти все из них (из-за незнания языка и контекста) оказываются жертвами не только официозных манипуляторов, но также и заинтересованных представителей альтернативных фракций.

В.Т.: Беда в том, что экспансия советской арт-продукции чревата для Запада не угрозой завоевания рынка, а прежде всего тем, что, пересекая границу, эта продукция становится чисто эстетическим сырьем, лишенным критического заряда, то есть более беспроблемным и, следовательно, более коммерческим, чем его западный аналог. Социальность утрачивается; остается сувенирность. Соответственно, триумф советского арт-товара означал бы ощутимый удар по прогрессивным тенденциям в западной культуре. Поэтому зарубежные выставки альтернативного русского искусства, нивелирующие его критическую функцию и то контекстуальное поле, в котором эта функция реализуется, не могут вызывать приязненной реакции со стороны левых критиков и теоретиков. С философской точки зрения презумпция контекста имеет шанс обернуться метафизической антрепризой, если не сделать спасительной оговорки, сказав, что контекст — у-топос (место без места); он неуловим, его нельзя выделить в чистом виде, «оналичить». Взамен следует фокусироваться на встречных тенденциях контекстуализации и деконтекстуализации. Впрочем, есть еще одно важное понятие — «реконтекстуализация». Например, Ренессанс (реконтекстуализация Античности); соц-арт (реконтекстуализация соцреализма); постмодернизм (реконтекстуализация модернизма) и так далее. Соц-арт — результат отчуждения от коммунального восприятия советской мифологии, которая была априори рассчитана на «мы-зрение», «мы-сопереживание», «мы-соучастие». Когда искусство транспортируют из соприродного ему контекста в чужой, то это типичная реконтекстуализация, чреватая выхолащиванием содержания и педалированием формальных аспектов. Интернациональные выставки как

раз этим и занимаются. Их цель — унификация и мнимый универсализм. Возвращаясь к соц-арту, скажу, что в его случае реконтекстуализация — это художественный прием. Но когда тем же самым занимаются бюрократы-устроители международных выставок, то их претензии на статус художников настораживают.

М.Т.: Есть два подхода к искусствоведению. Первый основывается на списке имен, причем как можно более широком; не войти в него — то же самое, что быть исключенным из партии или не попасть в рай. В таком подходе моральные императивы сочетаются с коммунально-кухонными, с круговой порукой, дедовщиной, блатом и т.п. Второй подход фокусируется не на именах, а на художественных феноменах, задействованных в социокультурных контекстах и практиках. Иначе говоря, если та или иная парадигма или дискурсивное событие из области художественной жизни представляются эстетически и социально значимыми, то, соответственно, всплывают и имена тех, кто за этим стоит. Я, естественно, отдаю предпочтение второму подходу.

В.Т.: В свое время Кант пытался обосновать идею автономности эстетики путем насаждения рамы между ней и ее «другим» (т.е. неэстетическими феноменами). На самом деле редуccionистская или нормативная эстетика — химера; есть только хождение по мукам эстетизации и деэстетизации, точно в таком же смысле, в каком сомнительность «красоты» соседствует с несомненностью красотоцентризма. Выбор между политикой контекстуализации и политикой деконтекстуализации — мировоззренческая проблема. Я придерживаюсь первой стратегии, хотя и не на сто процентов, поскольку понимаю, что социальность не покрывает всего бытия, всего сущего. То, что Делёз определяет как де-кадраж (раздвижение рамы), вызывает сочувствие и симпатию, однако беспредел «раздвигательных» тенденций чреват аппетитом к тотализации, которой я все же предпочитаю фрагментацию.

М.Т.: Идея невозстановимости контекста запечатлена в ответах нимфы Эхо Нарциссу, когда каждый из его вопросов

возвращался к нему в усеченном виде. Естественно, мы также не вправе забывать, что художественное произведение — тоже контекст, пусть искусственный, пусть инсценированный...

В.Т.: Претензии, связанные с фиксацией контекста, соседствуют с парадоксами. Примером служит утверждение, будто контекстом для аристократии времен Французской революции была гильотина... В большинстве случаев художественному творчеству свойствен пафос деконтекстуализации, заматания следов, запутывания и камуфлирования порождающих и порождаемых контекстов. Под этим углом зрения художественный акт не является образцом политической корректности. В той мере, в которой произведение искусства прячет концы в воду, критику надлежит их «найти», то есть контекстуализировать креативный жест, перманентно трансцендирующий за раму своего «когитатума»². Вот почему художник и критик — в оптимальном варианте — уравнивают друг друга, инсценируя обмен и конвертирование между экстатикой деконтекстуализации и экстатикой контекстуализации. Субъект критического дискурса, чье письмо направлено в сторону художественного текста, является «парэргонимом» (обрамлением, дополнением) своего «объекта». Иначе говоря, художественное письмо на тему искусства, будучи самоцелью, не высветляет, а затемняет панораму расширяющегося зазора между ребусом и его разгадкой. Пытаясь «обнаружить следы» исторического наследия или, вернее, его контекста, грех не сказать, что помимо него есть еще и контекст знания о нем. Само по себе это знание — всего лишь инертный материал, упорядочиваемый (фрагментируемый или интегрируемый) тем или иным образом, в зависимости от того, что в данный момент более всего интересует нас в прошлом. Через десять лет эти интересы могут смениться на прямо противоположные, что повлечет за собой неизбежную ревизию картины прошлого, художественного образа истории.

² Когитатум — спектр мысленных представлений о предметном мире, интенциональное содержание, ноэма.

М.Т.: Пример — постмодернистская история авангарда, отличающаяся от модернистской.

В.Т.: Абсолютно! Контекст знания протеистичен, он всегда на плаву, в отличие от контекста того, о чем знание. Первый — герой своего времени, второй — своего пространства.

М.Т.: Я всегда занималась только тем, что меня увлекало и во что я верила. Это было искусство, не имевшее отношения к коммерции, то есть то, в чем никто не нуждался. Если я и способствовала чьей-либо карьере, то — преимущественно — на уровне текста, интерпретации и т.п. И если кто-то со мной не согласен, то это О.К. Многополярный мир весь состоит из несогласных друг с другом индивидуальностей или группировок. Можно спорить, предлагать свои версии. Есть масса журналов, издательств, музеев. Контролировать всю структуру целиком невозможно: каждый имеет шанс обрести роль и место. Легко клеймить тех, кто в этом преуспел. Труднее продемонстрировать свои собственные способности, профессионализм, энергию, работоспособность.

В.Т.: Говорят, у тебя немало недоброжелателей...

М.Т.: Недоброжелателей нет только у тех, кто ничего не делает. Любой активный человек, добивающийся поставленных перед собой целей, автоматически приобретает врагов, считающих, что они могли бы сделать то же самое, только лучше, правильнее.

В.Т.: Как достигается профессионализм в арт-критике?

М.Т.: Многолетней систематической работой.

В.Т.: Да, в этом смысле ты — героическая фигура стахановского калибра.

М.Т.: В отличие от тебя. Ты временами пишешь как запойный пьяница, а потом два месяца ничего не делаешь, полеживая на диване.

В.Т.: Мое лежание на диване — вклад в общее дело.

М.Т.: В какое именно?

В.Т.: В борьбу за освобождение человечества от дурной привычки, именуемой творчеством. Мой диван — это

лаборатория по достижению нетворческого состояния. Если вдуматься, то творческий рефлекс свойствен как в художественных, так и в нехудожественных формах всем без исключения — от продуцирующих искусство до делающих на нем деньги, от торгующих в храме до восходящих на Голгофу, от нищих духом до духовных наставников, от возлагателей надежд до подавателей того же. Ведь в мире, в котором мы существуем, каждый из нас — либо текст, либо автор этого текста. Фокус не в том, чтобы выбрать одно из двух, и, увы, не в том, чтобы усидеть на двух стульях одновременно, а чтобы зависнуть между. Все мы — в разной, конечно, степени — авторы или соавторы творчески утрачиваемого времени, то есть опять-таки текста, принимаемого за жизнь, равно как и жизни, принимаемой за текст.

М.Т.: Есть разные школы. Я училась у таких профессоров, как Розалинда Краусс и Линда Нохлин, сочетающих историко-искусствоведческие традиции с теоретико-философскими методами анализа. Типичный советский искусствовед — это *connaisseur*, что отнюдь не оскорбительная характеристика, не упрек, а констатация факта, касающаяся не отдельных личностей, а институций и системы образования.

Помнится, в 1987 году я выступала вместе с нашей общей знакомой, известным американским специалистом в области русского авангарда, на симпозиуме, организованном аукционом «Сотбис» в Нью-Йорке по случаю предстоящей продажи в Москве. В финале состоялась получасовая дискуссия, в процессе которой я спросила эту уважаемую особу, почему в ее обзоре художественной жизни 1920—1930-х годов ни слова не было сказано о фотографии и фотомонтаже, игравших в то время ключевую роль в революционном искусстве. «Я много о чем не сказала», — парировала она. Но это как раз то, на чем я хочу заострить внимание. Этика подобного подхода к историческому наследию, разделяемая многими искусствоведами как в России, так и на Западе, зиждется на просвещенческой модели научности, на пози-

тивизме того образца, который декларирует жреческую преданность материалу, отказ от интерпретаций во имя воссоздания «подлинной» истории. Но, по признанию об-суждаемой нами докладчицы, сказать обо всем невозможно, а значит, приходится в статьях, книгах и презентациях производить отбор: чему-то отдавать предпочтение, что-то игнорировать, на что-то не находить времени и места. Вот так, например, живопись начинает превалировать над всем остальным в каталогах и выставочных экспозициях. Все это называется «политикой репрезентации», то есть стратегией акцентирования каких-то одних моментов или аспектов в ущерб другим. Мы тоже, конечно, не свободны от политики репрезентации, но нам свойственно обнажать прием, мотивировать свою систему предпочтений. Мы не обманываем себя, утверждая, будто нам хотелось бы не привносить ничего своего в исследование, так как знаем, что «непривнесенчество» — утопия, и поэтому не только раскрываем карты, но и делаем это частью дискурса. Мы также не против верности материалу. Без внимания к нему нет профессионализма. Однако архив не идентичен истории, как мертвец не идентичен тому, кем он являлся при жизни. Заставить его встрепенуться может только наше воображение.

В.Т.: Вот и получается, что контекст уступает место архиву знаний о нем.

М.Т.: Якобы о нем.

В.Т.: Вот именно. По отношению к архиву контекст — то же самое, что Господь Бог в сравнении с древом познания, по которому — в порядке «богоискательства» — растекается мысль. Если вспомнить о революционном искусстве 1920-х годов, то каждый исторический интервал инсценирует собственную психоидеологическую драму и, следовательно, специфический репертуар цветовых галлюцинаций (цвета истории — цвета истерии). Виной всему — «дополнительность» статуса неязыковых практик по отношению к речевым факторам.

М.Т.: Позитивен ли опыт пребывания русских художников за границей?

В.Т.: Не знаю... Это, в общем-то, печальная история, потому что во взаимоотношениях пары Запад — Россия всегда наблюдался обоюдный паразитизм, отсутствие живого, подлинного интереса.

*Нью-Йорк
1989 год*

Борис Михайлов

Подытоживание советского

Начало 80-х. Основное мое ощущение — советская идеология больше не является главным предметом рассмотрения. Завершается негативизм 70-х. Я постепенно продолжаю старые темы, но уже закончены серии, начатые в 60-е и 70-е.

Вот эти серии:

1) «Танцы» — это какая-то «всеобщая» уникальность, которая вполне может быть везде; она отвечает гуманистическому взгляду на жизнь, но не является описанием советского.

2) «Красная серия» — это серия, в которой советское рассматривается с позиции диссидентства.

3) «Город» — это уже подготовка к чему-то «общему», но в этой серии «индивидуальное» и «личностное» еще очень велики.

4) И самая романтическая из всего этого — серия «Вчерашний бутерброд», где я метафорически старался сказать и о советском, и об окружающей культуре. Сложив две диапозитивные пленки вместе, я случайно открыл метод, который позволил мне делать монтажи. Диапазон полученных картинок был очень широкий. Многие изображения этой серии хранились в разобранном виде, так как представляли для меня определенную опасность, хотя теперь они кажутся совершенно безобидными.

Мы жили в информационном голоде, и всякая новая информация становилась общим интересом. Умение читать между строк, стремление увидеть, понять недосказанное было главным ощущением того времени, и такая «зашифрованность» касалась всех запрещенных аспектов: политики, религии, обнаженности... Жажда открытости и необходимость постоянно что-то скрывать сделали двоемыслие основной

культурной нормой времени. И еще это было время, когда киноискусство влияло на фотоэстетику, осваивавшую язык кино. Серию «Вчерашний бутерброд» я мог бы объяснить как введение кинематографического языка в свою фотографию — переводение в фотографию наплывов, когда два монтажных плана накладываются один на другой. Тогда серия существовала только в слайдах. Попав на Запад, я напечатал с этих слайдов фотографии.

Считаю серию «Бутерброды» очень важной, так как это была новая формальная находка.

Были и другие серии («Сюзи и другие», «Календари»), но они, как мне кажется, не так характерны для описания какого-то конкретного времени...

Если заглянуть в предысторию, то фотография 60—70-х для меня — это СОБЫТИЕ и НЕЛЬЗЯ... Нельзя снимать «обнаженность» и «негативность». А для меня в фотографии очень были важны социум и обнаженность... и что еще было важно тогда? У меня была какая-то уверенность, что нельзя снимать «нормальное», не отработав и так называемое «плохое». И еще: поле фотографии в 60—70-х казалось совершенно «чистым». Было ощущение, что неофициальная фотография еще только зарождалась — как бы «с нуля», — и только начинались разработка фотографического языка и поиск формальных ходов.

Это время цензуры: хотя в КГБ и приглашают, уже не сажают.

Впрочем, с работы меня выгнали... «Вы можете смотреть, но вам никто не разрешал так фотографировать», — было сказано мне в КГБ в ответ на мое замечание по поводу чешских и гэдээровских фотожурналов и моей съемки женщин... Этих журналов после чешских событий у нас не стало.

Еще продолжали действовать законы бдительности, определявшие динамику советского искусства, хотя, конечно, после оттепели они сильно ослабли:

1. «О шпионской деятельности» — нельзя снимать сверху (выше второго этажа), возле железных дорог, вокзалы, заводы, военных; в любой организации человек с фотоаппаратом без разрешения — шпион.

2. «О тенденциозном подборе информации» — это касалось моральных элементов съемки. Нельзя снимать ничего, что «порочило» бы советскую власть и советский образ жизни. Например, сторбленную старушку на фоне советского лозунга, неубранное помещение, пьяного, валяющегося на улице, и т.п.

3. «О порнографии». Фотографирование любого обнаженного тела могло стать поводом для привлечения к ответственности по этому закону.

Все это косвенно регулировало развитие фотографии, да и не только фотографии.

Законы вызывали запрет, а каждому запрету соответствовало свое сопротивление (свое НЕТ) ...И все это подталкивало к поиску нового языка в искусстве.

80-е начинались сменой лидеров. Это создавало какое-то ощущение перемен. Мне казалось, что уже нельзя описывать жизнь с точки зрения диссидентства и что процессы, связанные с андеграундом и с сопротивлением, постепенно завершаются. «Плохое» к началу 80-х постепенно отрабатывается, и уже кажется, что скоро можно будет подойти к «нормальному».

Для меня это время в фотографии стало переходом к новому описанию жизни: ирония меняет свои формы, героем становится некий «средний советский» человек. Это не «люм-

пен-пролетариат» из «Красной серии», и не «коммунальный» человек московского концептуализма, а герой, которого я нечаянно нашел на отдыхе, — серия «Бердянск, пляж, воскресенье с 11.00 до 13.00» (1981).

Метафорическое описание мира, в котором неточность художественного сознания уже проигрывала конкретике изображения, все больше заменялось для меня на документальное. Шел процесс умирания романтического катарсиса и перехода к скрытому и зачастую скучному «интеллектуализму». В какой-то мере можно считать, что это и было переходом к анонимно-реальной фотографии, в которой мое участие уже как бы полностью отсутствовало.

Если 70-е я связываю со словом «нет», когда как бы работает ось (дихотомия) «плохое — хорошее», то 80-е связываются со словом «наше», где работает антитеза «наше — их». 80-е стали концом советской эпохи, а для меня — с точки зрения методологии — и подытоживанием всего «советского». К завершению советского периода, в конце 80-х, обе эти оси для меня работали одновременно...

Параллельные процессы, я думаю, шли как в фотографии, так и в живописи.

80-е — это еще и неосознанные попытки различными способами вывести фотографию из поля фотографии в общее поле культуры: я пробовал это делать с помощью вирирования, раскраски и разнообразной работы с текстами...

Каждая карточка, которая получалась, то есть та, которая нравилась, была выше меня. И, чтобы дотянуться до следующей, которая понравится, нужно было пройти какую-то иную часть жизни, понять что-то еще. В моем случае именно нечаянно полученная (получившаяся) фотография подсказывала развитие темы или ее решение. Я не знал заранее, что я буду

делать. Я не ставил перед собой задачу, что я буду делать. Чаще все получалось нечаянно. Съемка обрела значение потом. Просто я на что-то дергался и начинал снимать. С самого начала я работал с потоком — не с одной фотографией, а с группой, с серией. Снимая каждый день, попадаешь в поток процессов, которые потом отсортировываются и как бы фильтруются... Процессы, которые базируются на доверии к своему взгляду: сегодня я смотрю на одно, завтра почему-то на другое. Наверное, это «почему-то» и есть ВРЕМЯ.

Я был в русле художественной фотографии (есть фотография, а есть художественная фотография).

Странное ощущение надуманности образования. «Наученность» — в какой-то степени ангажированность, а дилетантизм — это «базис». Я часто думаю: фотограф я или художник? Меня все время волнует вопрос перехода одного в другое.

Во время войны наши фотографии были более убедительны, чем художники.

Но почему фотография только сейчас начала входить в поле общего культурного осмысления?

Как-то в конце 90-х, идя с куратором по одному очень большому и очень серьезному европейскому музею, я вдруг услышал: «...Вот картина, а вот другая картина, и можно не переставая говорить о школе, о мазке, о какой-то особенностях художника и так далее, а что можно сказать о фотографии кроме того, “что” на ней изображено и “когда” она была сделана???»

Я подумал, что это означает, что у фотографии пока нет терминологии самоинтерпретации, что пока эта терминология не выработана. Поэтому хочется сделать анализ, понять, как все происходит и как переводится в *Фотографию*.

Я часто приезжал тогда в Москву. Пока дядя Яша не уехал в Америку, я останавливался у него. Перед отъездом дядя Яша подарил мне свою «эротическую» коллекцию — вырезки из иностранных журналов, которые он долго собирал и тщательно прятал. У него были *перифотографированные* картинки из журналов. В каком-то смысле эта коллекция, этот московский эротической архив «освобождал» московский концептуализм от занятия этой темой.

Позже я приезжал на очень короткое время и спал у друзей. Однако, говоря о 80-х, нельзя не рассказать о моих встречах с Кабаковым, московским концептуализмом и нельзя не вспомнить тех, с кем был близок, потому что, не сказав этого, можно предать свое прошлое, радость от прошлого, которая все-таки была очень сильной....

Я познакомился с Кабаковым после показа серий «Город» и «Красная» в Центре технической эстетики в 1981 году. С этого показа запомнил «Странный портрет»¹ Булатова и фотографии Захарова «Я не люблю классиков»...

Кабаков подошел ко мне в метро и пригласил к себе в мастерскую. Почти год спустя я пришел к нему с серией «Бердянск», а после этого каждый раз, когда делал новую серию, я приезжал в Москву и устраивал показы у Ильи...

Что же я тогда увидел у Кабакова?

Что я тогда сразу принял?

И что меня поразило?

Бесцветный бытовизм... Картины «ни о чем»... Но «о нас», «наше»! «Ящик с ненужными вещами» Кабакова — снова попробую описать увиденную работу. Там были обрывки билетов, неотправленные письма, бланки, открытки с цветами, поездами, вождями... Потом в мастерской я увидел

¹ Всеволода Некрасова. — Прим. Г.К.

картину — тщательно перерисованный бланк, на который было потрачено много времени!

Что же я увидел? Художник использует «чужое» — продукт неизвестного автора, чужой текст. Он присваивает себе чужое творчество.

В то время в фотографии было модно работать со старой, чаще дореволюционной фотографией. Она собиралась, с ней делались коллажи. Занимаясь «халтурой», я тоже собирал фотографии, но я собирал «советские портреты» и раскрашивал их как «для заказа», используя яркие анилиновые краски.

И еще я собирал, не выбрасывал свой брак — «плохое качество». Плохое качество фотографий объяснялось средним и низким уровнем советской общебытовой технологии.

Для «Бутербродов» я переснимал школьные тетради, газеты и письма, но это было эпизодично и не было основой серии... И надписи на фотографии, как было принято у фотографов, тоже делал, но я писал не банальные «Первый снег» или «Первый поцелуй», а что-то вроде «Она была инженером, и она была смелая, и она разделась в тумане...». Надписи под фотографией всегда были одновременно комментирующими и тавтологией...

Но ведь могут быть и другие варианты — не тавтологии, а именно комментирование? А может текст быть как орнамент, не сочетаясь с фотографией? Или текст — как воссоздание ситуации: «Здесь на меня упала тень самолета»? Эти вопросы возникали, но как-то не очень развивались до знакомства с Кабаковым. И можно сказать, что эта встреча стала для меня катализатором.

Она подтолкнула к созданию книг с использованием чужого текста. Масса фотографий упаковывалась в книгу;

это была уже не просто картинка с текстом, а книга, которая складывалась из двух потоков — из изображений и из текста...

Фотография в таком варианте становилась не главным элементом, а комментарием к тексту, и это уже была не классика, а анонимность.

Там же, у Кабакова, я познакомился с Янкилевским, Чуйковым, Приговым, Раппапортом и другими. Потом попал на акции группы «Коллективные действия». Мне их акции «пошли» не сразу, они показались мне «игрой в заумь», а мне тогда хотелось точно соотноситься с реальностью. Но веревка, «вдруг» уходящая в небо, волнует до сих пор. Вся акция с долгой поездкой в поезде, с блужданием по полю, с уходящей в небо веревкой, с «запрограммированной случайностью» — неожиданно пошел снег — была лучшим решением в московском поиске метафизики, хотя для меня, при общем поиске чего-то «высшего», этим высшим являлось именно обратное ему внимание к «низкой» реальности и скучному бытовизму, которые я видел у Кабакова и в чем я находил подтверждение своим картинкам.

Веревка в небо — как бы перевернутая сказка о Балде с его веревкой в пруду, чтобы взбаламутить черта... или как лестница в небо... И если поиск этих поэтических аналогий является художественностью, то слово «монтаж» изображений будет основной характеристикой. И монтаж Монастырского для меня объясняется так: приземленное — человек с веревкой (странные завязки: веревки в небе и веревки в руках) и возвышенное — небо.

Идешь по полю (как крестьянин), видишь лозунг (как на маевке) и чувствуешь: если маевка — значит, будет что-то революционное... Потом какое-то взаимодействие человека с небом по «Книге Перемен». В комплексе это все уже ощущалось там, но тогда — на природе — не было для меня так пунктуально описано. Проанализировать это я смог намного

позже. При этом я разделил действия на составляющие, где каждый элемент — это свой стиль:

1) Поездка — это документализм.

2) Кабаков по полю идет — интеллигент смотрит, что там на земле такое: быт.

3) «Лозунг» — это соц-арт.

4) Веревка в небо (это вам не агрессивный х...й в небо) — интеллигентный классицизм.

Как художнику мне надо эти элементы придумать и соединить, а как фотографу — увидев однажды, углубить и подтвердить повторением...

Поэтому как фотограф я отказался от монтажа в одной картинке и в это же время перешел на монтаж рядов картинок, одного за другим.

Чуйков — «Правды нет, есть только игра с ней»; работы Булатова, Янкилевского и, конечно же, впечатление от знакомства с работами Комара и Меламида, в которых было определение отношений с властью... Гороховский и его использование в работе реальных фотографических изображений — все это тоже в памяти того времени.

Иногда встречи кончались «как всегда». Однажды меня пригласили на встречу с представителем Deutsche Bank на какой-то квартире... Посмотрел он там мои работы или нет? Даже не помню... Зато помню, что кто-то там вытащил пленки из моего фотоаппарата и было уже не до Deutsche Bank.

А еще помню, как я пришел к Кабакову в мастерскую, а Илья нервничал, говорил, что кто-то был у него в мастерской ночью, потому что все картины переставлены... Вдруг стук в дверь. Кабаков побледнел, я тоже испугался, а это пришел... Гройс.

Конечно, основным было и оставалось общение с фотографами. Уважение, любовь и единство возникали в цеховом общении с коллегами.

Не могу всех вспомнить, боюсь кого-то забыть, очень не хочу никого обидеть... (Слюсарев, Гитман, Савельев, Терновецкий и Добровольский... позже Шульгин, Пиганов, Безукладников, Мухин... в Харькове — Кочетов, Павлов, Малеванный, Пятковка...)

Такое же чувство у меня было, когда я приезжал в Литву к Луцкусу. Его собственные фотографии, его реакция на мою фотографию для меня были очень важны. Для нас обоих эти встречи, показы работ и разговоры были необходимы. Это было время максимальной любви к фотографии, время особо романтического к ней отношения, когда отсутствовали какие-либо механизмы определения ее важности (не было ни выставок, ни каких-то продаж), не было вообще ничего, кроме возможности постоять за нее.

Можно сказать, что и погиб он из-за любви к фотографии. Случилось это в 87-м. Это было время кухонных показов. Как-то, чтобы показать новую серию, он пригласил знакомого фотографа. Тот пришел в компании нескольких женщин. Это была очень сильная серия. И, может быть, это и естественно, что фотограф не понял ее и сказал, что это shit.

Луцкус взял нож и спросил: «Ты отвечаешь за свои слова?» — и приставил к нему нож. Тот повторил: «Да... это shit...» Тогда Луцкус поразил его ножом... потом вызвал «скорую помощь». Но когда понял, что фотограф мертв, сам выбросился из окна и разбился насмерть.

Конечно, никакое убийство ничем не оправдывается — нельзя убивать. Нельзя. Но где и когда разговор о фотографии мог стать причиной двух смертей? Где и когда фотограф в расцвете своего таланта мог быть таким ранимым и незащищенным и готов был погибнуть за оскорбление фотографии? Все это происходило в той советской жизни, с ее специфическими иерархиями и призрачными амбициями...

Несколько слов о фотографии того времени с чувственной точки зрения, как мне виделась тогда фотография разных мест.

Литва — человеческое, искаженное, национальное, интеллектуальное... Я общался там с Шашкусом, Балчикусом, Андришкявичусом и Кунчюсом... Однажды — это было в Вильнюсе — мы долго сидели и пили... Молча сидели и молча пили... В воздухе висело «фотографическое напряжение». Потом мы молча встали и ушли... Когда спускались по лестнице, мимо нас вдруг с грохотом пролетел стул, который хозяин бросил нам вслед...

Еще вспоминается, что после показов в Литве меня всегда вызывали: «внимание» спецслужбы было постоянным.

Россия — конструктивизм, концептуализм, человечность, дурь, негатив, множественность...

Латвия — концептуализм, негативизм, эстетское, национальное....

Белорусскую фотографию я тогда, к сожалению, не знал.

Украина — концептуализм, негативизм, формализм, человеческое...

И отдельно о Харькове: деконструктивизм, концептуальное, эстетическое (бытовой эстетизм — Супрун; интеллектуальный эстетизм — Павлов, Малеванный, Рупин; сумасшедший эстетизм — Ситниченко); человеческое (с иронией особенно хорошо работал и работает Кочетов).

Я замешивал ВСЕ: и негативизм, и концептуализм, и человеческое... Но что я добавил, так это СОВЕТСКОЕ и ЛИЧНОСТНОЕ (Герловиных, которые работали с личностным, я тогда не знал). И еще: если Слюсарев занимался в Москве конструктивизмом, то в Харькове я (а позже в Пятковке) занимался деконструктивизмом, что больше соответствовало тому месту, в котором я жил.

После 86-го начали приезжать западные кураторы, которые отбирали фотографии для выставок. Появились первые

публикации и книги. Случались иногда и редкие покупки. Фотографы становились частью западного истеблишмента и получали за это дополнительное внимание на родине... В 1989-м состоялась моя первая поездка за границу на фотофестиваль в Арле (Франция), где я за свои работы, показанные в фильме Дыховичного, получил медаль...

И главное, именно методы исследования «советского» естественно вошли в мировую практику, соединившись с западными методами, и это получилось как бы изнутри и не стало заимствованием у Запада.

Весь андеграунд, или нонконформизм, в фотографии длился лишь с конца 60-х до перестройки, то есть какие-то 15—16 лет. Был процесс сопротивления, и мы были его свидетелями. Мы начали его выражать, и мы наблюдали его конец. Для меня главным было внимание к «советскому» и замешивание его в различные культурные контексты.

Это мой анализ тех событий. Эстетические основы 80-х заложили основу моей работы в 90-х и позже. Главное в моем «фотографическом варианте» — что в 80-е произошел переход от диссидентства (агрессивно-эстетического восприятия) к отработке понятия «здесь и сейчас», с которым я продолжаю работать до сих пор.

Кроме того, важным для себя в 80-е я считаю разработку метода «параллельных ассоциаций», по которому как бы можно было определить, где мы находимся, сравнивая фотографическим путем нашу жизнь с западной. Этот метод потом во многом определил мою дальнейшую работу в сериях «У земли» и «Сумерки».

Берлин
Декабрь 2012 года

Записала В. Михайлова

Сергей Мироненко

Не настоящее время

Так же как сама восьмерка напоминает восставшую бесконечность, так и 80-е начинались в советской бесконечности, но оказались последним десятилетием СССР. Неожиданно для всех. Нестрого говоря, я бы для себя определил 80-е как период с 1975 по 1991 год. В 75-м я был уже в 9-м классе и кое-что соображал, а в 91-м СССР не стало. Хотя свержение советской власти в августе 91-го года стало не поворотным пунктом истории, а завершающим аккордом романтического периода перестройки.

В советские времена мы были уверены, что ЭТО навсегда, пожизненно. «Коммунизм неизбежен», — читал я надпись, выложенную белыми крашеными кирпичами на железнодорожной насыпи, когда ехал на дачу по Ярославской дороге. «Учение Маркса всесильно, потому что оно верно» — было написано на красных лозунгах в городах и селах. То есть нам отказывали в роскоши самим подумать. Чапаевы и Павки Корчагины уже сотворили для нас прекрасное настоящее, нам оставалось только будущее быстро превратить в прошлое, такое же доблестное и ослепительное. Но даже мне, школьнику-троечнику, было понятно, что нас дурят, да и Высоцкий пел: «Все не так, ребята!» Закрадывались сомнения в адекватности людей, заставлявших нас поверить во всю эту галиматью. Да и заставлявших ли? Власть и народ играли в игру, лишь делали вид, что верят друг другу. В ходу были шутка: «Власть делает вид, что платит, народ делает вид, что работает». Точно так же народ делал вид, что играет по правилам игры советской геронтократии, кто-то с удовольствием, кто-то по инерции, а некоторые уже без всякого энтузиазма, однако партия делала вид, что верит, что мы верим. К 80-м значительная часть номенклатуры уже осознала, что «так надо», и сама тоже делала вид, что верит в свои слова. Это

был период упадка идей великой коммунистической утопии, просроченных обещаний, очевидного всем проигрыша социалистической системы, эпоха тотального абсурда. Иногда казалось, что Брежнев на трибуне просто придуривается, настолько он был органично смешон. Слово «систематически» он произносил как «сиськи-масиськи». Время не трагическое, а фарсовое.

Наверное, поэтому концептуализм пришелся так ко двору определенному кругу московских художников того времени. Ведь текст пропаганды превращался в объект, терял первоначальный смысл и приобретал новый, а объект в виде текста и есть типологическая составляющая для концептуализма. Вся окружающая действительность ласкала глаз готовыми реди-мейдами и давала многочисленные поводы для анекдотов.

Несмотря на шуточное восприятие смысла текста советским человеком, официоз словам придавал огромное значение. Вся советская культура носила литературный и иллюстративный характер. Был сформирован свой, советский язык, где одни и те же слова меняли свой смысл в зависимости от контекста. (Отец работал на радио и рассказывал, как у кого-то были неприятности из-за того, что допустил до эфира во время напряженного момента в советско-китайских отношениях неосторожную фразу — «Солнце восходит на востоке».) Все навострились читать между строк, умело интерпретируя информацию из, казалось бы, пустотных текстов газет. Поэтому, наверное, «телефонное право» стало простой необходимостью, ведь без устных комментариев или директив четко понять, что же имеется в виду руководством, было уже невозможно. Впрочем, всем было очевидно, почему коммунизм неизбежен «по всем известным причинам» и что за «всем известные силы» хотят этому помешать. Вторая половина 70-х и первая половина 80-х стали фазой усталого смеха общества над затянувшейся игрой во взаимопонимание народа и власти. Это было время, когда задача соцреализма показывать и рассказывать «не то, что есть на самом деле, а то, что должно было бы быть», перестала восприниматься серьез-

но не только рефлекслирующей интеллигенцией, но и людьми, которым было не положено сомневаться по долгу службы. Время анекдотов и высмеивания советской действительности на кухнях и в курилках. Без иронии сохранить оптимизм было невозможно. Однако ни у кого не возникало предчувствия освобождения из большой зоны под названием СССР.

Мне и в голову не приходило, что я когда-нибудь увижу мир, побываю за границей. Часто шутили, что на самом деле ТАМ ничего и нет, все это выдумал КГБ — внешнего врага, с которым надо бороться. Вражеские голоса безбожно глушили, но мы все равно слушали сквозь шипение и свист диковинные новости из другого мира про каких-то диссидентов, жадно ловили любую информацию, пробивающуюся сквозь почти непроницаемый занавес. Виниловые пластинки можно было купить у магазинов «Мелодия» или взять переписать на катушки или кассеты. Поэтому отдельное спасибо Герловиным, подарившим нам натуральный диск Sex Pistols на прощанье накануне их отъезда навсегда в 79-м. Почитать? Всегда пожалуйста! Из рук в руки ходил самиздат, от «Архипелага» и «Учения Дон Хуана» до «Это я, Эдичка». Некоторые тексты брошюровались из полуслепых страниц на «ротапринте» и были похожи на книжки, другие просто представляли собой пачки зачитанной фотобумаги с переснятыми кем-то криво страницами.

Самой лучшей книгой по западному искусству XX века была в ту пору монография Лившица «Кризис безобразия». До сих пор никто другой не взял на себя труд сделать что-то подобное. Кстати, «Всеобщая история искусств», начатая и так и не законченная «Мухоморами», писалась под влиянием Лившица, только метод «огульного охаивания» современного искусства был ретранслирован на всю его историю. Привычка читать между строк помогала нам особо не обращать внимания на его оценки. В библиотеках можно было найти не так много, как хотелось. Я пользовался «Историчкой» и Театральной. Иногда попадались журналы и книги у друзей. Примерно так — перестукиванием — сообщаются с миром

сидящие в одиночной камере. Считать тонкий ручеек скудной и обрывочной информации настоящими знаниями было невозможно, и было решено принять за основу такую мысль: «Все это уже было на Западе». Заранее. Не надо мучиться сомнениями и просто делать что хочется, «открывая Америку» и забив на остальной мир.

К тому же с приходом концептуализма сама новизна утратила свою актуальность в харизматичном авангардистском ключе. Так, например, уже в середине 80-х «Клуб авангардистов» в названии подчеркивал ироничное отношение к авангарду как к устаревшему методу, да и к самим себе. Никто всерьез авангардистом себя не считал, а это слово было совершенно неприличным в быту, почти ругательством. Хотя непосвященные должны были воспринимать это название буквально, что и подразумевалось.

Помните недавний фильм «Стиляги» Тодоровского? Там есть эпизод, когда приезжает после посещения заграницы молодой дипломат, бывший стилига, и говорит, что на самом деле стилиг там нет и не было никогда. Жалко, что такого дипломата не было у нас в реальности. То есть иллюзии, конечно, были, Запад виделся слишком в розовом свете, с романтическим флером, но все же постепенно приходило и понимание того, что и «там, где нас нет», тоже не все идеально. Но все равно запретный плод был сладок, занавес работал. Живые иностранцы сильно отличались от тогдашних советских людей не только одеждой и ухоженностью лиц, но и еще чем то неуловимым. Наверное, своей независимостью от советской власти, каким-то спокойствием. Они несли в себе тайну знания другого мира и уже этим были интересны. Их было мало, это был еще один дефицит. Все они казались очень славными ребятами.

Однако при виде того, как московские концептуалисты повсеместно используют иностранные термины, разумно желая стать частью мирового процесса, у нас возникло незаконное чувство протеста. Поэтому появилось название «Мухоморы», труднопереводимое слово на красном фоне в горошек, что мы

сочли оппозиционным по отношению к сухому черно-белому концептуализму, царившему в умах самых прогрессивных художников Москвы. Правда, попытки переименовать «акции» в «выходки» так широко и не прижились, да и не в терминологии оказалось дело.

Группа просуществовала с 1978 по 1984 год. Причем последний год прошел под знаком усиливающихся репрессий, давления КГБ, игры в прятки с ментами и скоростной ссылки в армию трех соратников, пока я работал в театре в Воркуте и бывал в Москве лишь наездами.

* * *

Началось все в школе. Все учебники были разрисованы и, попав в руки учителей, вызывали у них ужас. В моем классе кроме брата Володи учились еще Свен Гундлах, Володя Кара-Мурза, Сережа Батов, Андрей Дегтярев. В таком же составе плюс Костя Звездочетов, с которым мы познакомились, поступив в Школу-студию МХАТ через несколько лет, мы и сидели уже «Мухоморами» на ночных бдениях, писали тексты и смеялись.

Учился я плохо. На уроках по физике и химии меня никогда ни о чем не спрашивали, так как было общеизвестно, что я ничего не знаю и этим делом не интересуюсь в принципе. Кстати, я оказался прав: действительно, школьные знания по этим предметам мне в жизни не понадобились. Даже когда я стал неожиданно получать пятерки по сопромату на постановочном факультете, я легко обошелся без школьных знаний, потому что понял, что отвечаю за то, чтобы в театре Джульетта не упала с балкона на голову Ромео.

Еще в школе мы были антисоветчиками; родители уже тогда побаивались, что нас посадят. То есть никакой антисоветской деятельности, конечно, не вели, но смеялись над властью постоянно. Так, в 10-м классе был создан «Союз северных партий». Мы просто записали всех учеников скопом туда, взяв за основу названий партий аббревиатуры фамилий. Я был СИМ — «Союз ительменских милиционеров», брат

ВИ — «Всекогорский интернационал», Свен — СГГ — «Союз гениальных генералов». Надвигался 25-й съезд КПСС, тема была актуальная, как сами понимаете, и я как-то на уроке алгебры был застукан учителем за рисованием группового портрета членов Политбюро нашего Союза. Была схвачена вся папка с документацией. Ясное дело — подпольная организация налицо. Спасибо мудрости учительницы Гинзбург, которая не дала хода этому делу, а просто поговорила с отцом. Она рассказала, что, оказывается, ровно за 10 лет до этого в нашей же школе репрессировали какую-то девушку со звучной фамилией Каплан по делу Синявского — Даниэля. Почти все учителя во главе с директором были тогда уволены. История буквально повторилась как фарс. Все согласно эпохе. Жизнь сама воспринималась как фарс. Так, Володя Кара-Мурза написал еще в школе такие строчки на музыку песни «Сегодня мы не на параде»: «Сволочь всякой масти бьем наверняка, у советской власти сила велика!»

* * *

Познакомил нас с московскими концептуалистами дядя Леши Каменского — Виталий Грибков. Сам художник, издававший рукописный журнал «Метки». Так как ко всему мы привыкли быть в оппозиции, то тут же восприняли новую общность как некую систему, по отношению к которой надо сразу встать в оппозицию тоже. Но первой выставкой для группы «Мухоморы» была выставка с ничего не говорящим названием «Эксперимент» на Малой Грузинской в 78-м году. Там мы познакомились с некоторыми мэтрами другого направления. «Настоящими» художниками. Искусство в Горкоме графиков уже тогда нам не нравилось. Там все было серьезно, душно, шумно. Художники были бородатыми и важными. К искусству и себе относились пафосно. Преобладали сюрреализм, многозначность и многозначительность. Искусство же там показалось каким-то вымученным. Может, так оно и должно быть — рожденным в муках. Но нам это было чуждо, казалось уже неактуальным.

Для выставки сделали две работы. Обе были написаны на дерюге от старых диванов. Быстро, просто и однозначно безобразно. На багажнике старой «Победы» привезли в Горком и повесили. Стали подходить важные художники, просили пояснить, что за фигня нарисована. Пришлось написать прямо на месте, краткое пояснение на стене, что это «концептуальный импрессионизм». Мэтры были удовлетворены и понимающе кивали головами.

Самыми «настоящими» художниками были тогда соцреалисты. У них были звания, депутатство, санатории, огромные мастерские, деньги. Их работы закупались государством. Потом — пониже — шли горкомовцы и так называемый «левый МОСХ». Им удавалось кое-что продавать и даже на это жить, то есть нигде больше не работать; у них тоже были мастерские, но похуже. Эти художники почти не закупались государством, зато их любили иностранцы и местные подпольные коллекционеры. В самом низу были московские концептуалисты, их было мало. Им почти не удавалось продавать работы, и они были вынуждены где-то зарабатывать. Кто где. Кто в издательствах, кто в котельной истопником. Главное — у каждого имелся собственный клон для общения с государством. При этом социальный статус никак не учитывался и не обсуждался в нашей среде. Это не имело отношения к делу. Концептуалисты были ненастоящими художниками для социума, такими же воспринимали себя и мы, поэтому сразу почувствовали себя своими.

* * *

В конце 70 — начале 80-х выставляться «ненастоящим» художникам в Москве было негде. Одного общения, поездок на акции и собрания МАНИ («Московский архив нового искусства») не хватало, и в 1982 году Никита Алексеев героически предоставил для выставок собственную однокомнатную квартиру, в которой продолжал при этом жить. За два года там прошло с десяток выставок. Советская власть ничего не могла с этим поделать. «Несанкционированные» экспози-

ции продолжались, несмотря на приходы кураторов из КГБ и председателя МОСХа. В 84-м году наступает темная полоса, почти без показов работ. Припоминаю только экзотическую выставку в 86-м году в мальтийском посольстве.

С приходом Горбачева атмосфера в стране начала быстро меняться. В Москве то тут, то там стали появляться какие-то совершенно разные «точки» с выставками или концертами: кафе «Валдай», дома культуры, фильм «Асса». Надо сказать, что 1986—1988 годы были расцветом рок-движения в стране, питерский и московский рок-клубы активно соперничали между собой. Никакого шоу-бизнеса в современном понимании тогда, конечно, не было, как не было и галерей и рынка современного искусства. Правда, художники и рок-музыканты ходили друг к другу на выставки или концерты. Общались, дружили и раньше. Квартирные концерты проходили дома у Миши Рошаля. Отличное выступление было у Свины («Автоматический удовлетворитель»). Выступал там и Цой с «Кино». Помню, был Цой и у нас дома, даже остался ночевать. Потом я приезжал к нему в Питер. Общались с замечательными ребятами из группы «Последний шанс», с молодым Сукачевым. Нужно учесть, что некоторые после «Золотого диска» воспринимали нас чуть ли не как музыкантов. В 85-м году я позвал Чекалина написать музыку для драматического спектакля «Борис Годунов» в Тамбов, куда я был приглашен художником-постановщиком. Спектакль в итоге запретили, но музыку Чекалин написал прямо в гостинице на диковинном для меня синтезаторе. Он каждое утро много раз отжимался от пола, чем меня, конечно, потряс не меньше своей музыки. В 88-м году в первый «условный» выезд за границу, на фестиваль (формат ныне утерянный) в Финляндии, меня поселили в один номер с Сергеем Курёхиным. Так мне довелось увидеть «Поп-механику» в экспортном исполнении.

Нельзя не упомянуть и «Среднерусскую возвышенность», группу, которую придумал Свен Гундлах в 86-м году. Это было «переосмысление» рок-культуры со стороны художника современного искусства. СВ провела два-три концерта, но

запомнилась публике надолго. При этом часть зрителей так и не поняла, что это стеб. Над рок-музыкой и над ними.

* * *

Было в 80-е годы и потрясающее проявление солидарности среди художников. Летом 88-го года во время аукциона «Сот-бис» в Москве открывалась выставка на Кузнецком Мосту, 11. Дирекция отказывалась открыть выставку и потребовала снять мою работу из «Президентской компании» с лозунгом «Сволочи. Во что страну превратили!». Художники заявили, что выставка возможна только в таком виде и ни одна работа снята не будет. Ситуацию разрешил приход председателя союза художников Таира Салахова, который взял ответственность на себя и открыл выставку. Через пару месяцев, уже в виде инсталляции, я выставил «Президентскую компанию» во Дворце молодежи на «Фрунзенской». Выставку открыли, но потом организаторы опять потребовали снять мою работу, так как планировался приход Горбачева во Дворец молодежи. Я отказался, художники меня поддержали и заявили, что если мою работу демонтируют, то и они все снимут свои работы. Договориться не удалось, и художники сняли все свои работы. Все чувствовали себя победителями, а не проигравшими. Сейчас такое представить себе уже невозможно.

* * *

В студенческие годы мы много путешествовали по стране автостопом. Бесплатно совершенно. Предпочитали большие иностранные грузовики. Они были покомфортнее и побыстрее советских, да и ездили подальше. Частники останавливались реже, но тоже бывало. Таким образом покатались на всем, что движется. Путешествовали парами. Так веселее и поспокойнее, да и в кабину, кроме водителя, больше двоих не влезало. Намечали конечный пункт и там встречались с остальными. Так были освоены Крым, Одесса, Питер, Прибалтика, Белоруссия. Путешествовали каждое лето. Денег не было. Иногда совсем. Но как-то ели и даже пили. Например,

в Коктебеле был автомат с белым вином, такой же как для газировки. Стакан стоил 20 копеек, но и таких денег иногда не было. А надо было много. У автомата была особенность — наливал даром, правда, надо было его стукнуть в одном месте. Заполняли канистры с вином и жили под открытым небом вообще без палаток. На всякий случай был тент, один на всех.

* * *

Жили мы в квартире, где черный ход граничил с безымянными конторами КГБ, которые, наверное, и по сей день занимают внутреннюю часть квартала между Варсонофьевским переулком и Кузнецким Мостом. Кухня в 16 метров, принявшая добрую половину художников, писателей и музыкантов советского подполья, как раз и заканчивалась дверью в черный ход. Так что мы сидели в нескольких метрах от хозяев жизни, которые, мы так надеялись, ничего там не прослушивали.

Первый раз меня вызвали в КГБ в 78-м году; в институте сказали, чтобы я зашел к ректору, встретил меня начальник отдела кадров, у которого в кабинете два неизвестных молодых человека попросили с ними куда-то пройти. Привели в «Агитпункт», рядом, на Тверской улице. «Агитпункт» представлял собой оборудованное заведение для допросов, где были только в люди в форме и без нее. Я тоже был в форме, носил кожаные офицерские сапоги, португезу и кобуру от пистолета, в которой были ручки и карандаши. Разговаривали часа два. Интересовались моими связями с диссидентом Огородниковым, с которым мы познакомились у костра ночью, в яснополянской глуши, и даже не подозревали, что общаемся с таким важным человеком. Потом я узнал, что это была «беседа». Так как приглашения на беседы учащались, пришлось прослушать лекцию Владимира Альбрехта «Как быть свидетелем на допросе в КГБ» на какой-то частной квартире — может, у Лени Бажанова, не помню уже. Его система П.Л.О.Д. была издана в виде приложения к «А—Я» чуть

позже, чем надо, но все же помогла. Спасибо Шелковскому! Систему я выучил и помню до сих пор.

Не знаю почему, но мы не особенно боялись этих следователей. Они посещали выставки и прочие легальные мероприятия, некоторых мы узнавали, кивали им головой при встрече. Было понятно, что люди на работе. Каждый делает свое дело: мы свое — они свое. Мирное сосуществование.

Чаще всего их интересовало, каким образом работы попадают на Запад; спрашивали, где познакомились с тем или иным иностранцем; интересовались вроде совершенно посторонними вещами. В общем, вели себя точно так, как их учили, а я отвечал, как меня учил Альбрехт. Поэтому разговоры были тягучими и скучноватыми. Чаще всего я ходил в прекрасный голубой особняк на Большой Лубянке, там была приемная, да и от дома три минуты пешком. Всем удобно. Потом этот бывший княжеский дом ухитрился приватизировать Инкомбанк, прогорел, и теперь он представляет собой жалкое зрелище.

В 83-м году мы решили справить пятилетие группы «Мухоморы» и отправили целую пачку приглашений по разным московским адресам, просто погрузив их в почтовый ящик в Варсонофьевском. Ни одно не дошло. Зато в день юбилея к нам пришли. Забрали меня и брата на беседу, в квартире же остались француженка Терье и Жанна Агузарова, которую только-только познакомили с группой «Браво». Настроения такое винтилово не испортило, кстати, ничуть, отметили нормально.

Однако терпение у власти все же лопнуло, репрессии последовали — попозже, уже при маразматике Черненко, в 84-м году. Брата, Свена и Костю забрали в армию, несмотря на наличие освобождения по «психическим» статьям. Двоих взяли прямо из дурки, одного подкараулили у дома. Мне повезло больше, спасла Воркута, где я в то время работал в театре и бывал в Москве наездами. Сказали только, чтоб не выстулал больше, а то «поедешь в свою Воркуту в “столыпине”».

С приходом Горбачева влияние КГБ стало ослабевать. В 88-м году даже «условно» впервые выпустили за границу —

на расстояние в 30 км, в Финляндию, на фестиваль. Правда, чуть позже последними отблесками былого величия КГБ был шмон моих вещей в Шереметьеве с задержкой самолета на час в 1989 году, перед рейсом Москва — Кельн. Шмонали и мою жену, поехавшую ко мне поездом через неделю. Причина была проста: незадолго до этого я написал текст для каталога про то, что Германия должна наконец объединиться. Советские кураторы отказались публиковать его, и каталог групповой выставки вышел с пустым местом вместо моего текста, так как другой текст я писать отказался. Это был январь 89-го, до разрушения Берлинской стены оставалось меньше года.

Кто знал в 1991 году, стоя у Белого дома в августе, что времена всесии КГБ-ФСБ вернутся вновь? Уже в XXI веке.

* * *

Был у меня приятель, Коля Рыжий, я ходил к нему в середине 80-х в подвал рядом с театром на Таганке смотреть кино на видеомагнитофоне. Ребята были в армии. Коля Рыжий занимался непонятными делами, но был не чужд и прекрасного: что-то вырезал из дерева и пытался рисовать. В общем, был человеком очень практичным. И вот в начале 86-го года у него появилась возможность тихо въехать в освободившиеся квартиры дома в Фурманном переулке, который постепенно выселяли под реконструкцию. Предложили три выселенные коммунальные квартиры. Надо было «занести» в ЖЭК по 25 рублей за квартиру и использовать по своему усмотрению, ничего не платя никому. Коле нужна была только одна квартира, и он предложил мне взять остальные две. Я обратился к своим друзьям — художникам Вадику Захарову, Юре Альберту, предложив им тоже в этом участвовать. К тому времени из армии уже вернулись брат и Костя Звездочетов. Свен вернулся чуть позже, к лету. Вскоре присоединился к нам и Сергей Волков, и Лариса Звездочетова. Как группа «Мухоморы» мы уже никогда вместе больше не работали, каждый стал делать что-то свое. Наступило другое время. Так

в двух мастерских мы и проработали около года восьмером. Правда, параллельно, в другом подъезде, обосновался Фарид Богдалов, который иногда захаживал к нам и интересовался, что мы там такое делаем, но особенного контакта с ним поначалу не получалось. Уже позже мы подружились.

Дом постепенно выселяли, и квартиры заполняли другие художники, которых мы и не всегда знали. Так к 88-му году он уже был набит битком художниками самого разного возраста и разных творческих устремлений. Жизнь кипела и днем, и ночью. Атмосфера была замечательная, был создан свой микромир в центре Москвы.

Перестройка шла полным ходом, железный занавес рухнул. Зачастили иностранцы — знаменитые галерейщики, перекупщики, дилеры, коллекционеры. Особенно после лета 88-го года, после аукциона «Сотбис», потрясшего весь художественный мир СССР. Фурманский стал магнитом для всех. В первую очередь для художников. И действительно, многие использовали пребывание там как трамплин для дальнейшей карьеры, а те, кто так и не стал художником современного искусства, все равно получили впечатление на всю жизнь. К 90-му году дом был официально выселен, но представлял собой муравейник, где работали около 60 художников. Такая ситуация стала возможна только в мягкие годы перестройки, когда не было рынка и девелоперов. В 1989—1990 годах некоторые мастерские практически опустели, художники больше времени проводили уже на выставках за рубежом, кто-то постепенно переселялся в другие страны. Так, в следующем нашем скворце на Чистых прудах, который просуществовал с 90-го по 94-й год, не было уже Вадима Захарова и Юрия Альберта, они переехали в Кельн.

Когда уже стало совершенно ясно, что выселение неизбежно, я пошел с двумя книжками про Фурманский в Бауманский райисполком. Тогда там был председателем Николай Гончар. Нам повезло, Гончар оказался вполне вменяемым человеком, не кондовым аппаратчиком, а живым человеком, пусть

и далеким от искусства. Он сразу дал распоряжение отдать нам несколько квартир в другом расселяемом здании — на Чистых прудах. В 94-м году с Чистых выселяли уже совсем по-другому. Девелоперы в рыночную эпоху не нянчились, а просто снесли крышу у здания, улучив момент, когда большинство уехало за рубеж.

К началу 90-х распространился миф о несметном богатстве художников современного искусства. Считалось, что их продукция невероятно востребована на Западе. Не заставили себя ждать и рэкетиры, которые пришли в наши мастерские на Чистых прудах с предложением поделиться работами, видимо, наивно полагая, что за теми выстроится очередь. Спас ситуацию Андрей Ерофеев, который вывез целый грузовик к себе в бункер музея «Царицыно». Хорошо, что больше бандиты нас не беспокоили, скорей всего, их убедили не связываться с таким неликвидом.

* * *

Перечитал то, что написал, и понял, что много чего не сказал. Слишком много событий произошло в те времена у меня и вокруг меня. Многие детали уже утеряны, но, главное, осталось ощущение своей сопричастности к тому необыкновенному времени больших перемен. 80-е закончились на большом подъеме, энтузиазм бил через край, все были полны надежд, которые в 90-е реализовались вовсе не у всех. Пришла новая эпоха рынка, открытых границ, попыток реальной интеграции в мировой арт-процесс. В конце 1990 года началась «война в заливе». Нефть рванула вверх, разразился экономический кризис, богатым стало не до искусства, цены в мире резко упали, предложение превысило спрос, многие галереи закрылись. Прошел и бум на русское искусство.

Советская власть стремительно рухнула. Началось новое время, время новых надежд, первых московских галерей, фантастической инфляции и разделения на богатых и бедных, на тех, кто «умеет жить», и тех, кто не умеет зарабатывать. Единое прежде неконформистское сообщество распалось,

пришли новые поколения художников, для которых концептуалисты заслоняли солнце успеха. Поддержали их и многие искусствоведы и кураторы. Эпоха романтизма прошлого десятилетия сменилась агрессивными 90-ми с совершенно иными взаимоотношениями как внутри арт-сообщества, так и в обществе в целом. Однако сами участники процесса, несмотря на контрастные начало и конец десятилетия, вспоминают 80-е с большим удовольствием.

*Москва
Октябрь 2012 года*

Ирина Нахова

Две половинки гнилого яблока,
или О техниках отделения сознания
от тела

80-е годы разрублены на две половины — черную и белую, гнилую и сладкую, хрустящую. По прошествии времени я начинаю думать, что и в гнилой части были удивительно значимые события и индивидуальные решения, невозможные в другой жизненной ситуации и повлиявшие на дальнейшую индивидуальную судьбу.

Две ярчайшие половинки — самые смертельные и апокалиптические годы и радость освобождения, возможность вылета из банки в другой мир — отчаянная возможность в первый и последний раз оказаться по другую сторону железного занавеса.

Гнилая половинка

Техники, делающие эту беспросветную жизнь выносимой, техники выживания в этой ситуации были естественными и искусственными.

Об отделении сознания от тела. Сон. Комнаты

Начну с непропорционально длинной преамбулы.

Мне кажется, что процесс старения — это постепенное отделение сознания от тела. Это все больший взгляд на себя со стороны. И момент смерти, как его описывают, — когда ты окончательно смотришь на себя со стороны.

В детстве тело и сознание составляют единое счастливое, неотрефлексированное целое.

Мое ли это воспоминание или следствие того, как я вижу себя на одной из совсем малочисленных фотографий моего детства, но я помню себя сидящей в тазу на снимаемой моими родителями даче на 42-м километре по Казанке и отчетливо вижу надранную мною траву, плавающую вокруг моего голго тела и щекотность этих петушиных хвостиков, которые впоследствии были частью «петушков» или «курочек», когда, зажимая длинный крепкий стебель между большим и указательным пальцами правой руки, ты ведешь пальцами вдоль стебля и спрашиваешь свою маленькую подружку или дружка, а чаще дедушку: «Петушок или курочка?» — в надежде, что твой случайный собеседник не догадается, что выйдет из-под твоих цепких пальцев. Мне год или два, судя по времени года. Воображаю ли я себе или помню ощущение летнего уютного тепла, запахов и абсолютного отождествления себя с эти теплом, летним днем и уютом близости к земле и семье?

Первое отделение тела от сознания, говорят, приходит с ощущением стыда, и, скорей всего, это так. Другая фотография — бабушка и я в Анапе, в море, — вызывает во мне иное воспоминание: какая-то женщина грубо обращается к моей бабушке: «Трусы наденьте на ребенка, большая уже»; мне лет пять, меня посещает первое острое чувство стыда за свое тело, что я делаю что-то не то, и отвратительное чувство обиды. Дальнейшее отделение тела от сознания происходит в период украшения этого тела: красивые платьица, бантики, лакированные красные до колен сапоги вместе с цветом зеленки колготок, привезенных отцом из командировочной Польши, вызывают во мне заслуженную гордость четвероклассницы, но нет еще четкого ощущения, почему надо это тело украшать, просто у других такого нет, это что-то особенное. Дальше — хуже. С ранним наступлением подросткового периода приходит и осознание того, как на тебя смотрят другие, строгая диета лет с тринадцати для похудения раскормленного бабушкой организма. Подросток замечает себя со стороны и себе не нравится. Далее зеркала, косметика, и все это в убыстряющемся темпе, парикмахеры,

упражнения, витамины, доктора, лекарства, все более пристальное рассматривание себя и своих смертников, значимая оговорка — «смертников», имела в виду сверстников, признаков одряхления, обвислости и все большего непонимания того, как, каким образом это пока еще совершенно не изменившееся юное сознание обитает в таком неудобном, неуклюжем, все менее послушном и требующим отдельного внимания прибежище. И отсюда, как люди ушлые говорят, видна и следующая стадия отделения — это когда видишь свое уже совершенно неподвижное тело с высоты двух-трех метров.

Дает ли отделение сознания от тела некоторые преимущества — вопрос очень спорный. И к чему эти преимущества относятся — к телу или к сознанию по преимуществу?

Сон

Пора первой половины 80-х до разрушения железного занавеса — время наиболее плодотворное для сна и сновидческой деятельности как осуществления собственных защитных фантазий наяву. Сны — это естественная, присущая организму защитная форма отделения тела от сознания. Название фильма того периода — «Полеты во сне и наяву» (1982) — хорошо отражает ограниченно-неограниченные возможности брежневской эры застоя. Надо сказать, что время сна в те годы для меня было особенно любимо. Время сна было более значимо, реально, чем время бодрствования, я погружалась в 12-часовой сон, более насыщенный событиями, чем оставшаяся половина дня. В пространстве сна я часто оказывалась в одних и тех же местах. Одна городская местность называлась Веной. В Вене знала бульвары, улочки и переулочки, как выйти через проходные дворы к тому или иному дому, как найти чинильщика обуви и где есть комната и для меня. Иногда во сне я уезжала в Италию в старинном, с огромными окнами, залитом закатным солнцем вагоне. Могу с блаженной улыбкой заметить, что это было почти как

гоголевское «с одной стороны море, с другой — Италия; вон и русские избы виднеются». Сны эти были значимыми, наполненными событиями, притчеобразными, разъясняющими действительность, являлись выходом из нее. Сейчас я помню эти сны ярче, чем события бодрствования. Помню без фотографий, помню без инструмента фотографии.

Строительство «Комнат»

Мои «Комнаты» — выстроенное пространство для другого жизненного опыта, выстроенное по крайней жизненной необходимости; время работы над ними — самое осмысленное, счастливое, дружественное и, как ни странно, веселое, хотя это предприятие и было вынужденным — от беспросветности, серости, холода, грязи зимы 1983 года, когда новогодняя депрессия сначала заставила меня обворачивать газетами и клеить осыпающуюся елку; но вскоре, на полпути плюнув на это нескончаемое занятие, я стала выносить и выбрасывать из моей рабочей комнаты все предметы, не оставив ничего, что позволило бы мне начать что-то с нуля. С нуля строить свой новый мир для себя, с другими горизонтами, вписывать себя в новую среду, где только я произвожу свою созидательную работу и физически могу пребывать в результатах моего физического и интеллектуального труда. То есть я строю свое государство по своим законам, строю если не идеальный город, то хотя бы идеальную комнату. Это уже была техника эскапизма в действии! Могу населить это пространство своими друзьями. Но «Комнаты» и выражали, как я теперь понимаю, мой опыт пребывания в том замкнутом пространстве загнанности и депрессии, в котором пребывал каждый. Насущная необходимость что-то предпринять в своем мире, а свой мир пространственно сводился в лучшем случае к собственной квартире, к частному месту пребывания советского узника — единственная площадка, где ты без особой опаски мог предпринять что-то радикальное, — действие по спасению себя, утопающего и задыхающегося

в безвоздушном пространстве старческой немощи и безумия государственной власти. «Комнаты» в готовом виде жили недолго — от недели до двух, хотя делались от одного до двух месяцев. Сам же процесс был ощущением счастья, радости, осмысленности, что-то, что каждый день выхватывало меня из осмысленного сна, подбрасывало из постели и заставляло работать целыми днями. Как я теперь понимаю, отчасти это, наверное, был резиновый клей, который лился в замкнутой комнате рекой и заставлял нас с Митей Черногаевым, тогда еще подростком, хохотать, петь песни и постоянно находиться в приподнятом, прекрасном настроении во время работы над «Комнатами». Комната была предназначена еще и для других занятий: живописи и иллюстрирования по преимуществу детских книг, и поэтому «Комнаты» безжалостно разрушались и выбрасывались на помойку. Единственное, что осталось от них, — это фотографии, мои почеркушки-эскизы, очень короткое видео Сабины Хэнсен, нашей немецкой подруги, вооруженной уже в то время недавно появившейся новой техникой, и аудиокассеты с записанными Иосифом Бакштейном впечатлениями посетителей «Комнаты № 2». Иосиф приглашал и интервьюировал гостей, в основном уважаемых художников-основателей-мужчин. Я на это время уходила из квартиры или пряталась на кухне. Тогда и до сих пор у меня сохраняется ощущение того, что художник сделал свое дело и может уйти. Больше произведение к нему не относится, ему не принадлежит, и поэтому обрабатывать это произведение — уже не его забота (или работа). Как написала Маргарита Тупицына в одном из своих эссе, Иосиф Бакштейн апроприировал «Комнаты», запустив их в мужской, патриархальный дискурс, а я, хоть и не ощущала этой апроприации, ей неосознанно сопротивлялась¹.

¹ «Проект приобрел несколько иной контекст, когда критик Иосиф Бакштейн вызвался сопровождать посетителей (без участия Наховой) и записывать их размышления по поводу «Комнат». Бакштейн ограничил «апостольский» список комментаторов двенадцатью художниками-мужчинами, которые, таким образом, стали неотъемлемой частью функционирования

Переход

Переход из одной половинки 80-х в другую произошел как бы случайно, незаметно, никто (никто!) из моего окружения и, безусловно, я в том числе, не подозревал и не ждал никаких перемен. Не помню, откуда я услышала, что вышло постановление о том, что можно поехать в гости по частному приглашению в другую страну. Было это в 87-м году. Я позвонила Габриэле в Болонью, подруге одного из самых близких мне людей, умершей в 86-м Наташи Б. Наташина болезнь и смерть проживались мной в эти годы, как я сейчас понимаю, как воплощение смерти не только частного лица, но и как смерти всего живого, что соответствовало общему настроению, и борьбы, чтобы выжить, и веры в возможность этого выживания и в то, что потом, уже после смерти, наступит новая жизнь — как всегда, данная нам сверху, по распоряжению начальства.

О фотографии. Как мы превратились из путешественников во сне в путешественников наяву

Феномен фотографии актуализировался для меня и, как мне кажется, и для других фотографов-НЕпрофессионалов или стал заметным и принципиальным во второй, сладкой половине 80-х годов. Поэтому я считаю возможным поговорить здесь об этом феномене немного подробнее.

Фотография — это один из наиболее действенных инструментов отделения сознания от тела. Особенно когда ты это тело — свое или чужое — снимаешь. Когда рисуешь или живописуешь, конечно, ты тоже отделяешь тело от сознания, но поскольку процесс рисования-писания длительный, а не

проекта после его осуществления. Его эксперимент <...> доказывал «незыблемость патриархального контроля над интерпретацией даже в среде концептуалистов» (*Tupitsyn M. Unveiling Feminism: Women's Art in the Soviet Union // Arts. 1990. December. P. 66*).

моментальный, как в фотографии, то тело в этот процесс настолько вовлечено вместе с сознанием, что себя даже и не замечает. Даже когда пишешь автопортрет, ты пишешь все же не себя, а чужого человека, так как изучаешь поверхность, хоть это и твоя поверхность, но отчуждение и сосредоточенность на воспроизведении в процессе живописи настолько полные, что свое собственное тело становится более чужим, чем чужое. Кому на пользу это отчуждение? Думаю, что оно обоюдовыгодно. Это как когда живешь в коммуналке, или сидишь в камере, или живешь с ощущением, что жизнь кончена, все, что мог, уже сделал, тупик, двигаться вроде больше некуда, соседи по коммуналке до боли знакомы и опостытели — тут отделившееся от коммунального существования в теле сознание делает по необходимости жизненно важное открытие и начинает полностью гулять само по себе.

Фотокамера открывает нам то, чего мы не видим. Почему мы и взираем на себя с ужасом и отвращением, не признавая, отрицая себя во времени.

До 87-го года, до перелома, фотографы-профессионалы выполняли очень специфические виды съемки в частной жизни людей. Разбирая старые фотографии, я раскладываю их на несколько кучек по определенным категориям:

— редкий поход в фотоателье, чтобы запечатлеть рост ребенка, или семейный юбилей, или иное событие в жизни: окончание первого класса, школы, института;

— фотографии освоения нового пространства: редко — курортные фото новых мест типа «курорт Анапа».

В нашей семье фото- и киноаппаратом владел папа, и он вытаскивал их только для поездок. Разгребая завалы папиных путешествий, я перебирала тысячи ненапечатанных пленок, неразрезанных слайдов, несмонтированных 8-миллиметровых кинопленок — вся эта бессознательная физкультура путешествий поражала меня практически полным отсутствием действующих лиц. Совершенно удивительно то, что я не

обнаружила НИ ОДНОЙ фотографии, снятой в нашем доме на Донской, ни одного портрета родственников, ни жены, ни ребенка, ни тещи, ни свекра, при том что жили мы все впятером в одной двухкомнатной квартире. Папа снимал свои поездки по стране и за границу: люди случайно возникали как часть пейзажа номенклатурного путешественника за пределы железного занавеса — в ГДР, в Италию, в Грецию. В основном это бессмысленный набор общедоступных мест в менее качественном, чем на открытках, исполнении. Возможно, для экономии суточных это и было выгодно. Зато папин взгляд, как в немом кино, я говорю о 8-миллиметровых фильмах, останавливался на названии мест: «Ясная Поляна», «Секс-шоп» — конечно, снаружи, не входя в запретную зону. Быть может, он действительно был филологическим туристом по бесконечным знаменитым местам, монументам, домам, площадям, знакомым мне по книжкам, альбомам и путеводителям. Попросить кого-нибудь, дескать, сними меня здесь на память, папе в голову, видимо, не приходило. Бессознательное освоение пространства в папиных 8-миллиметровых лентах завораживает — это чистое движение, заснятое из папиной «Волги», купленной, как я не так давно, опять же из архивов, узнала, на реабилитационные деньги, — моего дедушку с маминой стороны расстреляли в Ленинграде в январе 39-го года. Это освоение движения и пространства в полностью обездвиженной и беспространственной стране, видимо, было высшим выражением свободы и счастья передвижения. Если согласиться, что чувственный мир нам дан только в поверхностях, в чем я, чем дольше живу, тем больше убеждаюсь, то ускоренное перемещение или смена поверхностей объясняют жизнь в большей степени, чем что-либо еще.

В стране, где перемещение было ограничено или невозможно — прописка, железный занавес, — где пространство было ограничено, кино- и фототехника явно выполняли расширительные функции, были инструментами свободы.

Сейчас я предпочитаю путешествовать без камеры — для того чтобы видеть, рассматривать, запоминать. Путешествуя

с фотоаппаратом, ты подменяешь видение физкультурой. Спуск затвора — что получится, то получится, посмотрим потом, увидим потом.

В нашем кругу фотоаппараты использовались в основном строго профессионально. У меня фотоаппарата и вообще не было до 87-го года. Приглашались профессиональные, замечательные фотографы, чтобы отснять картины на широкую пленку. Необходимость в широкоплечном качественном документировании, кстати, появилась тоже где-то в середине 80-х, ближе к перестройке, когда обнаружилась некая относительная ценность того, что ты делаешь. А случилось это после того, как наши знакомые дипломаты-французы, закончив свой срок пребывания в СССР, захотели купить работу-другую и увезти ее с собой. Навсегда. Понимание того, что ты уж точно никогда этой работы не увидишь, стало вынуждать к профессиональному фотографированию. До этого мне вообще не приходило в голову фотографировать работы, даже если они дарились друзьям и знакомым по поводу и без. Репортерами художественных событий — акций, квартирных выставок, чтений — тоже были профессионалы: фотографы и художники, Георгий Кизевальтер и Игорь Макаревич.

Перелом наступил с приобретением «мыльницы» — простого, легкого карманного фотоаппарата — и с появлением большого количества фотомастерских с большим оборотом проявки и печати. Эта радикальная перемена произошла с появлением возможности путешествия на Запад. «Мыльницы» доставались именно для счастливой возможности путешествий — первый раз в Италию, к Габриэле! Мои фотографии с неотвратимой предсказуемостью стали повторять все то же, что видел мой отец.

Преобразование счастливой части населения в путешественников и по умолчанию в фотографов произошло...

Профессия фотографа стала исчезать с массовым приобретением фотоаппаратов и их, фотоаппаратов, упрощением.

Окончательно она канула в Лету с телефонами, имеющими «глаз». Я наблюдаю, как легко и бессознательно, автоматически происходит «щелкание» телефонов, запечатлевающих происходящее; как мне кажется, возлагая, делегируя процесс видения даже уже не «глазу» аппарата, а своей руке, мы переводим зрение в указательный жест, который говорит: «Вот, смотри». Да, наверное, это становится отличительной чертой глобализации — указательный палец заменяет размышления, литературу, зрение, коммуникацию. Говоря, даже уже не говорю: «Смотри!» — палец как волшебная палочка, указание — и мир «схвачен», отложен в сторону и по преимуществу забыт. Дело сделано и забыто. Бессознательное визуальное накопление, визуальное ожирение, отупение, привыкание к визуальному шуму, так же как и к шуму звуковому, — эти перемены начинались с покупкой «мыльницы», как и освоение другого, открытого мира — со второй половины 80-х. На Западе это произошло лет на 10—15 раньше. А завершается эта радикальная перемена сейчас.

Москва

Октябрь 2012 года

Владимир Немухин

Искусство развивается медленнее, ЧЕМ ЖИЗНЬ

Георгий Кизевальтер: Я помню, что в начале 1980-х ты много работал в Горкоме профсоюза художников-графиков и эта площадка была очень важна для тебя. В 70-е выставки на Малой Грузинской собирали длиннющие очереди, но в 80-е популярность этого места сильно упала. Как бы ты охарактеризовал ситуацию в Горкоме в те годы?

Владимир Немухин: Как известно, живописная секция Горкома возникла после «бульдозерной выставки». И многие «неофициальные» художники оказались тогда членами Горкома, потому что в те годы надо было обязательно где-то работать, а Горком давал художникам официальную «крышу». Впрочем, для этого надо было работать в издательствах и собирать справки, а всем хотелось писать картины. Поэтому, когда в Горком пришло предписание Гришина организовать «живописную секцию», где было указано, что выставочная деятельность художников «также» является трудовой, все очень обрадовались. Но в последующие годы мы много ходили по всем инстанциям, стараясь добиться того, чтобы это слово «также» привело к тому, что художники стали бы в реальности получать пенсии на основании членства в Горкоме. И здесь можно было бы долго рассказывать про эмоциональные собрания художников с криками и требованиями принять меры, бесконечные обивания порогов в министерствах, собирание бумаг, но я не думаю, что это нужно делать.

Я помню, что в те годы секретарем МГК был некий Леонид Матвеев. Когда мы пришли к нему, он стукнул кулаком по столу, позвонил в МОСХ и потребовал разобраться с «этими художниками»: «Это художники или нет?» Через какое-то время состоялось заседание в МОСХе, пришел Салахов, и из всего состава живописной секции Горкома приняли одного

художника в члены МОСХа, двоих — кандидатами в молодежную секцию, и на этом дело закончилось. Однако надо признать, в начале 80-х была организована выставка Горкома в МОСХе — если мне не изменяет память, на улице Вавилова.

В общем, я пришел в Горком с радостью, что наш выставочный голод удастся преодолеть, хотя меня предостерегали, что это неблагоприятное дело. По сути, это учреждение было продолжением политики советской власти, и у нас работали такие же комиссии Управления культуры города, искавшие антисоветчину, и каждый раз мы переживали, какую работу снимут, а какую оставят. Я мог бы рассказать подробнее про все эти истории, которые звучат нынче как дурные анекдоты, например, как Линицкий маскировал кресты церквей на картинах ветками деревьев, а после комиссии эти ветки стирались, но, в любом случае, я благодарен был и тому, что нам удавалось отстоять 5—6 работ и открыть выставку. Сейчас, в 2012 году, это трудно представить, но тогда наш выставочный голод доходил до такой степени, что мы были рады и этим относительным свободам.

Стоит вспомнить, что в горкомовских выставках принимали участие такие впоследствии известные художники, как Кабаков, Булатов, Чуйков и многие другие и там состоялись фактически их первые официальные выставки в России. Их участие стало возможным благодаря тому, что я познакомился в те годы поближе с Эдиком Штейнбергом, который мне очень помог в том плане, что привлек внимание этих художников к Горкому. Кроме того, в одной коллективной выставке согласился принять участие и Шварцман, хотя потом он ругал меня и сказал, чтобы его больше на выставки в Горком не приглашали.

Конечно, сегодня никто этой организации и не вспоминает, но в истории московского, и даже всесоюзного, искусства она сыграла большую роль. И я работал там очень много, хотя со временем стал понимать, что Горком в силу естественных причин все больше и больше коммерциализируется: многие художники писали на выставках под названиями картин свои

телефоны, периодически в подвале Горкома возникали покупатели — это были только иностранцы, — а больше никого ничего не интересовало. В 1987 году я сделал одну из своих последних выставок на этой площадке — «Объект-1»...

Г.К.: Да, это была очень важная выставка, потому что она предшествовала экспозиции на Каширке А. Ерофеева «В сторону объекта» 1990 года и по спектру представленных работ и художников была не намного беднее.

В.Н.: Я предполагал сделать три такие выставки, посвященные теме объекта в искусстве. Меня в этих выставках интересовали не обычные живопись или рисунки, а иные, трехмерные подходы к решению формальных задач, поставленных художниками. Там были коллажи, ассамбляжи, современные скульптуры, какие-то прототипы инсталляций.

Г.К.: А что в тот момент подтолкнуло тебя к этой идее? Мне казалось, что ты всегда «болел» главным образом живописью.

В.Н.: Я думаю, это было просто состояние времени, вызывавшего потребность в новых формах. Я сам делал коллажи и какие-то ассамбляжи, начал делать и скульптуры, но я чувствовал, что у многих это уже есть — у Колейчука, того же Кабакова и многих других. «Форма и цвет» как основополагающие принципы ушли, но возникала какая-то иная форма искусства объемов, форма выражения идей с помощью нестандартных средств. Это было интересно, но единственная благодарность, которую я получил там за всю свою работу, оказалась на вывешенной афише «Объекта-1», на которой кто-то написал: «Спасибо Немухину за такую выставку!»

Каталога, разумеется, не было, хотя вначале он планировался. Я не помню точно, принимал ли участие в этой выставке Дробицкий (скорее всего, да), но из-за нее в Горкоме произошел раскол. Там существовали многочисленные группы — «11», «20», «21» и другие, и вот эта «двадцатка» в основном и коммерциализировала ситуацию в искусстве на Малой Грузинской, причем очень активно. Она агрессивно демонстрировала и насаждала свои художественные вкусы, стоящие на весьма низком уровне, хотя в ней тоже были вроде

бы интересные художники. А «Объект» не вписывался в их представления о выставках и необходимости продаж.

Г.К.: То есть «двадцатка» опускала планку требований к искусству, которая незримо существовала за пределами Горкома, и тем отвращала от себя последних мыслящих зрителей? Забавно, что после перестройки Горком довольно быстро исчез с горизонта.

В.Н.: Да, он просто перестал быть нужным. Я вышел из художественного совета Горкома в 1987 году (в правлении я никогда не был, как кто-то писал, потому что мне не нужны были никакие административные должности) и просто ушел от них, потому что система отбора на выставки окончательно умерла — художники несли туда все, что им вздумается, и качество выставок сильно упало. А в начале 90-х годов в стране произошла новая революция, все активно менялось, и Горком прекратил свое существование. Впрочем, Дробицкий открыл вместо него Международную федерацию художников, которая существует и поныне.

Г.К.: Я помню, что при какой-то нашей встрече в 1985 году ты сказал мне следующее: «К счастью для художников, искусство меняется не так быстро, как жизнь». Сейчас ты согласен с этой мыслью?

В.Н.: Безусловно. Искусство развивается очень медленно. Нам может казаться, что мы движемся куда-то гигантскими шагами, но на самом деле этого не происходит. В зону искусства приходит много новых людей, которые создают шум и даже крик вокруг своего творчества — с требованием непременно рекламировать и признать их понимание искусства. Эта ситуация существует не только у нас, но и на Западе, со всеми их галереями и аукционами. Однако само искусство развивается очень медленно, поэтому переживать о том, что искусство умерло, не имеет никакого смысла. Да, жизнь активно влияет на него, особенно у нас в России, где жизнь меняется очень быстро. И история советского искусства со всеми его пертурбациями — тому наглядный пример.

Г.К.: Если сравнить начало 1980-х и их конец, то между этими двумя точками можно увидеть огромные различия.

Начало — это стагнация, ощущение «покинутости отцами-основателями» и даже безысходность от невозможности что-то изменить. Конец — это фейерверк выставок, фурор на международной сцене и ярмарка тщеславия на родине. Согласен ли ты с такой оценкой?

В.Н.: Да, за 80-е годы назрело много серьезных проблем. Важно, что к 80-м годам эмигрировали очень много наших друзей-художников — мы говорили об этом в книге про 70-е¹, не будем перечислять их всех еще раз, но уехали очень важные художники. Действительно, ощущение «покинутости» не оставляло мой круг все 80-е годы.

Конечно, 80-е неразрывно связаны с горбачевскими переменами. Горбачевские беспокойство и неопределенность в политике, в вопросах управления государством создавали некие «проходы» для искусства. Дело ведь не только в Горкоме: огромное количество художников было в МОСХе, в студии Грекова и других подобных объединениях. Все это существовало параллельно, и все это должно было во что-то трансформироваться. Но главный результат 80-х в том, что за эти годы у художников выработалось другое отношение к искусству. Пышным цветом расцвел соц-арт, хотя формироваться он начал в 70-е. Для меня наиболее яркими художниками, развивавшими совершенно новые темы, стали Кабаков и Булатов, хотя были и другие. Живописная составляющая, в которой мы так нуждались раньше, вызывавшая в нашем кругу столько дискуссий и служившая постоянной главной темой лекций наших учителей — Фалька, Фонвизина и Фаворского, — уходит. Впрочем, в то время мы, наш круг, еще жили под влиянием русского искусства, чего сегодня нельзя увидеть вовсе.

В целом, я бы сказал, что мы были советскими, а не русскими художниками. Это были советские абстракционисты, советские экспрессионисты, советские соц-артисты и концептуалисты и так далее. А русские художники закончились в 1922—1924 годах.

¹ Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. М.: НЛО, 2010.

И эти проблемы перешли дальше, в 90-е годы, а уж как нас потом назовет история, трудно сказать.

Г.К.: *А вы ощущали себя в то время наследниками авангарда?*

В.Н.: Конечно. Авангард играл для нас большую роль, но его идеи не являлись для нас абсолютной истиной, потому что в нем было много идей о коммунистической свободе, о братстве и равенстве, вот почему Запад и считает это утопией. Главным содержанием там было раскрытие социального образа человека. А мы не могли ощущать себя социально свободными. Нам изо всех сил нужно было приспособливаться к советской системе. Поэтому авангард превращался для нас в личностное переживание. Хотя некоторых интересовали формотворческие проблемы, и они старались придерживаться принципиальных позиций авангарда. А сейчас радители, то бишь деятели нового искусства с матом ниспровергают идеи Малевича, и башня Татлина, построенная кем-то на мухоморе, говорит о том же. Мы игнорируем все и вся, и совершенно не понятно, что мы хотим теперь создать. Соц-арт и его последователи стали критиковать не только советское, но и предшествовавшее ему русское авангардное искусство.

Г.К.: *Из твоих рассуждений следует, что перестройка тебе лично никаких перемен не принесла?*

В.Н.: Почему? Все менялось, и наша ситуация кардинально изменилась. Многие художники еще до перестройки стали тихой сапой готовиться к выходу на Запад. К примеру, Кабаков в эти годы уже не делал искусства. Он делал Кабакова.

Я помню первые визиты в Москву таких деятелей, как Клауке и Филлис Кайнд, и всяких критиков. Галерея Кайнд договаривается с Булатовым, он едет к ней и устраивает у нее свою выставку. Пауль Йоллес тоже начал раскручивать Булатова и Кабакова, устраивать их выставки. В это время в Москве уже состоялся «Сотбис». Появляются эмиссары западных галерей, они зовут всех художников к себе, в то время как вокруг активно расшатывается корабль горбачевской перестройки. И началась новая волна отъездов.

Конечно, Запад ждал от русских каких-то новаций, какой-то дикости, невероятных явлений, наподобие русского авангарда, но мы не смогли принести в мировую культуру ничего значительного, кроме собственных переживаний и субъективных идей, блуждавших в наших сердцах и умах.

Время толкало нас к каким-то неясным событиям, но мы еще не знали, что произойдет в 90-е годы. Мы могли только предчувствовать, что грядут резкие повороты в судьбе нашего отечества, но еще нельзя было представить, что все обвалится. И в Германию я поехал уже после 1991 года, когда все в СССР уже рухнуло. Я поехал в том числе потому, что мне безумно хотелось увидеть Запад своими глазами и понять его. Поэтому, когда галерея Бар-Гера пригласила меня работать, я согласился. А больше никаких радужных предложений у меня не было.

Г.К.: В 1981—1982 годах в Москве прошла выставка «Москва — Париж». Если сравнить ее с выставками конца 1950 — начала 1960-х, вызвавших шок и восхищение, она оставила какой-то след в сознании художников?

В.Н.: Эта тема очень интересная, но мой ответ — нет, не оставила и не сыграла такой роли, как те выставки. У нас уже шла своя работа, имелись свои переживания и свои идеи. Мы — по крайней мере по убеждениям — уже не шли за Западом след в след, а старались найти свой путь развития. Этот путь говорит не о какой-то принципиальной честности художников — дескать, не будем смотреть на Запад, — нет, просто атмосфера, в которой мы жили, формировала наши особые интересы в искусстве. Западу эта атмосфера непонятна, и они там до сих пор ее мало понимают. Более того, она им даже и не нужна. Кабаков в своих интервью правильно говорит, что кардиналы-кураторы закрыли нам путь в музеи и мы будем вместе стоять у стен, но нас никогда туда не пустят. Не могу не согласиться — нас туда не пустят, мы там не нужны. Почему — на этот вопрос ответят позже.

Так вот, выставка «Москва — Париж» была очень важна для Запада, потому что отразила ту огромную роль, которую сыграл в свое время наш авангард, и помогла раскрыть его для

зрителя. Запад больше узнал о наших художниках, в том числе о Малевиче. Там до сих пор есть коллекционеры, которые собирают только русский авангард, хоть это и была утопия. И то, что мы делаем сейчас, для них — утопия. Все это очень точно понимает и отражает Илья Кабаков в своем последнем сборнике интервью с М. Эпштейном. Не могу сказать, что это «плач Ярославны», но он понимает обреченность, неизбежность гибели проблематики интеллектуальной интерпретации искусства, присущей художникам, живущим в России. Эта проблематика не понимается ни здесь, ни на Западе.

Г.К.: Можно ли утверждать, что крах вот этой последней утопии начался после перестройки, когда советские художники выплеснули на Запад все свои идеи и Запад их не принял?

В.Н.: Нет, не думаю. Так нельзя говорить. Запад не принял никого из Восточной Европы. Он не принимал практически никого и раньше. Хотя в 90-годы западные страны начали активно выставлять Кабакова и Булатова и было много музейных выставок, потому что там активно начали интересоваться идеями новой России. И многим художникам как раз в те годы дали мастерские от города Парижа, к примеру. То есть поддержка была оказана многим на самом деле. Но в целом русские события никакого большого следа в западном искусстве не оставили.

Г.К.: Какой результат был у тебя лично на выходе из этого десятилетия, когда все привычное начало рушиться?

В.Н.: Мы воспринимали тот период с безусловной радостью, потому что мы понимали, что расстанемся с коммунизмом. Я не сторонник никаких коммунистических идей в нашем обществе. Я могу по-особому относиться к Ленину, но Сталина я просто не переносу. И поэтому я только приветствовал выход из социалистического провала. Хотя дальнейшие события радости нам не принесли, но это уже другая тема.

Москва
Январь 2012 года

Тимур Новиков

История ленинградского искусства

1980-х годов

(фрагменты лекции¹)

<...> Для того чтобы понять происходившее в 1980-е годы, нужно обратиться к концу 1970-х годов. Что произошло тогда? Появилось новое поколение людей, молодежь, посетившая выставки андеграунда 1974—1976 годов. <...> Появилась новая тенденция: художники начали создавать работы для того, чтобы показывать их публике. Все 1970-е годы неофициальное искусство, несмотря на то что состоялись первые выставки, было ориентировано на показ произведений друзьям, знакомым и редким иностранцам, проникавшим в богемные круги. Первые выставки создали впечатление постоянной художественной практики, позволившей образоваться новой среде художников, которые уже не боялись выставляться, не ждали, что за это их посадят, а относились к выставке как к подвигу, за которым следуют признание, локальная слава. И эти молодые художники, не успевшие выставляться в ДК им. Газа и «Невском», но посмотревшие эти выставки, пришли в конце 1970-х годов.

В 1976 году появилась группа художников под названием «Летопись». В нее входили Борис Кошелухов, Елена Фигурина, Михаил Горошко, Александр Васильев, Леонид Федоров; я вошел в группу «Летопись» в 1978 году. Группа «Летопись» — одно из первых художественных объединений, ориентированных на <...> экспрессионизм. <...> Группа не испытала гонений, ее художники не страдали манией преследования со стороны КГБ и были гораздо свободнее, чем предыдущее поколение. Участники группы проводили акции, на которые

¹ Лекция была прочитана в Санкт-Петербургском университете 24 января 2001 года.

не решались их старшие товарищи. В 1978 году «Летопись» организовала несколько выставок на природе, на пляже в Репино. Художники «Летописи» вместе с другими присоединившимися к ним товарищами приезжали с картинами и показывали их на пляже. Делалось это для публики, которая всегда приходила на пляж летом. А случайно проходившие мимо картин милиционеры только дивились и радовались, глядя на эти странные абстрактные, экспрессивные и непривычные для тогдашней художественной практики произведения. <...> Тогда же проводились встречи художников: еженедельно, по вторникам, мы собирались с картинами и обсуждали их на квартире у кого-то из художников — в основном это происходило у Нелли Полетаевой.

Любопытно, что глава группы «Летопись» Борис Кошелухов — один из первых художников, кто уехал на Запад и вернулся. В 1978 году он покинул родину, уехал в Италию, но, пробыв там чуть больше полугода, вернулся назад, сказав, что западное искусство не столь интересно, западная художественная ситуация не столь прекрасна, как казалась, и что в России на самом деле жить хорошо. Это было первое сообщение о том, что в России жить можно. И миф о том, что здесь «тюрьма народов», был развеян именно в среде художников группы «Летопись». <...>

К началу 1980-х годов в западном искусстве стали происходить новые процессы. В Италии тогда появились Сандро Киа, Франческо Клементе, Мимо Паладино, которых называли трансавангардом. Громкие выставки трансавангардистов прошли в основном в 1982—1983 годах. Можно считать, что это было влияние выставок Кошелухова, прошедших в Италии, можно считать, что это было не так. Но, на мой взгляд, работы художников Сандро Киа, Франческо Клементе удивительно напоминают ранние работы Кошелухова, вывезенные им в 1978 году в Италию и демонстрировавшиеся в Риме. Именно этот экспрессионизм с народническими неопримитивистскими тенденциями, которые практиковала группа «Летопись», и стал характерным искусством начала

1980-х годов. В 1970-х годах для западного искусства были характерны концептуализм, минимализм, гремел лэнд-арт, пользовался известностью художник Кристо; Ричард Лонго, Деннис Оппенгейм совершали скучноватые минималистические акции.

Группа «Летопись» не имела западного источника, поскольку на Западе в конце 1970-х годов неоекспрессионизм только входил в моду. Художник Кошелухов, привезший свои работы в Италию, почувствовал себя в полном вакууме: бедный минимализм или концептуализм никак не реагировали на экспрессивный примитивизм Кошелухова, который был бы востребован, вероятно, если бы он приехал в Италию тремя-четырьмя годами позже. Поэтому формирование группы «Летопись» с ее экспрессивно-примитивистской по характеру живописью было в некотором смысле революционным шагом.

В 1980 году к Олимпиаде [в Ленинграде] была сделана первая выставка, на которой члены Союза художников были представлены вместе с неофициальными художниками. Это была выставка во Дворце молодежи, где были показаны работы около ста авторов, частью членом Союза художников, «левого ЛОСХа», частью членом сообщества неофициальных художников. К этой выставке впервые был напечатан каталог, то есть впервые в типографии были напечатаны имена авторов, доселе не публиковавшиеся вообще. В ругательных статьях о неофициалах стремились не использовать имен художников, чтобы не делать им никакой publicity. И вот в 1980 году был впервые напечатан каталог в виде буклета-раскладушки, где можно было увидеть имена художников, впоследствии ставших звездами 1980-х годов. Там же впервые появились имена семидесятников, которые фигурировали только в самиздате, размножавшемся на печатной машинке или вручную, поскольку ксерокс тогда еще только появился и был недоступен. Поэтому 1980-е годы стали революционными для сознания художников. Художники почувствовали новую волну свобод: у них появились возможности регулярно выставляться, поскольку Главное управление культуры позволяло художникам, объединенным в группы, приходить

и просить о выставках раз в год. Поэтому художники объединялись по своим творческим воззрениям. Каждый год в городе проходили три-четыре групповые выставки. С одной стороны, это позволяло структурировать художественный процесс, с другой стороны, художники добились общих выставок: в 1982 году прошла первая выставка ТЭИИ² в ДOME культуры им. Кирова.

С 1982 года ТЭИИ ежегодно добивалось всеобщей выставки, хотя Управление культуры старалось не делать больших неофициальных выставок, дабы не созывать громадного количества народа и не привлекать внимания к этим экспозициям. Боялись очередей на выставки, хотя в начале 1980-х годов таких длинных очередей, как в ДК «Невский», уже не было. Если очередь и появлялась, то отстоять ее можно было в течение часа. Но по-прежнему неофициальные выставки пользовались невероятной популярностью. Таким образом неофициальные художники вошли в период открытой выставочной деятельности, стали печатать каталоги в самиздате, активно писать статьи об искусстве, осмыслять его, и их искусство неожиданно оказалось вполне сопоставимым с интернациональным художественным процессом.

В течение 1980-х годов появились произведения, которые смело можно было выставлять на международных художественных выставках, и вы не увидите сильной разницы между произведением художника, созданным в Ленинграде, скажем, в 1982 году, и работой из Нью-Йорка того же времени, хотя прямых связей, контактов, выездов не было, и даже прессы практически не доходило до России. Можно говорить о некотором «ветре перемен», как его называли китайцы: когда некий «ветер перемен» сходит с небес и одновременно касается людей в разных частях земли и какие-то мысли приходят к ним одновременно — поэтому Маркони и По-

² Товарищество экспериментального изобразительного искусства, наследовавшее союзу ТЭВ, созданному художниками после выставок в ДК им. Газа и «Невском», но быстро переставшему существовать. ТЭИИ, появившись в 1981 году, объединило художников для социальной работы в области искусства.

пов одновременно изобретают радио, а неоекспрессионизм одновременно появляется и на Западе, и в Ленинграде (и отчасти в концептуальной версии в Москве: к этому направлению можно отнести работы Константина Звездочетова, появившиеся в первой половине 1980-х годов). Хотя, конечно же, имеющие поддержку финансовых структур, имеющие возможности выставлять свои работы в музеях, западные художники чувствовали себя гораздо лучше.

Надо сказать, что в 1980-е годы искусствоведы совершенно не оказывали влияния на неофициальных художников, потому что в основном были ангажированы, стремились, получив образование, поступить на работу в музей. Среди людей с искусствоведческим образованием, связавших свою жизнь с неофициалами, можно по пальцам насчитать. Самой заметной фигурой среди них был Юрий Владимирович Новиков, работавший в ГИОПе и ныне являющийся заместителем директора ГИОПа по науке, а тогда писавший в журнале «Часы» статьи об искусстве под псевдонимом «Р. Скиф». Искусствознанием занимались сами художники, и надо сказать, что в 1970-е годы сформировалась целая когорта искусствоведов-художников: Анатолий Басин, Михаил Иванов, Сергей Шеф. Об искусстве в самиздате много писал и я. Все мы писали под псевдонимами. Шеф писал под псевдонимом «У. Истоков», я писал под двумя псевдонимами «Игорь Петров» и «Игорь Потапов». Статьи Потапова были мной опубликованы в антологии «Новые художники. 1982—1987 годы», а первоначально они выходили в самиздатском сборнике «Новость», который «Новые художники» издавали ограниченным тиражом, примерно как и журнал «Часы» — 10 экземпляров. Перечисленные авторы из художников, в том числе и я, вели кураторскую деятельность, устраивали выставки без участия искусствоведов. Мною уже был назван проект, осуществленный художниками Захаровым-Россом, Дышленко, Михновым-Войтенко, Васильевым и Борисовым в ДК им. Орджоникидзе в 1976 году. Знаменитая выставка прошла в 1978 году в церкви Кирилла и Мефодия — первая

выставка в сквоте, первом самозахваченном художниками пустующем доме. Ее организовал я. Выставку разгромили примерно через 24 часа после открытия, а через два месяца проживания там художники осмелели, сделали выставку и опять были разогнаны. Художник Михаил Иванов организовал в 1979 году в ДК им. Кирова выставку, основанную на двух ленинградских «домашних академиях»: круге Арефьева и круге Стерлигова. Собственно, Михаил Иванов исследовал особую ленинградскую живописность, основанную на объединении сидлинцев, стерлиговцев и арефьевцев.

В 1986 году я получил подарки от художника Энди Уорхола. Идя по улице Пестеля, я встретил Юрия Владимировича Новикова и говорю: «Юрий Владимирович, представляете, получил подарки от Энди Уорхола». А он меня спрашивает: «А кто такой Энди Уорхол?» Можете представить себе, какое состояние было у искусствоведов, в то время как художники тщательно изучали современное искусство. Только к середине 1980-х годов появились искусствоведы, интересовавшиеся проблемами современного искусства. Поэтому первая половина 1980-х годов полностью была никак не связана с официальной или неофициальной искусствоведческой деятельностью, кураторская деятельность была сосредоточена в руках самих художников.

К началу 1980-х годов постепенно сформировалось новое поколение художников, которые к 1982 году ощутили невозможность сотрудничать со старыми группировками, постоянно боровшимися за социальные права. Социальные права были одной из основных сфер озабоченности неофициальных художников. Они чувствовали себя художниками, лишенными статуса профессионалов, и очень хотели влиться в Союз художников, чтобы получить мастерские, талоны на краски — все то, чего они были лишены статусно. Проблема статуса волновала их гораздо больше, чем вопросы творчества. Именно борьба за официальный статус и привела художников к созданию ТЭИИ. ТЭИИ принимало художников по принципу: ты художник, которого не принимают в Союз,

и не важно, за что тебя не принимают в Союз (за то, что ты отказник, или за то, что ты экспрессионист или абстракционист, или пусть ты импрессионист, но ты связан с другим художником, которого запретили). Поэтому в ТЭИИ разброс художников был крайне широкий, они были объединены не по эстетическому принципу, а по социальному признаку, что не устраивало молодежь, рвавшуюся в бой. А группа «Летопись», за исключением меня лично, влилась в ТЭИИ и ограничилась социальными требованиями, утратив свое единство, основанное на любви к экспрессионизму, примитивизму и другим экстремальным формам выражения.

В 1982 году мы с молодыми художниками Иваном Сотниковым, Кириллом Хазановичем, Олегом Котельниковым создали группу под названием «Новые художники». Группа «Новые художники» сильно отличалась тем, что выставляла работы по эстетическому принципу и была тесно связана с молодежными движениями в культуре, такими как панк, рок. С самого начала (в конце 1970 — начале 1980-х годов) будущие «Новые художники» сотрудничали с тогда еще назревающим, еще не открывшимся рок-клубом, рок-музыкантами, участвовали в подпольных сейшнах. Можно считать, что группа «Новые художники» открыла новый этап в жизни нашего художественного сообщества. Параллельно аналогичные явления происходили и в московском художественном кругу.

Любопытно, что, когда группа «Новые художники» появилась, мы сразу поехали в Москву знакомиться с тамошней художественной ситуацией. Первыми, кого мы нашли, была молодая московская группа под названием «Мухоморы», образовавшаяся тогда же, одновременно с нами. В нее входили художники Константин Звездочетов, Свен Гундлах, братья Мироненко. «Мухоморы» объединились сперва вокруг художника Никиты Алексеева, который играл для них ту же роль, что и Кошелухов для «Летописи», близкой тому самому семидесятическому концептуализму: как Деннис Оппенгейм ходил протапывать дорожки на границу Канады и США, так

группа «Коллективные действия» ходила в поле под Москвой и вытаптывала дорожки в лесу. Молодежная пассионарность, тяготение к поп-культуре объединяли «Мухоморов» и «Новых», хотя происходившие из «Летописи» петербуржцы были склонны к неоэкспрессионизму и примитивизму, а «Мухоморы» склонялись больше к концептуальным проявлениям, к соц-арту. Если разобраться в истоках московского концептуализма, то следует сказать, что, с одной стороны, он был журнальным, назывался по-американски «концептуализм», с другой стороны, происходил он непосредственно из ленинградского искусства 1960-х годов, которое тогда воссоздавало традицию Даниила Хармса. Художники Евгений Рухин и Валерий Черкасов работали в 1960-х годах в концептуальной сфере «чудаковатого искусства». Рухин создал в 1962 году работу с надписью «хуй» (извините меня за это слово, написанное на картине, как граффити на стене). Эта картина, изображавшая надпись на стенке, была вывезена в 1967 году коллекционером Леонидом Талочкиным в Москву и начиная с 1970-х годов постоянно демонстрировалась в его квартире (до этого Талочкин держал ее в рулоне, стесняясь вешать на стенку). Она очень сильно повлияла на московский дискурс, на весь менталитет московского искусства второй половины 1960-х годов. Тогда же, в 1964 году, Черкасов сделал картину «Хочу есть» — не картину, а инсталляцию, сказали бы теперь. Это были разложенные и сфотографированные в виде надписи «Хочу есть» ложки и вилки. Точнее, вначале «Хочу есть» существовала как инсталляция и лишь потом была сфотографирована.

Любопытно, что Джозеф Кошут — отец концептуализма — только в 1965 году сделал свое произведение «Стул», считающееся первым произведением концептуальной школы. В некотором смысле «отцами концептуализма» были ленинградцы Черкасов и Рухин, поскольку москвичи Илья Кабаков и Андрей Монастырский основывались в первую очередь на сочинениях Даниила Хармса и идеях ленинградского философа Бориса Гройса, часто бывавшего в Москве и писавшего

под псевдонимом «Игорь Суицидов». Впервые в своих статьях Гройс выдвинул понятие «московский лирический концептуализм». Кстати, я просмотрел статьи Гройса 1970-х годов в самиздате и увидел, что тогда он еще не упоминал имени Кабакова. Оно появляется после 1982 года, до этого Гройс вообще не обращал внимания на Кабакова, а писал больше о Комаре и Меламиде и Булатове.

Но вернемся к 1980-м годам. В 1984 году появилась группа «Митьки», история создания которой, на мой взгляд, касается той самой влиятельности художника как искусствоведа. На самом деле основатель группы «Митьки» — Владимир Шинкарев, а не Митя Шагин. Шинкарев написал книгу «Митьки», а до этого написал книгу «Максим и Федор». Шинкарев являлся главным идеологом «Митьков», а вторым их родоначальником можно было бы назвать Александра Флоренского, который получил их «духовное» наследие от своей тети Раисы Флоренской — художницы из группы «Маковец», сестры Павла Флоренского. Шинкарев с Флоренским были идеологически сильны; они преобразовали тенденцию живописи 1950—1970-х годов, которая связывала группу «Митьки» с отцом Дмитрия Шагина, художником Владимиром Шагиным, и его мамой, художницей Натальей Жилиной. Развитие группы стерлиговцев в 1980-е годы на самом деле продолжает лишь тенденции 1970-х годов. Западники чистой воды, которые были сильны в 1970-е годы — Захаров-Росс, Дышленко, Михнов-Войтенко, Рухин, — либо умерли, как Михнов и Рухин, либо уехали на Запад, как Росс и Дышленко, и поэтому в Ленинграде в 1980-е годы их тенденции продолжали немногие, например группа «Пятая четверть». Но группа «Пятая четверть» была уже «славянофильствующим» западничеством, таким странным конгломератом, о котором нужно говорить отдельно.

Надо сказать, что 1980-е годы побаловали художников выставками (как я уже сказал, нужно 1980-е рассматривать с конца 1970-х годов). Первая такая выставка прошла в конце 1970-х, а именно в 1978 году в Эрмитаже. Это была гигантская

экспозиция американского искусства, на которой показали работы Роберта Раушенберга, Энди Уорхола, художников-геометристов, гиперреалистов и многих других современных действующих американских художников. Эти работы сильно повлияли на раскрытие нашего сознания, хотя, конечно, основные практики уже были известны передовым художникам. Эта выставка очень рифмовалась с творчеством Юрия Дышленко, Игоря Захарова-Росса и Евгения Рухина, который погиб в 1976 году. Выставка американского искусства была чисто политической и делалась как уступка Западу. Каталог ее является огромным раритетом. В то же время художники имели информацию о западном искусстве из книг, продававшихся в магазинах. Такая книга, как «Модернизм» (если вы найдете ее в продаже, то обязательно купите), до сих пор является одним из лучших учебников по современному искусству, в котором описаны лэнд-арт, поп-арт, оп-арт, сюрреализм и все тенденции искусства вплоть до 1970-х годов включительно. Книги Лифшица «Кризис безобразия», Куликовой «Неоэкспрессионизм» или «Сюрреализм», Кукаркиной «По ту сторону рассвета буржуазного общества и массовой культуры» позволяли русским художникам ознакомиться с западным искусством. Также через диссидентов и американское консульство можно было получить какие-то издания, рассказывавшие о современном искусстве США (например, «Диалог с США»), включавшие большие переводные статьи важных американских критиков об искусстве. И конечно же, люди, которые этим интересовались, могли их достать; скажем, я начиная с 1982 года постоянно имел возможность находить какие-то издания через диссидентов, или художников, связанных с консульством, или через дипломатов, но в целом эти возможности были ограничены.

Но и наш Русский музей начал движение навстречу художникам. В 1980 году прошла удивительная выставка художника Михаила Ларионова. Михаил Ларионов был выдающимся мастером русского авангарда, к сожалению значительно недооцененным западными кураторами и историками: именно

он был отцом абстракционизма, body art, нового театра, авангардной кулинарии, авангардного поведения и многих других направлений современного искусства. Его можно было бы назвать первым акционистом. Этот художник был крайне революционен, не случайно Дягилев из всех русских авангардистов выбрал именно его для своего — дягилевско-го — театра, пригласив главным консультантом. Дягилев даже ставил авангардные балеты, где Ларионов выполнял роль хореографа. Открытие в Русском музее выставки Ларионова было похоже на разорвавшуюся бомбу. Состоялось оно благодаря энтузиазму Марии Александровны Спендиаровой, выдающейся женщины, жены художника Романовича, друга Ларионова. Спендиарова окончила ВХУТЕМАС, где училась у нашего замечательного графика В. Фаворского. Она была близка к группе «Маковец», в которой состоял ее муж, общалась с Павлом Флоренским. Мария Александровна была фанатично предана устройству выставок Ларионова и доби-лась проведения первой выставки Ларионова в Ленинграде, «капая» на мозги Косыгину. Спендиарова организовала доставку в Россию картин Ларионова, которые СССР, к сожа-лению, отказался принять от Франции, поскольку государство не хотело уплачивать пошлину за вступление в наследство. Картины Ларионова в результате перешли в собственность Центра Помпиду в Париже, и только небольшая часть из них попала в Россию. Мне удалось познакомиться с Марией Александровной, она стала моей учительницей, я много с ней общался, и она мне помогла посмотреть запасники Русско-го музея и познакомиться с известным тогда заместителем директора Русского музея Александром Губаревым. Губарев придумал гениальную уловку, не без влияния Марии Алек-сандровны: в музее повесили под видом революционного искусства по одной работе Малевича, Филонова, Кандинско-го, Шагала и потом меняли эти работы на другие примерно раз в три месяца. Например, вешали картину П. Филонова «Формула петроградского пролетариата», а через два месяца приходили, брали эту работу на реставрацию, а на ее место

вешали картину «Формула весны». Таким образом люди, хотя экспозиция авангарда была всего в одном уголке, могли посмотреть одну, две, три и даже больше работ из запасников, которые были, как спецхран, категорически закрыты для просмотра.

Прошла и первая выставка «Автопортрет в русском искусстве», на которой тоже удалось показать некоторые картины Шагала, Малевича, Филонова. В 1982 году Губарев, еще до смерти Брежнева, еще до прихода Андропова, был изгнан с работы. Тогда в Русском музее проводились чистки. В те годы я тоже работал в музее, в теплоцентре, вместе с художниками Владимиром Гоосом и Кириллом Миллером, и нас всех одновременно выгнали из музея как авангардистов. Чистка произошла по указу Комитета государственной безопасности, и поэтому Русский музей с 1982 по 1988 год не показывал выставок, связанных с авангардом.

В 1981 году в Москве прошел потрясающий проект, организованный благодаря деятельности Понтюса Хюльтена, директора Центра Помпиду, а ранее директора Музея современного искусства в Стокгольме и в дальнейшем, после 1990 года, моего учителя, директора Института пластических искусств города Парижа, выдающегося куратора, заново открывшего в 1960-е годы Марсея Дюшана. Он устроил в Пушкинском музее выставку «Москва — Париж», на которой впервые после долгого перерыва были показаны и русские, и западные авангардисты, реконструированная башня Татлина, «Красный квадрат» Малевича и многие другие культовые объекты. На эту выставку я ходил вместе с Марией Александровной Спендиаровой и с Марией Михайловной Синяковой-Уречиной — подружкой Хлебникова³. Эти старые женщины-футуристки водили меня по выставке и показывали картины своих друзей. Они говорили так про Павла Филонова: «Вот эту картину Павлика я не видела с 1918 года», что, конечно,

³ М. Синяковой-Уречиной посвящена статья Т. Новикова в каталоге «Герои русского авангарда», изданном Н.А.И.И. в 2000 году.

потрясало меня. На этой выставке присутствовали такие люди, как Алиса Порет, подруга Даниила Хармса и ученица Филонова, там же я встретил тогда еще живого Тышлера, ученика Малевича Рождественского, чьи работы вы сейчас можете посмотреть на выставке «Круг Малевича» в Русском музее. То есть там можно было общаться с теми, кто некогда принадлежал к русскому авангарду и выжил. Эта выставка открыла мне глаза не столько на сам русский авангард, который я имел возможность посмотреть в запасниках Русского музея благодаря Спендиаровой, сколько на этих реликтов русского авангардизма.

В конце 80-х, уже в 1988 году, состоялись первые выставки Филонова и Малевича. Поэтому конец 1980-х годов был опять ознаменован расцветом. Середина 80-х годов была удивительно связана, с одной стороны, с гонениями — и, с другой стороны, с каким-то новым чувством свободы. Около 1984 года произошла выставка, организованная Deutsche Bank под названием «Человек и природа»: весь Манеж был завешан современным немецким искусством, в Петербург привезли немецкий неоекспрессионизм, что помогло участникам нашей группы «Новые художники», ранее бывшим в «Летописи», увидеть, что их единомышленники работают в Германии. Каталог этой выставки тоже можно найти, рекомендую ознакомиться с этими первыми изданиями на русском языке, в 1980-е годы попавшими в нашу страну.

В это время благодаря связям с рок-н-роллом «Новые художники» стали делать выставки в рок-клубе. На известной экспозиции 1985 года под названием «С Новым годом», где впервые выставился Сергей Бугаев-Африка, выступал и оркестр «Популярная механика» (в расширенном составе). Сергей Курёхин показывал свои работы как художник, Виктор Цой тоже, выставлял свои картины Георгий Гурьянов; Андрей Крисанов и Африка играли в группе «Кино» и выставлялись с группой «Новые художники». Украшая концерт «Поп-механики», «Новые художники» пригласили на выставку Евгения Юфита, некрореалиста, режиссера параллельного кино,

который в 1990-е годы стал снимать полнометражные фильмы на киностудии «Ленфильм», а в 1980-е делал «параллельное кино». Кино было частью практики «Новых художников». Также «Новые» занимались и альтернативной модой, особое внимание уделяли ей Евгений Козлов, я, Сергей Бугаев-Африка, «Новые композиторы», собственно, многие участники концертов «Поп-механики». И вот состоялся объединенный гигантский концерт «Поп-механики», на который были приглашены и московские художники, а именно Никита Алексеев и Никола Овчинников, участвовавшие в создании гигантского полотна прямо на сцене рок-клуба. Все это проходило на улице Рубинштейна, которая была оцеплена милицией. Выставка и концерт рок-музыкантов, групп «Аквариум», «Кино» в первом отделении, приезд музыканта Криса Кроса из популярной в 1980-е годы группы Ultravox, — который играл тогда в группе Джоанны Стингрей, — все это вызвало невероятный ажиотаж. Джоанна Стингрей снимала тогда все происходившее на видеокамеру и была арестована вместе с ней. Из Москвы приехали посмотреть на все это Дмитрий Александрович Пригов, Владимир Мироненко из группы «Мухоморы», художник Наумец. Последний, увидев картины без подрамников, жаловался: «Вы здесь можете выставлять тряпки, картины без подрамников, а в Москве это запрещается». Москва тогда ощущала себя в некотором запустении. Надо сказать, что в середине 1980-х годов, а я рассказываю про 1985 год, в Москве, в Горкоме художников-графиков, перестали устраивать выставки, только одну выставку в год делали; неофициальные художники, Кабаков и другие, не выставлялись. Только три художника — Никола Овчинников, Сергей Шутов и Никита Алексеев, работавший тогда в стиле New Wave, — объединились и сделали выставку на квартире француженки, жены Овчинникова. Художники К. Звездочетов, один из Мироненок, Свен Гундлах — члены группы «Мухоморы» — были отправлены в армию. В Москве было затишье, и москвичи приезжали в Ленинград вдохнуть воздуха свободы, веющего из рок-клуба благодаря заливчатской

деятельности рок-н-рольщиков, Сергея Курёхина, группы «Новые художники». ТЭИИ с его социальными требованиями померкло на фоне яркой деятельности рок-музыкантов, которые собирали гигантские толпы. Милиция, конечно же, оцепляла все это с бóльшим энтузиазмом, чем выставки неформалов, куда стали приглашать одного сотрудника КГБ, который контролировал выставку. Таким образом, середина 1980-х годов стала пассионарной вершиной движения «Новых», которое восполняло недостаток музейной и выставочной деятельности того времени.

В 1982 году, когда выгнали Губарева из Русского музея и умер Брежнев, к власти пришел Андропов. Если Брежнев был умеренным и смотрел на происходящее сквозь пальцы, то его преемники 1983—1985 годов проводили жесткую политику вплоть до появления Горбачева. Горбачев отнюдь не сразу решился на перестройку. Перестройка началась в широком масштабе где-то в 1986 году, после Чернобыля, который Горбачев попытался скрыть. В результате летом 1986 года в воздухе уже запахло свободой и начался разгул художественной деятельности. И в Москве, и в Ленинграде пошли какие-то совершенно новые сдвиги. «Поп-механика» — глобальный постмодернистский проект — переместилась из сравнительно небольшого помещения рок-клуба, из дома культуры, в главный концертный зал «Октябрьский», где, по-моему, в 1987 или 1988 году произошла ключевая акция «Поп-механики». В ней участвовали Кола Бельды, певец Штоколов, группа «Кино». Этот концерт обозначил апогей постмодернизма в таком вот молодежном, разнузданном, жизнерадостном стиле «Новых художников», которые, конечно же, постоянно оформляли все концерты Сергея Курёхина. Такой стиль поведения сильно понравился и другим художникам, например «Митькам», которые, увидев такой разгул «Новых художников», пригласили к себе в 1985 году в качестве художника Бориса Гребенщикова и тоже стали работать на имидж вместе с музыкантами. Тогда же Кирилл Миллер стал художником группы «АукцЫон».

<...> О рок-клубе начали писать на Западе; социальный, политический интерес к этому явлению был большой. Джоанна Стингрей выпустила Red Wave⁴. И в 1986 году произошло удивительное событие. Джоанна Стингрей, которая в 1985 году впервые посетила Ленинград и увидела концерт «Поп-механики» с открытием выставки «Новых художников», взяла работы «Новых» и увезла их в Америку показать Энди Уорхолу, бывшему другу ее семьи. Тот пришел в восторг от этого искусства, как пишет Джоанна Стингрей в книге своих воспоминаний, и в 1986 году прислал с ней подарки для ленинградских деятелей этой новой культуры, а именно для музыкантов «Кино» и «Аквариума»: Сергея Курёхина, Бориса Гребенщикова, Виктора Цоя, Андрея Крисанова, Сергея Бугаева-Африки, Георгия Гурьянова, для участников группы «Новые художники» — Олега Котельникова и меня. Это были банки томатного супа с автографами, а также плакаты, шелкографии с портретами Мэрилин Монро, с изображениями томатного супа «Кэмпбелл» и книги «Философия Энди Уорхола от А до Б и обратно» для меня и Бориса Гребенщикова.

Этот большой ящик подарков художники с музыкантами поделили и устроили выставку в своей квартирной галерее «Асса». Надо сказать, что с 1980 года у меня была в коммунальной квартире комната, где я проводил выставки группы «Летопись». Но уже с 1982 года этот дом стали постепенно расселять, и там стали освобождаться новые и новые комнаты, которые я занимал под мастерские художников; туда в одну из мастерских я пустил появившегося в Ленинграде в 1984 году художника Сергея Бугаева-Африку. С 1982 года мы там постоянно проводили выставки группы «Новые художники», показы фильмов «Параллельного кино», «Параллельной моды», проводили дни рождения Бориса Гребенщикова, принимали всевозможных гостей с Запада. Именно там мы устроили выставку Энди Уорхола, первую в России. Там же

⁴ Пластинка Red Wave была выпущена Stingray Productions в 1986 году в США и включала композиции музыкальных групп: «Аквариум», «Кино», «Алиса», «Странные игры».

проходили первые персональные выставки. Эта деятельность была постоянной⁵.

Надо сказать, что туда приходили сотрудники КГБ, но не предпринимали активных действий по задержанию, аресту и разгону, потому что я был законным жильцом квартиры и, собственно, мы там не устраивали никаких диссидентских акций. Все предыдущие поколения художников обязательно были связаны с политикой, они подписывали воззвания против введения танков в Чехословакию, манифесты о правах человека, и эта политическая деятельность приводила к тому, что их арестовывали и запрещали. Мы отказались от политической и занимались чисто художественной деятельностью, хотя некоторые наши мероприятия тоже заканчивались столкновениями с КГБ. Например, однажды на спектакль нашего «Нового» театра⁶ пришли из КГБ, арестовали генерального консула США и выдворили его из страны за шпионаж, но это была какая-то спецоперация, не связанная напрямую с нашей деятельностью: спектакль продолжился на следующий день в том же помещении. В основном наши акции мы старались проводить так, чтобы они не были запрещены, и, таким образом, наша деятельность в 1980-е годы испытывала границы свободы не в смысле политики, а в смысле эстетической практики. И эта практика приобретала все более радикальный характер. Мы себе добывали вседозволенность, пробовали, что же можно сделать еще такое, чего раньше было нельзя. С каждым разом мы все больше и больше убеждались, что можно все.

Поэтому, когда мы установили контакты с западными художниками, благодаря Джоанне Стингрей мы начали уже широкомасштабно проводить выставки на Западе. Наша первая выставка произошла в 1987 году в Лос-Анджелесе

⁵ О галерее «Асса» см.: Новые художники. 1982—1987. Антология. Издание ЦСИ Сороса. СПб., 1997. С. 98—99.

⁶ Созданный в 1984 году неформальный, или неофициальный, театр — одна из первых театральных студий, о чем писал вестник «Современная советская драматургия» в 1986 году. Руководителем «Нового театра» был Э. Горошевский.

с большим успехом и помпой. В ее оргкомитет вошли такие люди, как Дэвид Боуи, Кит Херинг, директор музея Modern Art в Лос-Анджелесе. Все произведения с этой выставки были куплены коллекционерами и попали в музей Федерико Вейсмана, известного коллекционера. Это было еще до знаменитого аукциона «Сотбис», который прошел в 1988 году в Москве.

Я все ближе и ближе подхожу к 1988 году, который стал переломным в истории петербургского/ленинградского — и вообще российского — искусства. В 1986 году в Ленинград приехал московский кинорежиссер Сергей Соловьев, для того чтобы познакомиться с Виктором Цоем и Борисом Гребенщиковым, тогда уже ставшими легендарными персонажами. Он пришел в рок-клуб и на рок-фестиваль во Дворец молодежи на концерт группы «Кино». Уже говорилось, что мы постоянно делали выставки во Дворце молодежи⁷ в рамках рок-фестиваля. Они сильно отличались от выставок ТЭИИ: были разнузданными, хулиганскими, и в них принимало участие большое количество панков. Надо сказать, что московский радикализм, популярный и известный вам по 1990-м годам благодаря Анатолию Осмоловскому, Олегу Кулику, Александру Бренеру и Авдею Тер-Оганьяну, собственно, является только подражанием практике ленинградских панков 1980-х годов, среди которых были такие люди, как Свинья (настоящее имя Андрей Панов) и Юфа (Евгений Юфит). Они были близки к группе «Новые художники», но отличались слишком глубоким радикализмом, что «Новые художники» не очень одобряли. Поэтому они проводили свою радикальную деятельность отдельно. О деятельности Свиньи или Юфы вы можете прочитать в изданных мемуарах Свиньи о Викторе Цое, в сборнике «Виктор Цой. Материалы и документы». Любопытны воспоминания Свиньи о первых опытах панков. Этот радикализм вызвал широкий интерес к рок-клубу. Сергей Соловьев увидел на концерте группы «Кино» Сергея Бугаева-Африку и сказал: «Вот этот герой больше всего под-

⁷ 1986 год — рок-фестивальная выставка в ДК «Невский», Ленинград. 1987-й — рок-фестивальная выставка во Дворце молодежи, Ленинград.

ходит мне для фильма “Асса”, который я собираюсь снимать». Надо сказать, что фильм не должен был называться «Асса», изначально его название было «Здравствуй, мальчик Бананан». Но оно не понравилось Сергею Бугаеву, и он предложил поменять его на «Асса». Слово «Асса» было культовым для группы «Новые художники» — так называлась наша галерея, находившаяся на улице Войнова, в доме 24, где, собственно, жили мы с Африкой. Это была гигантская восьмикомнатная квартира, частично коммунальная, частично уже расселенная. Там мы занимали пять комнат, две из которых были галереей, а три — для художников, где постоянно жили гости, проводились праздники и т.д. И вот Сергей Соловьев, увидев эту квартиру, сказал: «Все, что вот здесь я вижу, надо взять и перевезти в Крым для фильма, который я собираюсь снимать». Сергей Бугаев выступил главным консультантом этого фильма, впоследствии ставшего явлением первого перестроечного кино. Конечно, Сергей Соловьев, лауреат премии Ленинского комсомола, не дал сразу влезть с ногами в свой сценарий, сюжет и т.д., но влияние на этот фильм Сергея Бугаева, мое и Виктора Цоя уже было весьма значительным. Мы говорили, что нужно включить в фильм фрагменты из «Параллельного кино» под видом снов Бананана, а также произведения «Новых художников» под видом украшений комнаты Бананана; по дружбе с московскими художниками мы предложили взять часть произведений московских концептуалистов и включили в фильм объекты художника Михаила Рошаля «Железный занавес» и «Коммуникативная труба».

Одновременно с этим проходили московско-ленинградские выставки. В 1986 году в Москве произошла знаменитая 17-я Молодежная выставка, в рамках которой, во-первых, выставлялись художники «левого МОСХа» и «левого ЛОСХа», но, во-вторых, параллельно с ней проходила программа, которая называлась «Лаборатория»: прямо в экспозиции выставки один раз в неделю устраивались экспериментальные показы произведений. В рамках этих экспериментальных показов «Новые художники» демонстрировали и неформальную моду,

и нашу музыку, и нашу живопись, которая сильно повлияла на московский экспериментальный стиль конца 1980-х годов. Эта выставка описана в недавно вышедшей странной книге воспоминаний Барбары Хазард⁸, которую я пригласил на выставку «Новых художников» в «Лаборатории». Не очень адекватное описание, но тоже любопытное.

В 1987 году проходят съемки фильма «Асса», и в 1988-м они заканчиваются. А еще в марте 1988 года Сергей Соловьев проводит в Москве фестиваль «Асса» в честь своего фильма. Сперва он планировался в кинотеатре «Ударник», но потом его запретили проводить в центре города и перевезли в Дом культуры МЭЛЗ, на окраину. Там мы устроили выставку «Новых художников», пригласили москвичей из групп «Чемпионы мира» и «Мухоморы», московские рок-группы, оркестр «Поп-механику», конечно, группу «Кино»⁹. <...>

[Летом 1988 г.] аукционный дом «Сотбис» проводит первую выставку русских художников, именно московских художников, на которой Внешпосылторг, валютные организации выставляют художников, чьи произведения государство хотело бы продавать за валюту. И там впервые выставляются художники, которые раньше были неофициальными, такие как Кабаков, Булатов, а также <...> вообще не состоявшие ни в каких организациях. Все они выставляются и продаются за десять—двадцать тысяч долларов за картину, а произведения некоторых художников достигают астрономических цен: например, картина Григория Брускина продается за страшные деньги, которые покрыли все рекорды продаж, и стала одной из самых дорого проданных картин советского искусства¹⁰. В результате начался бум советского искусства на Западе.

⁸ Хазард Б. Рядом с Невским проспектом. Моя жизнь среди неофициальных художников Ленинграда. СПб., 2000.

⁹ Выставка в программе арт-фестиваля «Асса» (кураторы выставки — С. Шутов из «Новой академии» и Г. Никич, Москва). Итоговая выставка «Новых» состоялась на премьере фильма «Асса» во Дворце молодежи, Ленинград. — Прим. Г.К.

¹⁰ «Фундаментальный лексикон» Г. Брускина был продан за 220 тысяч фунтов.

Рухнул железный занавес, художники поехали с выставками за границу, и после 1988 года неофициальное искусство превратилось в официальное, а неофициальные художники стали богаче официальных — собственно, первыми «новыми русскими» стали неофициальные художники.

В конце 1980-х годов прошли первые выставки Филонова и Малевича, в 1988 году в Русском музее состоялась выставка искусства 1920—1930-х годов. Выставки дали широкий обзор советского искусства из запасников. И тогда же к нам поехало западное искусство, в конце 1980-х годов в Москве прошли первые экспозиции таких художников, как Гилберт и Джордж, Яннис Кунеллис, Роберт Раушенберг¹¹. В Петербург в 1987—1988 годах приезжали Джон Кейдж, Раушенберг; все они общались здесь с художниками. Короче, я считаю, что в 1986 году с подарков Энди Уорхола и, конечно, с концертов «Поп-механики», в которых участвовали западные звезды (квартет «Рова Сакс», Джон Кейдж, Крис Крос из Ultravox, Ванесса Редгрейв), началось разрушение железного занавеса. Художники с 1988 года стали активно ездить на Запад. В 1988 году в Берлине и Стокгольме, в 1989 году — в Ливерпуле прошли концерты «Поп-механики», с которой непрерывно гастролировала и группа «Новые художники». Я с 1988 по 1990 год объездил, наверное, с десятков стран и везде встречался с известными художниками Запада, познакомился с такими людьми, как Райнер Феттинг, Лучано Каstellи, диджей Вестбам¹². Последний, правда, приезжал в Россию и раньше (мы с ним встречались еще в 1986 году). В 1986 году приехали художники из группы «Ирвин». Если кому-то любопытно, то есть книга «Интерконтакты», посвященная международным связям Петербурга/Ленинграда в 1980—1990 годы¹³.

¹¹ Программа выставок этих художников, а также Ф. Бэкона, Г. Юнкера и Д. Розенквиста была осуществлена в ЦДХ с 1988 по 1991 год.

¹² Т. Новиков познакомился с Вестбамом в Риге, где в 1986—1988 годах устраивались выставки и рок-фестивали.

¹³ Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда-Петербурга последней четверти XX столетия / Под ред. А.Л. Хлобыстина. СПб., 2000.

На мой взгляд, 1990-е годы начинаются в 1988-м, как 1980-е условно начинаются в 1978 году. Поэтому на рубеже 1988-го я закончил бы описание 1980-х годов, для которых, повторю вкратце, было характерно слияние [«неофициалов»] с молодежной массовой культурой, прорыв железного занавеса, выход в официальное искусство. Надо сказать, что благодаря связи с роком идеи «Новых художников» проникли в широкие народные массы. Вы, наверное, знаете, что в 1980-е годы кассеты с записью группы «Кино» передавались из рук в руки гораздо основательнее, чем сведения о неофициальном искусстве. И через какие-то заклинания, через песни «Бошетунмай» Виктора Цоя язык «Новых художников» передавался в массы от Ленинграда до Дальнего Востока. Также по телевизору иногда мелькали кадры из «Популярной механики», и фильм «Асса» распространял сведения об этом новом искусстве. Поэтому я убежден, что именно группа «Новые художники» была локомотивом прорыва железного занавеса, границы между неофициальным и официальным искусством. Во многом благодаря «Новым художникам» началось создание новых жанров, которые стали популярны в 1990-е годы: неформальной моды, кино, видеоарта, о чем мы поговорим на следующей лекции. Сейчас скажу лишь, что видеоарт зарождался сперва как съемка не на видео, а на кинокамеру, а видеозапись появилась в России только в конце 1980-х годов. Тогда в параллельном кино использовались 8-миллиметровые или 16-миллиметровые камеры. <...>

О конце 1980-х годов стоит говорить подробнее и отдельно, потому что это уже была новая эпоха, хотя, конечно, можно чисто хронологически втиснуться в рамки 1980—1990-х, но на самом деле время 1988 года мало отличалось от времени 1992 года, поэтому лучше все это рассматривать в общем контексте, рассказывая, собственно, о последствиях крушения железного занавеса и о наступлении совершенно иной эпохи. <...>

Полностью опубликовано в сборнике:

Новиков Т.П. Лекции. СПб., 2003.

Борис Орлов
Поверка свободой

80-е годы трудно реконструировать как отдельное, замкнутое в этом отрезке времени событие. Они явно делятся на две части.

Первая часть — до 86 года — являлась продолжением и развитием идей 70-х, а время гласности и перестройки, которое является второй частью, в своей суматохе и социальной активности не предложило ничего нового, кроме инсталлирования старых идей в монументальных масштабах, и явилась скорее испытанием, рывком и поверкой свободой.

Если пафос первой части был сугубо эстетическим и экзистенциальным, то пафос второй — сугубо социальным.

Мне хочется посмотреть на 80-е годы в исторической цепи развития новейшего отечественного искусства, которое, строго говоря и по большому счету, началось только на рубеже 60—70-х годов.

60-е же были всего лишь предысторией, временем робкого ученичества на эстетическом уровне и раскольничества на общественном. Его пафос был не столько художественным, сколько религиозным. Каждый художественный кружок обязательно имел своего гуру, религиозного, точнее, квазирелигиозного проповедника вроде Михаила Шварцмана. В своем противостоянии официозу художники едва ли могли предложить что-то эстетически серьезное и новаторское. Они в большинстве своем были дилетантами, и позиция их была скорее нравственной, чем эстетической. Это был первый, стихийный экзистенциальный протест освобождающейся личности. Едва ли они погружались в бездну модного в то время экзистенциалистского философствования.

Другое дело группа художников-интеллектуалов, называвшихся тогда «Сретенский бульвар». Эта группа и некоторые другие художники, к коим принадлежал поначалу и я, развивались в русле экзистенциалистских течений, определив-

ших лицо литературы, театра, кино 50—60-х годов. Вот эти художники и создали уникальное течение в изобразительном искусстве Москвы, которое можно обозначить как «экзистенциальная метафизика».

Эта группа художников создала открытую, не тупиковую художественную доктрину, существующую в разных конфигурациях и по сей день.

Другая тенденция, заявившая о себе в первую половину 70-х годов, а в 80-е именовавшаяся как соц-арт, возникла как реакция на предыдущую. С этого противостояния начала определяться и выстраиваться историческая цепь, звено к звену, когда каждое последующее звено, находясь в перпендикуляре к предыдущему, создавало единство противоположностей и обеспечивало динамику развития. По прошествии времени такая цепь позволяет проследить преемственность и противоборство горизонтальных и вертикальных звеньев.

Очень хорошо помню диспут Кабакова и Комара с Меламидом в середине 70-х, где уже тогда определилась перпендикулярность двух направлений.

Мы, то есть «соц-артники», тесно общались со «сретенцами», но в то же время испытывали ироническую настороженность со стороны «метафизиков». Помню, как-то в конце 70-х мы с Приговым зашли к Эрику Булатову на Чистые пруды. На подоконнике сидит Илья Кабаков и, улыбаясь, говорит: «Вот так, должно быть, когда-то к Герцену и Огареву входили Бакунин с Нечаевым».

И это неудивительно. Мы уже находились в разных плоскостях. С позиции их метафизической вертикали наш язык казался им мусорным, грязным и даже безнравственным, собачьим. «Вот вы объясняетесь на собачьем языке, — обратился как-то Илья Кабаков к Д.А. Пригову, — не боитесь ли вы и сами осособчиться?»

То, что сейчас называют соц-артом, мы, то есть Пригов и я, тогда, в середине 70-х, называли «полиязычием», Виталий Комар — «полистилистикой». Мы купались, играли в этом море множества языков, сталкивали, разводили, строили невероятные мизансцены, озорничали.

По сути дела, мы одними из первых занялись тем, что потом называли постмодернизмом. В 80-е годы этот дискурс окончательно определился. Комар и Меламид создают, уже в Америке, гениальный «Ностальгический реализм» и «Бруклинский проект» — вершина их творчества в 80-е годы. Я с 1982 года начинаю свой «Имперский проект».

В эти же годы термин «соц-арт» становится уже не групповым брендом, а названием всего движения.

Позднее, уже в перестройку, в среде молодых художников началось увлечение играми в серпы, молоты, красные звезды и прочую советскую атрибутику. Это явление было спровоцировано «горбиманией», взорвавшейся на Западе в результате перестройки. Все советское казалось экзотикой и имело сумасшедший спрос. Рынок требовал — ребята давали. Мода на все красное охватила художников, музыкантов, фотографов, дизайнеров. Мы, то есть семидесятники, восприняли этот шабаш как катастрофу. На наших глазах происходила девальвация и профанация того, что мы в свое время предложили. Все стало называться соц-артом.

Первым и единственным, кто попытался отделить зерна от плевел, был критик Андрей Ковалев.

Он развел два понятия: «соц-арт» и «соц-артизм». В первом он видел программное движение, во втором — модный тренд. Этот шаг остался незамеченным, и в описании феномена соц-арта творится полная неразбериха.

Начало 80-х воспринималось нами, оставшимися в Москве, как последствие моровой язвы. Исход художников моего окружения здорово обескровил наше движение. Я имею в виду полиязычников. Но нет худа без добра. Внешняя активность уступила место внутреннему сосредоточению.

Удивительно, но круг экзистенциальных метафизиков не пострадал. Эрик Булатов, Илья Кабаков, Олег Васильев, Виктор Пивоваров¹, Владимир Янкилевский были в 80-е особенно результативными.

¹ В сущности, Виктор Пивоваров в начале 80-х уехал в Прагу. — Прим. Г.К.

В начале 80-х начинает функционировать клуб Александра Чачко². Алик Чачко — чудесный, образованный человек, добрый доктор — отдал свою огромную, площадью около 40 метров, комнату в коммунальной квартире для встреч художников и поэтов, которые проходили еженедельно. Это было очень важное для всех нас событие. Здесь на одном из вечеров, когда Илья Кабаков демонстрировал свои альбомы, Никита Алексеев и Андрей Монастырский публично объявили себя учениками Кабакова, точнее, попросили его считать себя таковыми. Это было, кажется, зимой 80-го года. За год до этого в первом номере «А—Я» Б. Гройс провозгласил появление некоего «романтического концептуализма».

Название абсурдное, и очень многие шутили на этот счет и вспоминали анекдот про «Советское шампанское»: если оно шампанское, то почему советское, а если советское, то почему шампанское?

Однако по некотором размышлении я понял смысл этого термина, толком Гройсом тогда не проявленного. Это было совпадение по фазе идеалов кабаковского круга и ребят из группы «Коллективные действия».

Мне очень нравится образ исторического развития как цепи, когда горизонтальное звено и вертикальное, находясь в перпендикуляре, поочередно повторяются. Этот образ напоминает гегелевскую историческую спираль, если представлять ее не в вертикальной, а в горизонтальной плоскости.

Если группа соц-арт в 70-е годы находилась в перпендикуляре к экзистенциальным метафизикам, то к концу 70-х сформировавшаяся нома находилась уже в перпендикуляре к соц-арту. И несмотря на то что их стилистика и образ действий не походили на метафизиков старшего поколения, их внутренняя мотивация оказалась очень похожей. Оттуда та самая «клятва Горациев» в салоне Чачко.

В отличие от соц-артистов, или, точнее, полиязычников, которые были демократичны и демонстрировали открытость

² Этот «клуб» появился еще в конце 70-х. — Прим. Г.К.

всему и вся, эти две группы были демонстративно элитарны и замкнуты в себе. Они походили скорее на рыцарские ордена или масонские ложи с их сложными ритуалами посвящений (вспомним случай у Чачко), закрытым языком (вспомним словарь концептуалистов) и прежде всего метафизикой, игрой смыслов за пределами текста.

Итак, «романтический концептуализм». Посмею добавить к абсурдности еще большую абсурдность (ведь в кругу Кабакова очень любили играть в абсурд — таковы были правила экзистенциализма). Я дерзну заменить первое слово термина. Получим «экзистенциальный концептуализм», так будет и абсурднее, и точнее.

Экзистенциалистский опыт наших 60—70-х годов оказался вовсе не тупиковым. Группа молодых художников, очень разных и очень сплоченных, которая позже стала называться просто «московским концептуализмом», объединилась в конце 80-х в рамках «Клуба авангардистов» (КЛАВА). Группа подробно и тщательно описала самое себя, прошла в чистоте сквозь шум, треск и невнятность искусства перестройки, а в начале 90-х внезапно столкнулась с перпендикулярным ей движением девяностников, а потом и нулевиков, опять открытых, опять многозначных, опять пластичных и очень близких к художникам соц-арта.

Так цепь растет, звено к звену, и свидетельствует о том, что у нас есть все-таки своя история искусства.

*Москва
Сентябрь 2012 года*

Павел Пепперштейн

Гнилые годы юности моей

Георгий Кизевальтер: 80-е — для тебя годы очень значимые и трагические. Годы становления и взросления. Годы печальных и важных событий. Что после всего этого подвигло тебя и Ануфриева с Лейдерманом в апогее перестройки на создание группы?

Павел Пепперштейн: С одной стороны, наши общие друзья и знакомые. Еще прежде, чем мы познакомились, мы были наслышаны друг о друге. И Андрей Монастырский, и Д.А. Пригов настойчиво говорили мне, что есть, мол, такой парень Сережа Ануфриев и «вы с ним наверняка подружитесь и будете вместе работать». Они, как пронизательные люди, зная меня и его, все правильно прочувствовали, и в какой-то момент, кстати, происшедший на твоих глазах, мы действительно познакомились и подружился. Во всяком случае, с Лейдерманом мы познакомились конкретно у тебя. Мы встретились тогда с Моней, Сорокиным и Лейдерманом, купили какого-то портвейна и пошли к тебе в гости. Это была наша первая встреча с Юрой. Вот после этого мы и замутили нашу группу и стали инспекторами «Медгерменевтики». Володя Федоров включился немного позднее, а зачинщиками этого мероприятия стали трое вышеперечисленных¹.

Г.К.: Это произошло, если не ошибаюсь, в декабре 87-го. Какие у тебя лично сохранились ощущения от того периода?

П.П.: Конечно, это десятилетие не могло не быть для меня крайне важным, ты совершенно прав, потому что возрастной диапазон между 14 и 24 годами важен для любого человека, и у меня он пришелся на 80-е. И действительно, произошло огромное количество событий. Как часто бывает, начало нового десятилетия полностью изменило все в моей жизни, а возможно, и не только в моей. В том странном воздухе, который

¹ Имеются в виду Ануфриев, Лейдерман, Пепперштейн. — Прим. Г.К.

возник в период Олимпиады, можно было уже прочувствовать близящийся конец советского мира. Я не могу сказать, что я уже тогда об этом догадался, но я что-то почувствовал, и, думаю, это почувствовали многие. Всех окутало некой специфической аурой прощания и расставания, близящейся разлуки с миром, в котором мы все родились.

Конечно, реакция на это предощущение у разных людей была разной. Что касается меня, то я вдруг стал этот советский мир любить, чего я совершенно не ожидал ни от себя, что меня вдруг торкнет полюбить его, ни от советского мира как потенциального объекта любви. Но все это стало происходить, я думаю, за счет близящегося исчезновения этого мира — в этой ипостаси уходящего бытия, в состоянии испарения он раскрыл свои лучшие качества. Чем-то это напоминает состояние человека, который долго сидел в тюрьме, надзиратель с ним все время плохо обращался, а в момент освобождения этот надзиратель вдруг с неожиданной сердечностью ему говорит: «Ну, счастливо тебе! А ведь вообще у нас все было хорошо!» И тут он понимает, что да, в целом-то было неплохо...

И ты выходишь на свободу с двойственным чувством: во-первых, с подозрением, что это никакая не свобода, а во-вторых, с ощущением, что до этого было не так уж плохо, что ты подружился с людьми и люди ведь хорошие попались и так далее.

Г.К.: Наверное, такая дихотомия ощущений возникает у человека при любой утрате связи — виртуальной пуповины — с некой материнской оболочкой, с которой он свыкся, сроднился за любой достаточно долгий период, будь это стены «мягкой» психушки санаторного типа в старинном парке, или полностью изолированный город в тайге, где он работал по контракту, или старая изба с нелепой старушкой в деревне, где он расписывал храм, — то есть при любом расставании с «волшебной горой покоя и отрезанности от прочего мира». Однако странно, что это чувство возникло у тебя уже тогда.

П.П.: Ну, тем не менее это подозрение о грядущем распаде советского мира не вызывало у меня особой радости или оптимизма, причем с самого начала. Я действительно ожидал, что вслед за перестройкой грядет откат, а он наступил только через десять лет. В результате нам обломился невероятный бонус, чего я не ожидал: десять лет свободы в 90-е! Учитывая специфику нашего региона, это очень, очень много! Это был невероятный кусок свободного времени, выданный всем, хотя отнеслись к нему все по-разному. Большинство отловили там негативные стороны, хотя ежу понятно, что у свободы этих негативных сторон очень много. Нашей группе, как мне кажется, перепала эйфорическая сторона свободы, то есть нам достались то счастье и блаженство, которые, по идее, должны были испытать все, но этого не произошло, потому что жизнь сопровождалась крушением каких-то бытовых структур, состоянием дикой нестабильности, полной неуверенности в будущем, и идеальным это время было только для таких людей, как мы, которым уверенность в будущем была совершенно на хрен не нужна и никакая стабильность тоже не нужна. Мы не имели никаких денег, и не собирались их зарабатывать, и чувствовали себя в атмосфере этого полухаоса достаточно вольготно, авантюрно, и сама атмосфера была вполне возбуждающей.

Однако вернемся в 80-е. Они четко начались с Олимпиады, с очень резкого изменения атмосферы на ауру прощания, ухода. А я в это время стал жить и циркулировать между двумя городами — Прагой и Москвой. Переезды эти совершались довольно часто, поэтому 80-е годы для меня отчетливо окрашены звуками поезда, стуком вагонных колес, как, в принципе, и нулевые, которые стали для меня неким возвратом в реалии 80-х.

Г.К.: *Если ты помнишь, в свое время был популярен фильм Курасава «Под стук трамвайных колес», так что, используя свой лейтмотив, ты вполне можешь если не снять фильм «Под стук вагонных колес», то написать повесть или роман!*

П.П.: Да, в нулевые у меня произошло дальнейшее развитие клаустрофобического синдрома, я перестал летать на самолетах и снова погрузился в мир под названием «Под стук вагонных колес»... А в 80-е я в возрасте четырнадцати лет оказался в абсолютно ином мире, а именно в Праге, которая была совершенно отдельным космосом. Вдруг выяснилось, что Чехия — «не Запад», хотя и находится в рамках советской социалистической системы; при этом она была, безусловно, частью Европы. И Прага тогда была в большей степени собой и «Европой», чем сейчас.

Можно к этому добавить, что на каком-то уровне дискурса Запад и Европа — не идентичные понятия, хотя Европа — часть, и даже ядро, Запада. И если сейчас мы можем утверждать, что Прага — часть Запада, то тогда это была именно Европа. «Европейскость» этой территории доказывалась тем, что, выпадая из Запада, она оставалась собой, Европой. Чехия была «политическим Востоком», но европейская ее сущность в то время проявлялась даже ярче, чем сейчас.

Г.К.: *Под «Западом» в целом ты, следовательно, понимаешь Америку?*

П.П.: И да, и нет. Мне кажется, что сейчас со словом «Запад» не отождествляется ничего конкретно географического, потому что можно сказать, что самая западная на свете страна — это самая восточная страна Япония. Поэтому с Западом ассоциируется больше некая глобальная система или структура, охватившая планету. Сказать, что эта структура несет в себе западные ценности, было бы неправильно. Она уже во многом заряжена и восточными ценностями. Например, мы без труда можем увидеть, что доминирующая капиталистическая идеология нынче очень антииндивидуалистическая. Раньше мы верили, что Запад базируется на индивидуализме и на его культе, но то ли это оказалось неправдой, то ли было правдой много лет назад, а потом трансформировалось и больше правдой не является. А сейчас Запад уже никак нельзя отождествить с локусом субъективизма или индивидуализма: там требуется высшая степень подчинения, дис-

циплинированности, отказа от себя. И мы в этом варианте столкнулись с более свежей, по сравнению с советской, хотя и достаточно длительной формой тоталитаризма. Мы застали советский тоталитаризм уже на излете, и это нас избаловало. Мы-то думали, что остальной мир лучше, свободнее, но выяснилось, что это не так.

Как за пределами, так и внутри нашего круга (но в большей степени именно за пределами Номы) в 80-е долго зрело что-то очень опасное и ядовитое, а мы этого не замечали или не понимали. Кстати, если теперь перечитывать тексты, написанные Номой, как мы называли наш круг, то, с одной стороны, там поражает огромное число прорывов, очень точных интуиций и глубоких замечаний, а с другой стороны, примерно такое же количество ляпов, проколов, попаданий пальцем в небо. Как и все прочие мудрецы, мы, заполнявшие этот «кораблик мудрецов», оказались в чем-то полными дураками, а в чем-то охуенными мудрецами. Видимо, это судьба всех дураков-мудрецов, которые все время превращаются то в одно, то в другое. Наверное, это совершенно нормальная ситуация.

Так вот, если перенести рассмотрение этого ядовитого нечто в сферу деятелей искусства и близких к ним представителей российской интеллигенции, нужно вспомнить, что к этой интеллигенции относятся самые разные слои, включая, например, слой работников КГБ и прочих спецслужб, которые в социальном смысле тоже интеллигенты, или слой членов бизнес-сообществ, которые в большинстве своем тоже происходили не из пролетариев, и, естественно, нас самих. Но нам как-то удалось с помощью выработки концептуальной терминологии и даже доктрины обособиться от этого интеллигентского космоса. Это нам дало большие преимущества, автономность существования и даже огромное ускорение, потому что в этом космосе в целом присутствуют колоссальная инерция и вязкость. В какой-то момент мы освободились от этой инерции и вязкости, но одновременно утратили способность адекватно наблюдать и оценивать то, что происходит

в этой покинутой нами прослойке. Тем более что мы не видели тогда, что в ней может зародиться и набухать нечто опасное, как потом выяснилось. А там в 80-е годы стало накапливаться что-то гнилое и ядовитое, какой-то гной. И то, что потом развернулось широким фронтом в 90-е, нулевые и продолжает разворачиваться сейчас, то состояние искусства и культуры, с которым мы сейчас имеем дело, возникло в 80-е, еще до перестройки. Этот период казался снаружи по-своему тихим и достаточно углубленным. Руководители страны все время умирали, и все выглядело достаточно безобидно, но интеллигенция к тому моменту очень глубоко прогнила, хотя сложно сказать, почему и как. Мы этот момент как-то отлавливали и старались компенсировать все вербализацией, то есть эту гниль, которую мы чувствовали в окружающем нас пространстве, наш круг старался выдавить наружу, обильно употребляя такие слова, как «гнилой» — «гнилые буратины», «гнилой дискурс» и т.п. Это было ощущение глубинной гнили, и обращение к этим темам и даже к этому слову было связано с утопическими надеждами на силу вербализации, то есть у нас была такая психоаналитическая утопия: если нечто проговорить, то это будет излечено и этот гной или яд выйдет из тела.

Г.К.: Забавно, что году в 1982-м у нас была такая история. Весной мы поехали с Алексеевым, Захаровым, Козловым и какими-то девушками в Крым, в Новый Свет, — была у нас такая традиция. Вскоре к нам повадилась ходить одна соседская девочка лет семи-восьми, которая приехала отдыхать из Донецка, — видно, ей было с нами веселее, а мы не возражали. Так вот, она все время тоже употребляла это слово: «Город у нас гнилой», «Это гнилой мальчик» или «Родители у него гнилые». Мы там помирали со смеху, но факт остается фактом. С учетом ее подражания родителям или сверстникам выходит, что таким «экзорцизмом» занимались в те годы многие жители СССР...

П.П.: Однако мы видим, что 80-е закончились крушением этой утопии: выяснилось, что ни проговаривание, ни

предельное выплескивание эмоций ничего не решает и не меняет. Можно тысячу раз повторить «гнилой», но от этого ситуация не станет менее гнилой, к сожалению. Поэтому, если пользоваться схемой прилепливания каких-то предикатов к декадам типа «веселые шестидесятые» или «лихие девяностые», то я бы назвал 80-е *гнилыми*. Запах гнили, запах распада пронизывал все. Самое опасное, что появилось тогда — а зародилось это не только в нашей стране, в чем тоже специфика 80-х, — что культурные образования в других странах, существующие на другой почве и совершенно в других условиях, тоже были подвержены этому духу времени. Самое стремное, что тогда возникло *согласие* с прогнилостью и наслаждение ею. Поэтому застой в культурной ситуации был связан с этим состоянием.

Когда я попал на Венецианскую биеннале в 1993 году, где очень мощно выступила Новая лондонская школа — Young British Artists, — для меня этот момент стал поворотным: мне многое тогда открылось. Глядя на работы относительно молодых британских художников и примыкающих к этому движению их коллег из других стран, я понял, что фашисты, сделавшие когда-то выставку Entartete Kunst², тогда поторопились. Тот модернизм, который они объявили «дегенеративным искусством», все же таковым не являлся. Это был их просчет, или же они подтасовали карты в политических целях. Тем не менее они этим поступком проявили некое предчувствие, некую прозорливость в отношении будущего. Никто, наверное, не думал и не гадал, что эра Entartete Kunst все же наступит. То, что мы сейчас видим вокруг, и есть настоящее «дегенеративное искусство», и речь идет даже не о культурном слое — это уже не гниение языков, — а о био-матрице. То есть процесс гниения, начавшийся в 80-е годы, и ныне прогрессирует буйным цветом, хотя 90-е и нулевые его несколько затормозили.

² Выставка «Дегенеративное искусство» открылась в 1937 году в Мюнхене и ездила по Германии до 1941 года. — Прим. Г.К.

И я не имею здесь в виду постмодернизм, процветавший в конце 70-х и первой половине 80-х. Это совершенно другое. Достаточно сравнить продукцию таких художников, как Джефф Кунс и Дэмиен Херст. У Кунса нет такой гнили, как у Херста: на субстанциональном уровне это продукция вполне здорового, хитрого, юморного парня, и в целом там присутствует нормальная, вечная авантюрная схема — человек что-то делает, чтобы от этого тащиться. А «гниение биоматрицы» наблюдается в работах более позднего поколения, когда мы чувствуем, что люди делают что-то отвратительное, но они не в силах испытать от этого даже злорадной радости, то есть им самим от этого нехорошо.

И такое состояние несчастья, апокалиптической беды было нам всем навязано в колониальном режиме. Очень символично, что открывающаяся сейчас выставка братьев Чепмен в Эрмитаже называется «Конец веселья»: речь идет о нашем веселье. Это заявление колонизаторов: «Вы веселились, но больше веселиться не будете. Почему? Да потому что мы вам не дадим. Мы запрещаем».

Это очень напоминает детскую книжку Генриха Сапгира, которую в свое время очень красиво проиллюстрировал мой папа, где было стихотворение «Про смеянцев». Мы ведь жили в стране, где все смеялись, и мы смеялись, хотя нам было непонятно, весело нам в реальности или не весело, но мы все равно веселились. В принципе, это была правильная, глубинная культурная установка. А Запад навязал нам конец веселья, как в этом стихотворении:

Отныне, смеянцы, смеяться не смейте,
Иначе вы будете преданы смерти!
Испелю! Мое слово закон.
Я, как известно, Ужасный Дракон...

И никто больше не смеется, хотя надо смеяться хотя бы в знак протеста. И это больше всего тревожит. Энергия протеста скована пессимизмом и неуверенностью. К сожалению, выяснилось, что запасы хихиканья, которые наработали

концептуалисты на кухнях в 80-е, иссякли и долго длившееся веселье прекратилось, так что в этом братья Чепмен правы.

Я был крайне польщен, когда мне прислали вырезку из какой-то английской газеты типа Sunday Times, где некая британская искусствоведша по поводу моей выставки написала статью, в которой она поразила меня неожиданной компетентностью и проницательностью, заявив, что «этот художник относился к группе «Инспекция “Медицинская герменевтика”», сыгравшей достаточно важную роль в 90-е годы потому, что *на семь лет* (именно с такой точностью, что меня потрясло) затормозила вхождение русского независимого искусства в интернациональный контекст». Это огромный комплимент, если это так, и мне хотелось бы верить, что это так. Значит, мы не зря действовали, потому что именно эти семь лет и были временем веселья и отдыха.

Г.К.: Какую точку отсчета она имела в виду?

П.П.: Видимо, конец 80-х. Если мы добавим семь лет, то получится примерно 97-й год, то есть перед известным кризисом.

Так что тот культ гламура, блесок и легкомысленного времяпровождения явился лишь отсрочкой тотальной херни, которая творится у нас сейчас. Примерно в начале нулевых я понял, что я должен полностью забыть о концептуализме, чтобы оставаться правильным концептуалистом. И это оказалось решением точным и продуктивным — в этом забвении содержалась память. Сейчас это забвение запрещено, издаются книги, концептуализм возведен в ранг классики, что означает смерть для круга концептуалистов — это очень плохо. По идее, для нас всех было бы лучше, если бы наша деятельность была оценена лишь через много лет после того, как мы все помрем. Это было бы правильно, а тот «высокий статус», который мы все якобы приобрели, нам очень не на пользу. Он нас разлагает и компрометирует это художественное движение в целом, потому что оно этаблировалось в эпоху чудовищной задницы, и в будущем оно будет ассоци-

ироваться не с эпохой 70—80-х, когда все функционировало в живом состоянии, а с нынешней, когда его возвели на уровень официальной классики и преподают в школах, — вот в чем неприятный парадокс.

Г.К.: Совершенно с тобой согласен, но давай вернемся к истокам. Справедливо ли сказать, что ваша группа, как и группы предыдущего десятилетия, выросла из бытовавшего в то время вербального контекста, из нашего кухонно-келевой дискурга?

П.П.: Безусловно. Наша группа не просто попала под обаяние наших старших товарищей; мы хотели на уровне осмысленного жеста продолжить их предшествующую деятельность, и это была вполне осознанная идея. Поэтому мы часто воспроизводили формы и приемы старшего поколения — не потому, что нам было лень придумывать свои, а специально. Поскольку мы занимались канонизацией, то для нас это было принципиально важно.

Должен сказать, что, когда на место Лейдермана пришел Федоров, что для нас было и важно, и хорошо, реакция остальной Номы на эту новую фигуру была такой, что его никто не хотел видеть и никто им не интересовался. Мне это было очень неприятно, и с Володей у меня связан момент охлаждения к старому кругу, которое потом только окрепло. Хотя я продолжаю сохранять уважительные чувства практически ко всем членам этого сообщества, но его магнетизм тогда сильно ослаб, потому что я понял, что оно утратило в себе силы интегрировать новых людей, которые мне казались интересными, многообещающими и просто классными. Наше желание продолжения группы, чем мы думали порадовать старших товарищей, натолкнулось на их противостояние или равнодушие.

Г.К.: Справедливый упрек. Правда, меня тогда как раз удивляло то обстоятельство, что сам Федоров никогда не приходил на посиделки: возможно, имело место и встречное нежелание общаться? Как мне кажется, я действительно никогда его не видел, но тут надо вспомнить, что в 90-е годы

былые формы общения уже распались; я и сам редко встречался со старыми друзьями... Но чем 80-е закончились для группы?

П.П.: С одной стороны, если говорить о художественной репрезентации, то на успешном гребне, потому что рубеж 80-х и 90-х для нашей группы совпал с падением интереса к русской волне и перестройке, потому что она закончилась. Но на Западе возник интерес к конкретным художникам и каким-то сообществам вне общего потока. И так оказалось, что к нашей группе вдруг стал проявляться интерес, начались выставки, интересные проекты и интенсивные странствования на Западе.

Г.К.: А когда состоялись ваши первые зарубежные выставки?

П.П.: В те же годы, что и у всех. Тогда состоялась целая куча выставок, и я не скажу, какая была первой, но я хорошо помню выставку Green Art, которую делали Тупицины, потом была выставка Between Spring and Summer в Америке, потом в Вене, где мы выставались вместе с корифеями западного искусства — с Джеффом Кунсом и другими. Очень представительной была выставка московского концептуализма в Прато, а ей предшествовала наша серьезная персональная экспозиция в Дюссельдорфе, которую делал Юрген Хартен. А самая первая наша персональная зарубежная выставка, которую сделала Милена, жена отца, открылась сразу после «бархатной революции» в Праге, в 1989 году, — в галерее молодых художников «Младек». И в это же время начались наши поездки: мы отправились в большое турне по Италии, Германии и Чехии, и нам было там очень весело и хорошо.

Г.К.: Так что 80-е завершились для вас на оптимистической ноте?

П.П.: Как бы да, но у нас в стране были тогда очень резкие перепады. В 1990 году, после выставки в Прато, я поехал в Италию и *завис* там, а потом в Германии и в Праге на несколько месяцев. Приехал обратно, кажется, в мае и не узнал Москву. Все было напоено воздухом катастрофы, и возникало ощущение, что только что закончилась Отечественная война:

милиции на улице не было, всюду ходили очень странные личности, и обстановка была очень тревожная, так что идиллии тогда не было. Потом я поехал в Крым, и там меня чуть не убили. Чувствовалась невероятная агрессия у населения, потому что вдруг не стало сигарет, и народ ох...евал настолько, что сжигали киоски чуть ли не вместе с продавщицами за то, что не было курева. После путча 91-го, когда прорвался Ельцин, эйфория опять вернулась. Так что это были «американские горки» — от предельного эйфорического состояния до паники и ужаса; амплитуда колебаний была серьезной.

Г.К.: *Какое событие 80-х стало самым важным для тебя лично?*

П.П.: Самым главным и печальным событием, которое окрасило конец этих годов в очень мрачный цвет, стала долгая болезнь и смерть мамы. Это событие перекрыло для меня все остальные. Чтобы не останавливаться только на плохом, могу назвать на втором месте возникновение группы «Медгерменевтика» и связанное с этим счастливое состояние начального периода работы группы.

Г.К.: *Смею надеяться, что оно способствовало выходу из состояния, вызванного первым грустным событием.*

П.П.: Безусловно. Наверное, в этом и отличие между мною и другими участниками группы, потому что для них это предприятие в значительной степени ограничилось проблематикой искусства, а для меня была важнее психотерапевтическая сторона этого начинания. Поэтому я так настаивал на терапевтической и целительской линии. У остальных не было такой травмы, которую надо было как-то переработать.

Официально мы решили считать концом нашей деятельности 11 сентября 2001 года, в честь чего были подписан соответствующий документ о прекращении работы группы, я об этом написал текст, и он вошел в сборник, посвященный сновидениям, который мы издали с Виктором Мазиним. Текст называется «Медгерменевтика и башни-близнецы». Возможно, мы осознали только через полгода или год этот момент и решили считать нашу деятельность закончившейся. Это

связано с тем, что тот день стал моментом очень глубокого глобального изменения, когда исчез второй мир, а третий и первый мир как бы слиплись. Это была атака на Шизо-принцип — недаром были уничтожены «близнецы», два одинаковых здания, — атака на принцип двоичности, который, вероятно, был необходимым условием нашего существования и расщепленности: уничтожены были не только два здания, но и просвет между ними.

Г.К.: Какую роль сыграла эта совместная деятельность в твоём последующем творчестве?

П.П.: Безусловно, огромнейшую. Хотя я существую уже давно как художник или писатель сам по себе и редко общаюсь в реальном пространстве с моими коллегами по «Медгерменевтике» или Номе, я с ними постоянно коммуницирую внутри собственной головы, и в каком-то смысле это даже лучше, хотя звучит это цинично, но это лишь так звучит, по сути здесь ничего циничного нет. Они все живут в моей душе, в моей голове — молодые, клевые, — и с ними я веду бесконечные беседы. Они мне рассказывают о каких-то своих новых идеях (*смеется*), и мы разговариваем, как и раньше.

Должен признаться, когда я встречался в последнее время со старшим поколением Номы, живущим в Москве (я не отношу сюда моего отца или Кабакова), у меня создалось устойчивое ощущение, что для этих людей сейчас важна бытовая проблематика, к которой можно отнести проблемы художественной карьеры, продажи работ или просто каких-то светских мероприятий, и эта сфера бытового дискурса перекрыла мир идей. Искусство перестало обсуждаться. И я совершенно четко отметил момент, когда перестало обсуждаться то, что делаем мы. Это было в конце 90-х.

Г.К.: Я отмечал такие явления уже на рубеже 80-х и 90-х, так что к концу столетия это стало, наверное, нормой. Я бы сказал, что вы еще долго продержались!

П.П.: В начале нашей деятельности, то есть в конце 80-х, мы ощущали живой интерес со стороны других членов общества, и у всех было состояние «фонтанирования»: оно

несло в себе пьянящий, эйфорический, очень вдохновляющий момент, потому что для меня личные качества наших коллег, их личности, играли даже большую роль, чем достижения этих людей в сфере искусства. И вообще я стал членом этого круга просто потому, что мне все очень нравились. Это было гораздо важнее, чем то, что мне нравятся их работы. Главным для меня было то, что люди — клевые, с ними интересно и вдохновительно общаться. Было состояние «отдельности», «особой ценности происходящего внутри сообщества». Только поэтому я и вписался в Ному. Когда же этот момент кайфа начал исчезать, то и магнетизм стал быстро проходить.

Г.К.: Как ты думаешь, под каким знаком прошли для тебя 80-е?

П.П.: Конечно, под знаком моего взросления. Я старался превратиться из ребенка во взрослого, но, наверное, этого так и не произошло. Поэтому можно выдвинуть гипотезу, что процесс 80-х для меня прошел неудачно, потому что я не достиг нужного результата.

Москва
Октябрь 2012 года

Олег Петренко (Перец)

Я часто ощущал себя
чуть ли не единственным
адекватным человеком

Георгий Кизевальтер: Если мы начнем разговор с личных впечатлений и убеждений того времени, с тех, кто влиял на их формирование... Помнится, вы в Москву приехали году в 84-м? Каким был ваш круг общения в начале 80-х в Одессе, что тогда интересовало в искусстве?

Олег Петренко: Круг общения был крайне малого диаметра. Ануфриев, Музыченко, Лейдерман, Чацкин да мы с Милой. Позже влился Леня Войцехов. Были, конечно же, сопредельные компании из одесского «андеграунда» (до чего же забавно это звучит сегодня!), причудливо сплетающиеся в условиях давления агрессивной среды.

Машинописные книги, Платонов и Набоков на фотобумаге, Джексон Поллок и Крис Берден в затертых журналах и прочая, и прочая... Все это представлялось нам чем-то очень ценным, таким волшебным конденсатом, выступившим на старом, но плотном заборе.

Вышло так, что все упиралось в Ануфриева. Перезнакомились мы году в 1982-м. Сергей стал ездить в Москву, привозить журналы, рассказывать о московской артистической среде (а надобно отметить, что рассказчиком он тогда был отменным). Лейдерман, так же как и Ануфриев, вошел в московскую среду, так как учился в МХТИ им. Менделеева. И опять-таки, когда приезжал, то вводил нас в курс последних московских событий.

Потом и Лариса Резун (надобно ли уточнять, что через Сережу?) появилась.

Крутились тогда в Одессе привезенные Flash Art, Art in America, «А—Я», какие-то тома «Коллективных действий»,

сборники Пригова, «мухоморские» материалы. Что-то было еще, но забылось, очевидно, как незначительное.

Конечно, все это живейшим образом обсуждалось, экстраполировалось на наш «краевой» вектор.

Наверное, нужно отметить некоторые идеологические различия между московской средой и нашим, одесским микрокосмом. Так как большинство из нас тогда не были вовлечены в социум (работа сторожем на причале, монтировщиком в кукольном театре, реквизитором etc. — не в счет) и, более того, пропитались отвращением к нему и его событийному горизонту, то внутреннее внимание было обращено к «уроборосу чистого искусства», «тотальным эстетическим жестам», магическому мироощущению сюрреальности. Другими словами, «чистые» «Коллективные действия» ценились выше, чем социально загрязненный Кабаков.

На эту тему вышел спор с Кабаковым в 1984 году, когда он посмотрел привезенные из Одессы материалы. Маэстро долго молчал, затем заметил, что у него сложилось впечатление, что в Одессе советской власти нет и на пальмах висит говно, завернутое в фольгу. И мы, дескать, очень не правы, что не отображаем «социальный гнет». Что, мол, если в квартире живет слон, то не замечать его жопы перед носом невозможно. На что получил ответ, что вдобавок к лицемерию этой жопы еще и посвятить себя целиком ее изображению в разных ракурсах мы явно не стремимся. Осерчал тогда дядя.

Своего рода болезнь роста. Да и время было специфическим. Особенно в Одессе, где на то время явно утвердилась эскапистская позиция, увлечение дзен-буддизмом, Ошо, марихуаной.

Г.К.: Как вышло, что одесские художники вдруг поехали в Москву (кто это инициировал)? Какие выставки и арт-события до перестройки запомнились больше всего?

О.П.: Как я уже упоминал, Сергей и Юра Лейдерман к 1984 году жили в Москве практически постоянно. Вначале Ануфриев привез в Москву Ларису Резун. Затем, в самом

Я часто ощущал себя чуть ли не единственным...

конце мая 1984 года, приехали и мы — «Перцы». Готовилась одесская выставка в АПТАРТе у Никиты. Кто эту выставку инициировал — не помню. Возможно, Лариса.

Помню, что впечатления от Москвы были фатальными, как вступление в партию. Сразу же по приезде мы поехали на акцию КД «Выстрел». Она, правда, сорвалась по причине сильного дождя, но зато мы познакомились со многими ребятами (эту работу потом провели удачно 2 июня, и мы уже всех знали).

Поразило все. Сама Москва, ее имперский дух, люди, круг общения. Помню чувство зависти от такого «огромного» числа людей, вовлеченных в крайне важную (как тогда без тени сомнения казалось) сферу *современного искусства* (произносится с придыханием).

Плюс количество иностранцев, входивших в это сообщество (что для Одессы было просто невысказано).

Тогда-то мы и пересмотрели свое отношение к «чистому» и «социальному» искусству исходя из монады «инь—ян». То бишь при непосредственном рассмотрении вблизи, и даже изнутри, стали понятнее надмирный, мистический аспект Кабакова и брутальная вовлеченность в советский космос КД.

Собственно, после этой выставки в АПТАРТе мы в Одессе стали более активно проводить квартирные выставки у Лени Войцехова, делать какие-то акции, чтения.

Помню, в Москве познакомились с В. Сорокиным, и он нам дал почитать свой сборник «Первый субботник». Так как по вполне тогда понятным причинам он не мог дать нам для Одессы экземпляр, то я выучил наизусть десяток рассказов, остальные — очень близко к тексту. Очень, надо сказать, сильное впечатление произвело чтение у Лени Войцехова — особенно на «сопутствующих» камрадов.

К сожалению, выставки у Войцехова проводили до конца зимы 1985-го, то есть до тех пор, пока опухший от безделья одесский КГБ не разгромил последнюю выставку и на Леню не завели дело.

Позже мы написали несколько сборников совместно с Мартынчиками, писали дикие картины на ворованных холстах с уличной агитацией, делали музыкальные проекты. В общем, каждый был занят своим делом.

Когда пошла Большая Пьянка «перестройки и ускорения», все вокруг стало медленно, но неизбежно перестраиваться и ускоряться. Взаимопроникновение ширилось. Как будто в ответ на акцию Саши «Кармана» Петрелли («Посвящение “Мухоморам”» 1985 года Костя Звездочетов провел несколько совместных акций «Мухоморов» с одесскими художниками в 1987-м. Потом началась миграция в Москву. Лариса, Леня, мы, позже Чацкин, Карман переселились во второй дом на Фурманном.

Г.К.: Как образовалась ваша микрогруппа «Перцы»?

О.П.: До 1984-го мы работали отдельно. Потом решили делать работы в новом русле «психоделической социальности», «белого шума обыденности», объединив усилия. Мы тогда одинаково чувствовали *roaring silence* советской повседневности, которую и воплощали без особых разногласий (разногласия были более в плоскости эстетической, нежели в идеологической).

Г.К.: Если оценивать 80-е годы с высоты нашего времени, на какие этапы их можно мысленно разделить?

О.П.: Если грубым мазком, то до Горбачева и после.

Г.К.: Каковы, на твой взгляд, самые важные события в культуре во второй половине 80-х (после 86-го)?

О.П.: С моей, сугубо пристрастной, точки обзора, это Фурманный, КЛАВА, «Сотбис», и куча всяких сопутствующих событий, как-то: ворох всяких выставок, ручеек западных галеристов, художников и, что поражало воображение, *покупателей* (на что мы вообще не рассчитывали в той стране). В общем, как мне видится, самый главный этап — это перспективы самореализации, которые стали вырисовываться в 1986—1987 годы.

И, самое главное, это был период молодости.

Я часто ощущал себя чуть ли не единственным...

Г.К.: Что из событий тех лет оказалось позитивным для художников, а что негативным?

О.П.: Позитивные моменты я уже вкратце описал выше.

Негативные... Помню, тогда все говорили о появившейся конкуренции, о наметившейся разобщенности, некоторой растерянности. Что, в общем, понятно. Та скорлупа, внутри которой все мы (в той или иной степени) прятались от «алмазной реальности» мира и социализма, треснула (вместе с социализмом), пришлось выбираться из яиц и клевать по зернышку.

Г.К.: Что вызвало распад прежних отношений и связей в конце 80-х? Как бы ты охарактеризовал атмосферу конца 80-х?

О.П.: Конец 80-х, на мой взгляд, был бесшабашным, веселым, с неопределенным привкусом близких перемен, приближающегося конца какой-то эпохи (и не только в масштабах страны, но и в масштабах нашего микросоциума). Помню, что в 1989 году, когда Фурманский раздулся до предела, когда у всех вроде бы наладилась карьерные перспективы и вообще все было очень и очень неплохо (подчеркну: это мое субъективное восприятие происходивших событий), у меня часто возникала мысль, что это уже конец этапа, что головная боль после карнавала — злая неизбежность.

Г.К.: Интересовало ли тебя и Милу что-то на международной сцене или вне Москвы в то время? Какие тенденции и личности привлекали внимание?

О.П.: Конечно, интересовало. В самом начале очень поражали Крис Берден, Джексон Поллок, Dada, Гилберт и Джордж, arte rovera да и куча всего. Теперь уже вообще не перечислить, что тогда интересовало.

Г.К.: Каков был результат 80-х для тебя — на выходе? Было ли ощущение адекватности, самотождественности? Чего хотелось добиться?

О.П.: Хороший, прямо сказать, был результат. Ощущение адекватности мне очень знакомо. И тогда, и сейчас я часто

ощущал себя чуть ли не единственным адекватным человеком.

И в этом я по-прежнему в меньшинстве. Чего добился, того, былина-сказ, и добился.

Г.К.: *Как бы ты определил значение 80-х с сегодняшней точки зрения?*

О.П.: «Архиважное», как вполне канонизированной части последовательного процесса.

Одесса
Август 2012 года

Мария Плавинская

О Диме и о восьмидесятых

Дима Плавинский родился Художником.

Дима Плавинский родился божественно одаренным художником.

У него было целостное философское представление о времени, миропорядке и мироздании.

Невозможно выделить расцвет его творчества и закат. Бывали паузы, но творческий накал никогда не ослабевал.

Заката не было. Просто жизнь художника прервалась.

Дима был очень умный, мудрый человек.

Главное — Мысль. И он находил ей точное выражение.

Дима всегда был точен.

Любимые темы развивались и углублялись всю жизнь. Музыка как тема возникла в 80-е годы и завершилась работой «Послание Пифагора в мир музыки» в 2011 году.

«Стихия искусства не в познании мира или его отражении, а в создании неведомых духовных пейзажей».

С середины 70-х годов в Димином творчестве наступает новый период. На смену предметно-фактурным произведениям приходят многослойные пространственно-лессировочные композиции. Предмет изображения теряет не только фактуру и материальность, но и приобретает подобие отпечатка рентгеновского снимка, где главным становится идея, смысл, а не воплощенность и весомость, как это было в 60-х — начале 70-х годов. Точный рисунок и наложение многочисленных полулессировок и лессировок привело в 80-х к созданию медитативного пространства, несущего в себе несколько пространств, вступающих друг через друга образов, объединенных общей

гармонией. Преодолевается сила земного притяжения. Вслед за большой темой «Череп и коран» возникает тема «Музыки». Эта тема и станет основной для 80-х.

«Философ Шпенглер определял современное пространство как “безграничное, музыкально движущееся бытие”. Я использовал нотное письмо в живописи как графические ритмы, символизирующие музыку в пространстве картины. Черно-белая символика нотных строк — это своего рода ткацкая основа, на которую ложатся слои цветowych лессировок».

Вот некоторые работы о музыке 80-х.

Узкая двух с половиной метровая «Цвето-звуковая вертикаль», соединяющая землю с небом. «Золотой диск», где fuga Баха передана в форме креста в центре тондо. Музыкальной форме найдено визуальное соответствие. «Архипелаг Бетховена» — пейзаж, в котором нотопись проступает через географическую карту. «Черный пейзаж» — подобен китайскому тушевому пейзажу с временной музыкальной протяженностью. Наиболее часто он обращается к творчеству Баха, Бетховена Моцарта и Стравинского. В 90-е годы в Америке к ним добавляется Джордж Крамб.

Взгляд художника постепенно поднимается ввысь, на высоту птичьего полета. Пространство в его произведениях кристаллизуется, подчиняясь законам пифагорейской геометрии.

Последними музыкальными композициями стали «Музыка сфер» 2009 года и композиция-объект «Послание Пифагора в мир музыки» 2011 года с лучами Божественной энергии.

Дима не причислял себя к шестидесятникам, нонконформистам или еще каким-нибудь группировкам. Было любимое занятие, были друзья, и была необыкновенная любознательность. Дима Плавинский причислял себя к Искусству.

Дима обладал феноменальной памятью. Мог погрузиться в любое воспоминание и воскресить его во всей яркости только что произошедшего. Со всеми интонациями и ощущениями. Это же происходило со всем, что он знал и любил, будь то исторические события или великие художники прошлого. Он всегда говорил как очевидец, как современник.

Новая тема, как правило, влекла за собой и обновление техники. Так, «Музыка» повлекла за собой широкое применение коллажа из нотописи и текущие «мокрые» лессировки. Так музыкальная гармония обретала видимую структуру и ритмическое построение. Картины «звучали».

* * *

Дмитрий Плавинский

О Яковлеве

Существовал дом, похожий на Ноев ковчег. Там были все — от Смоктуновского до не поймешь кого. В одно прекрасное ноябрьское утро проснулся я едва-едва, проснулась собачка, спавшая рядом, проснулся Зверев и говорит:

— Пора мне отрабатывать ночь.

А ноябрь — странный месяц. Там не понятно, когда день, когда ночь. Звереву выдали лист бумаги, пионерские краски, кисть. И Зверев ко мне обратился с раздумьем, что ему рисовать. Я говорю:

— Рисуй, что приходит в голову.

По листу бумаги он провел три линии, изображающие море, затем белый парусник и мне неожиданно объявил:

— Я рисую море, белый парусник, над ним светло-синее небо, а Яковлев из этого всего сделал бы единый символ.

И действительно, Яковлев, с моей точки зрения, символист нашего времени. Цветы, кошки, да и сам подход его к живописи очень символичен. К реализму он не имеет никакого отношения. А Зверев, что интересно, был нервно привязан

к правде жизни. В то, что перед ним, он претворял свое творчество. Яковлев был лишен этой возможности — 8% зрения ограничивало его, но предоставляло этим безграничный мир жития внутри себя. Именно его возможность, Володи Яковлева, предоставила ему тот мир символов, который он выражал, которыми он жил. Как-то раз на выставке Володя Яковлев показал мне на свою работу «Кошка с птичкой» и, наступая на ноги, как это часто бывает с плохо видящими людьми, шепнул мне:

— Дима, кошка — это моя мама, а птичка — это я.

Но так ли это было? Мать свою он обожал, и ее смерть приблизила смерть его самого.

* * *

*Мария Плавинская,
Дмитрий Плавинский*

О творчестве

Мария: Дима, расскажи мне о своем творчестве.

Дима: Нужна крупная религиозная мысль. Пока ее нет, чего кистью махать?

Мария: ?

Дима: Образ зарождается во сне. Мысль приходит, когда она исчезает. Образ и мысль — одно и то же. Когда она исчезает, она потом возвращается. Мысль формируется своим возвратом. Я формируюсь, когда мысль возвращается. Я формируюсь с возвратом мысли. Если ее нет, то и меня нет. Мысль неуловима. Ее искать почти бесполезно, потому что мысль не требует пользы. Мысль требует пространства, воздуха и отсутствия пользы, созданной человеком. Мысль — это не польза. Мысль не имеет измерения, она не имеет формы. Но, возвращаясь к человеку, она определяет его смысл. А потом она растворяется в космосе. У мысли цель — исчезнуть. Человек, живущий бессмысленно, он несчастен. Мысль не порождение

космоса, а из него идущая. Когда мысль покидает человека, он становится безумен. Я это наблюдал в сумасшедшем доме. Их посещала странная мысль, которая не посещает живущего. Их посещала мысль тоски о космосе. Это было удивительно.

Мария: ?

Дима: Талант сложная вещь. Он одарен тем, чем он обременен. Талант — это бремя. От таланта невозможно освободиться. Это бремя пожизненно или посмертно, что одно и то же.

Мария: ?

Дима: Я ко всем религиям отношусь одинаково. Мы много видели, это и есть восприятие всего, что во мне. Мое мировосприятие определяется в целом всеми религиями. Нельзя отделять одной религии от другой. Потому что это вера, которая нам предоставлена. Человек создан для того, чтобы понять, что все религии — это все едино.

Мария: ?

Дима: Взгляд на мир невозможен для художника. В его понимании отражается то невозможное, без чего он (художник) не существует. Творческого человека создало детство. Профессиональные качества вторичны, они набираются походя.

Мария: ?

Дима: Мелькнула мысль, дальше сажусь за холст, и, пока он не получится, мне не хотелось бы оставлять его (холст). Художник не знает, как это происходит, и не должен знать. Художник работает, разрушая себя. Творчество не создает человека, а его разрушает. Творчество ни для чего не нужно.

Мария: ?

Дима: Искусство — это мысль оставленная человеку Богом.

Мария: ?

Дима: Я в любой момент могу вернуться в прошлое. Из прошлого возвращаешься в настоящее. А с ним возвращается жизнь. Это не я сказал — это сказал Ницше. Именно на этом построена моя мозговая система, которую я назвал «Структурный символизм». «Структурный символизм» строится на том, что прошлое возвращается в сегодняшний день,

одна калька ложится на другую. Когда эта калька ложится на будущий день, то по сути своей она все приводит к нулю. Изображение отсутствует. Все закрыто. Ничего не существует: ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. Так возникает символ небытия. Он несет в себе все. Мы создали Ничто.

Мария: ?

Дима: Структура — это одно и то же — и у растений, и у времени. Время порождает человека. Без камня, без пня человека бы не было. Он создан из этой природы. И камень, и дерево, которое создало жизнь ему, теперь не знает, что делать.

Мария: ?

Дима: Мой герой — Хлебников, хоть он не участвует в моей игре. Мой главный герой — Ницше, который правильно для меня предоставил Время. Хлебников — моя поэтическая любовь. Потому как он определил мой мозг и, по сути своей, он каким-то образом определил мою жизнь.

Мария: ?

Дима: Мои символы — черепашки, например, мне иногда кажется, что это символы мира, Понимание панциря черепахи — это рука Бога, протянутая мне.

Мария: ?

Дима: Что такое Любовь, мы не знаем, но мы ее познаем, глядя на то, что мы обожаем. Когда я был в Италии, во Флоренции, я скупил всех черепашек, деревянных, оловянных, которые у меня сейчас здесь, они мне дороги и бесценны, потому как я снова окунаюсь в этот мир, который я то забываю, то вспоминаю, — мир черепах. Не знаю, как он мне дался. Потом мне пришлось чуть-чуть познать китайскую философию на тему черепашек, и тогда я понял, что в любви к ним я не ошибся.

Мария: ?

Дима: Искусство невозможно без символизма. Это не символизм Серебряного века. Символизм для меня создан великим Эйзенштейном. Я думаю, что ум человека создан внутренней культурой для противостояния Белому миру.

Белый мир — это ничто. Это абстракция. Это внутреннее пространство. Человек вдруг оказывается в нем. Черный цвет — это то, что нас сосредотачивает в собственном мозгу. Белый мир — это пустота. Это то, к чему стремится человек. Черный мир — это то, что, к сожалению, нас окружало в детстве. Это тот Черный мир, от которого мы спасались в руках человека, а не понимали, что в этом Черном мире нет спасения. Я говорю, конечно, не о космосе, а о мире здешнем, на Земле.

Мария: ?

Дима: Эйзенштейна я впервые прочитал в Ленинской библиотеке в хрущевское время, в конце 50-х годов. Там было «Искусство кино», и я там прочитал «Желтую рапсодию» Эйзенштейна. Я научился у Эйзенштейна мыслить символами. Я поклоняюсь его уму и собственному безрассудству. Тогда я про себя сообразил, насколько я внутренне необразован. Потому как образование для человека и его прикосновение к искусству имеют важный смысл. Великий Леонардо да Винчи и наш Эйзенштейн прекрасно это понимали. И тот и другой оставили после себя манускрипты, книги и впечатления от общества, из которого они произошли. Они оставили, конечно, и впечатления свои от обладающих властью.

Мария: ?

Дима: Мейерхольд и Эйзенштейн определили мое миропонимание. Михаил Чехов был, судя по всему, очень талантливый человек, но исчез из России в Америку. Вот что я запомнил из своей юности. То, что возможно было запомнить. Этих людей. Они сформировали мою судьбу. Это всего два человека предположили судьбу далее идущих, но они были недостижимы. Когда приходит в голову мысль о культуре, я возвращаюсь к этим двум гигантам, гигантам разума, образа и в результате искусства. На меня, как ни странно, повлияла не живопись, а кино.

Мария: ?

Дима: Все, что я познал, я попытался выразить по-своему. Моя творческая жизнь создана из возникновения образа и его разрушения.

Мария: ?

Дима: Творчество — вещь тонкая и загадочная.

О нем лучше не думать. Им лучше заниматься.

Я широко мыслю, но я не более чем художник.

Мне для работы нужна религиозная идея.

Мария: ?

Дима: Свет — это Бог.

Мария: Ты человек религиозный?

Дима: Внутренне да, но к церкви я не принадлежу. Без этого внутреннего состояния религиозности человек не может творить, тем более художник.

Мария: Как это происходит?

Дима: Дальше меня интересуют коты, ты и я. В этом окружении появляется покой, о котором мечтает каждый человек. Именно покой создает возможность если не мыслить, то подумать. Тайно возникновение образа и его воплощение.

Мария: Почему ты возвращаешься к старым темам?

Дима: Они возвращаются ко мне: рыбы, черепахи, носорог. Приходится с ними жить и работать.

Мария: ?

Дима: Мне навязывается то, что я вижу. Средняя Азия, Греция и Италия, Испания, Америка, и я в круговороте этих тем.

Мария: А Россия?

Дима: О России уже все мной было написано. Псков, Новгород, разрушенная деревня.

Мария: В прошлом?

Дима: Не важно. Все возвращается. Мой ответ на это творческий — офорты и живопись, которой, к сожалению, в стране нет.

Москва

21.07.2012 года

Дмитрий Пригов

Что день грядущий нам готовит, что предыдущий подготовил¹

Данное интервью, должно быть именно интервью, по каким-то там причинам не получилось. Меня попросили восстановить его по памяти, сказав, что я, по всей видимости, помню его суть и содержание. Я быстренько согласился, но когда стал припоминать, то всплыли в моей памяти те единственные слова, которые беспрестанно витают и бегают от одного к другому во время наших бесчисленных и уже многолетних бесед. Разговоры эти достаточно однообразны, все об одном и том же: новое-старое, авангард-ретроград и т.п. Очевидно, в какие-то свои времена точно так же, о чем бы ни заводили речь, все сводилось к «рафаэлевской красоте», потом к «правде жизни» и т.д.

В отличие от старых времен, когда художник, а иногда и два-три поколения художников жили и благополучно завершали свой творческий путь в пределах одного, медленно достигающего своего патетического звучания, стиля, сквозь нынешнего художника с поражающей скоростью проносятся, сменяя друг друга, бесчисленные направления и стили. Так что, едва перевалив за сорок, почти уже со старческим смирением и беззлобием хочу взглянуть на произошедшие на моих глазах события.

Конечно, занимаясь периодизацией нашего современного искусства, весьма легко ошибиться по причине того, что, являясь активным и весьма тенденциозным участником, от-

¹ Данный текст, написанный Д. Приговым для первой части альбома «По мастерским» (© Захаров/Кизевальтер, 1982—1983), представляет собой как типичный пример знаточества той поры, так и интересный образец болезненной ломки канонического мышления у художников старой школы на рубеже 70—80-х годов. — *Прим. Г.К.*

давая явное предпочтение всему, что близко сердцу и небеспристрастному глазу, акцентируешь какие-то явления или же градации явлений, кажущиеся весьма значительными, но со временем могущие оказаться нехитрыми вариациями одного стиля или темы. Тем более сложно на примере лишь изобразительного искусства при такой близкой и целенаправленной точке зрения (и, замечу, при отсутствии научного аппарата и достаточного количества людей, занявшихся бы этим) оценивать сдвиги в культуре в целом.

Но тем не менее мы все равно, даже точно не определяя внутри своего родственного круга, надеясь на некое общее интуитивное понимание, оперируем понятиями «60-е годы», «70-е годы», «наступающие 80-е». Я думаю, что вряд ли скажу нечто новое и оригинальное по этому поводу, во всяком случае, что-либо отличное от говорившегося в кругу людей, мне близких, но изложу все это в некоторой логической последовательности, что так трудно бывает сделать в устной беседе, когда все вроде бы ясно и так.

Итак, «шестидесятники».

После известной замкнутости культурной жизни в нее хлынул целый поток неизвестных доселе или прочно забытых имен, стилей, течений и идей. Равной сенсацией стали Малевич, Малявин, Врубель, Рерих, сюрреализм, абстракционизм и пр. Невообразимость этой ситуации усугублялась тем, что многое, прожитое общим большим временем, но не прожитое реальным и конкретным нашим внутренним временем, уже не имело жизнеукрепительных корней, чтобы быть понятным не как история искусств, а как реальное существование искусства, в то время как собственные законы самого искусства (его внутренние, имманентные законы) требовали переварить все это, пройти, художнически прожить. И художники со всей безоглядной смелостью и часто беспомощностью (время не давало времени на длительную осаду, оставляя возможность только геройского штурма) бросились осваивать, пережевывать, находить наши местные и нынешние культурно-бытовые

адекватны всему вышеперечисленному, Естественный, развернутый во временной последовательности процесс обернулся у нас процессом синхронным, пространственным процессом параллельного освоения огромного разнообразия этих явлений. Отвоевав, отхватив себе такую качественную пространственность, во времени этот пространственный плюрализм стал просто длиться (и длится до сих пор), порождая внешнее сходство с явлением западного плюрализма.

Противостояние культурно-пространственной косности официального искусства объединило неофициальных художников этого периода. Персонализм и духовность стали пафосом этого противостояния. Вся окружающая социально-бытовая действительность по причине вышеуказанного противостояния оказалась отодвинутой (в отдельных случаях редуцированной и определяемой знаком неистинного бытия) от сферы чистого искусства. Это время явило образ, позу художника — провидца, стойка и жреца. Оно открыло нам весьма значительные и сильные личности в изобразительном искусстве. Перечислить их всех невозможно, тем более что нетрудно и ошибиться, отдав предпочтение тем, кто сильнее прочих повлиял на меня (по причине ли большей известности мне лично, так как узнать что-либо в достаточной полноте в те времена было делом нелегким, или потому, что поразили меня в определенные моменты моего художественного развития). Но не могу не назвать имена Целкова, Шварцмана, Краснопевцева, Вейсберга, Немухина, Янкилевского, Яковлева, Штейнберга. Повторяю, этот список никого (даже и меня на будущее) и ни к чему не обязывает.

Начало 70-х годов ознаменовалось двумя, на мой взгляд, кардинальными моментами, определившими развитие изобразительного искусства и культурной жизни целиком вплоть до 80-х годов. Первое — это вполне естественная реакция (как всегда и происходило, происходит и, по всей вероятности, будет происходить) на предыдущий период, перенасыщенный страстью к духовности, нетленности (в большинстве случаев

оборачивавшейся манипулированием знаками духовности перед лицом необходимости, объявленной законодателями мод того периода, эту духовность являть в чистом и почти экзальтированном виде) с их нашей и нынешней неспутываемой окрашенностью идеологизмом и страстью к диктату. В это же время нарастившая немного мясца культура оказалась способной впервые за долгие годы осмыслить это все и себя как культуру.

Во-вторых, погоня (без всякого укоряющего или пренебрежительного отношения к этому термину) за умчавшимся куда-то туда (вперед ли, просто ли умчавшимся) западным искусством, да и культурой в целом, в этот момент позволила с наименьшим (со времен 20-х годов) хронологическим отставанием обнаружить и поразиться уникальным (не только для нас, но и для самого Запада) поворотом художественного и культурного сознания от установки на прекрасную вещь (даже и безобразную, но в расширенной эстетике последнего времени квалифицируемую как «прекрасная») к чисто волевому акту художествования с параллельным, почти синхронным по времени обращением от природы естественной к природе сотворенной — в лице поп-арта.

Но сразу же при обращении к материалу местной жизни, в попытке осмыслить ее в адекватных принципах конструирования произведений искусства знакомство с поп-артом обнаружило полнейшую невозможность прямого использования его идей в нашем культурном регионе. Дальше отдельных и невнятных попыток дело не пошло — попыток в основном ассамбляжного толка. Особняком стоят отдельные вещи Косолапова, являющие некий тяп-ляп-арт, и, конечно, творчество Рогинского. Но оба — и Рогинский, и Косолапов (в своих предметных вещах) — стояли ближе к китчу, если принять такую примерно схему: примитивизм, китч (примитивизм на материале поселково-пригородного культурного сознания) и поп-арт (примитивизм на материале урбанистического культурного сознания). Дело в том, что у нас отсутствует

культура предмета и его качественности (и в прямом своем обличье, и в преломлении массмедиа), предмет заменяется его объявлением, называнием, провозглашением, а качественность — пафосом его утверждения, доходящим до попыток укоренить это «название-предмет» в онтологических глубинах-высотах. Поэтому поиски и вникания в местные конструкты культурного сознания привели к обнаружению замечательного, вполне отвечавшего тогдашним авангардным исканиям явления — давно и повсеместно концептуализированного сознания (что часто путают с концептуализмом в западном его понимании). Западный концептуализм был реакцией на апологетированную предметность, был явлением свободы и самодостаточности языка описания, смещенного относительно предмета описания, — у нас же концептуализм (то, что стало называться здесь концептуализмом) объявился замещением предмета его названием, а языка описания предмета — описанием объявленного предмета. Я говорю, конечно, об одной из линий развития искусства в 70-е годы у нас, но, как мне кажется, она была откровением для своего времени и определяющей в те годы и своим сильным полем искривила (в квазинаучном значении этого слова) творчество многих художников — конкретно и буквально не причастных к ней. Этот феномен в пределах 70-х годов произвел ряд модификаций в творчестве уже сложившихся художников и породил тут же новых и досель невиданных адептов.

Если рассматривать последовательность развития этого нового культурного сознания на весьма коротком промежутке, то можно вычленил только логическую, а не временную последовательность, так как все художники, обратившиеся к новой теме, обратились к ней практически одновременно.

Первый образ этой темы являет творчество Кабакова, Булатова и Пивоварова (в этом ряду я помянул бы еще и Некрасова). Используя в своих произведениях языковые, культурные, психологические и поведенческие стереотипы и клише, сами они находятся как бы в стороне, отстраненно

созерцая их и в этом созерцании очищая их до уровня некоего конструкта, сами оставаясь как бы судящим, волящим, оценивающим (в отдельных случаях даже заклинающим) субъектом вне своих работ.

Опять-таки, следуя не хронологической, а логической последовательности, назовем вторую группу художников: Комар, Меламид, Орлов, Лебедев, Косолапов и Соков. Отношение у них к тому же материалу более фамильярное, игровое, с разной степенью искренней вовлеченности в эти, иногда жизнеподобные и близкие авторам по разным причинам искренней укорененности в этой жизни, игры. В отличие от первых, у них объявилась легкость в обращении с материалом, иногда опасная, иногда легкость истинной свободы.

Несколько особняком стоит творчество Чуйкова (помянем тут и Рубинштейна), основной темой которого стало взаимодействие, совпадение, расхождение и даже взаимоуничтожение систем изобразительности. И у него местная ситуация, правда в достаточно редуцированном виде, проявляется через выбор систем изобразительности и способ их соположения.

Упоминания требуют и имена Васильева, Гороховского, Шаблавина и Инфанте, которые, не принадлежа буквально к этому течению, несомненно, чувствуют на себе его сильное излучение.

Были примеры и прямых попыток работать в стиле чистого концептуализма — Герловины, например. Но, на мой взгляд, не питаемое местной кровью (а чужая далеко и вприглядку), их творчество весьма сухо и схематично являет некую общеобозначимую решетку энергичной человеческой деятельности вообще, погрузись которая в какой-либо живой насыщенный раствор, она могла бы моментально обрести плоть и кристаллами.

Представляется, что могут быть общемировые, так сказать, стили (примеров несть числа — абстракционизм, например), являющие слияние культур в один континуум, неразличимый по-национально, но только по-личностно, что же касается содержательного и материального пласта, национальные же

и региональные особенности обнаруживаются на предельном уровне пространственно-цветовых архетипов. Поп-арт же, скажем, в его точном и чистом проявлении был порождением региональной американской культуры, в меру не понимаемый вне места и среды его появления. Концептуализм, в свою очередь, явление западноевропейской культуры, в целом, как и поп-арт, понимаемый представителями инокультур (ровно наоборот абстракционизму) и с полной степенью достоверности трактуемый только на уровне общечеловеческом и общеэстетическом, для материализации в нашем регионе требует перекодировки содержательного и материального пластов. Сдается, что следующий за концептуализмом (и даже шире — общеконцептуальным сознанием) стиль будет общемировым, опять перекомпоновывая уровни узнавания.

Вот тут как раз и место помянуть о художниках, гораздо более молодых и по возрасту, и по времени вступления в высвеченный круг неофициального изобразительного искусства. Воспитавшись и выросши в среде уже устоявшихся к концу 70-х критериев, вкусов, этикета и табеля о рангах вышеупомянутого стиля (или школы), достигшего своего расцвета и готовящегося стать классикой и историей искусств (хотя его создатели и деятели поры расцвета и продолжают активно работать, только подтверждая недоступные для пришедших с опозданием высоты), — так вот, эти художники, заставшие данное направление еще растущим организмом и сами отчасти приложившие усилия к этому делу (некоторые, правда, ориентировались на более чистые концептуальные влияния), знают и нечто иное, новое, или новое само что-то в них про себя уже знает, проступая в их работах еще не отчленимым от старого и не разглядимым с пьедестала предыдущих побед. Мне кажется, что именно этим художникам дано преодолеть столь славно поработавший принцип отчужденности и конструктивной созерцательности, с их творчеством будет связана возможность вновь назвать человека «художником» без опасности оскорбить его.

Теперь осталось только для корректности перечислить этих художников. Ну, если только для корректности, то зачем и перечислять. Все понимают, что я имею в виду «Мухоморов», Сорокина, Захарова, Щербакова, Альберта и кого-то, видимо, еще. Да, кстати, поддавшись вечному искусству возрастного ранжирования, забыл я, что здесь не может быть выстроена временная, но только логическая последовательность (иногда и совпадающая с временной). Об этом мне напомнили имена Алексева и Монастырского.

26.07.1983 года

Сергей Ромаишко

Музей МАНИ: искусство на переломе¹

Для человека десятилетие — достаточно большой отрезок времени. А в истории страны это всего лишь мгновение, но такое мгновение, которое может оказаться предельно напряженным и драматичным. Поэтому выставку музея МАНИ можно назвать моментальным снимком — срезом московской художественной сцены 80-х годов.

Когда в феврале 1981 года группа неофициальных московских художников-авангардистов и критиков (эта связь была тогда сама собой разумеющейся, так как авангард не допускался в официальное искусство) создала МАНИ, то есть «Московский архив нового искусства», это был, безусловно, отчаянный шаг. Ведь единственной «общественной (и официальной) реакцией», на которую могли тогда рассчитывать художники, были неминуемые репрессивные действия властей, и в самом деле не заставившие себя долго ждать. И все же было бы правильной рассматривать это действие как акт сопротивления. Несмотря на все запреты и неблагоприятные обстоятельства, художники утверждали свое право быть признанными в качестве сообщества и свидетельствовать

¹ Авторские примечания по сути своей проблематичны. Однако в этом случае, учитывая не совсем обычную судьбу текста, без них, пожалуй, не обойтись. Статья о музее МАНИ была написана для выставки во Франкфурте, и писалась она на немецком языке и для немецкой публики. В последний момент немецкая сторона решила (не уведомив меня) сделать каталог двуязычным и поручила срочно перевести его на русский уже во Франкфурте (пер. М. и О. Мамонтовых). Тексты переводились не только срочно, но и без учета контекста художественной жизни Москвы, так что не всегда точно передавали изначальный смысл и тон. Это обстоятельство не укрылось тогда от внимательных читателей, которые спрашивали меня, почему текст «какой-то странный». Поэтому для переиздания пришлось русский текст из каталога (это не оригинал, а неавторизованный перевод!) сильно переработать, приблизив его по духу и букве к оригиналу. По содержанию текст остался неизменным. — Прим. С.Р.

о себе, пусть даже и в игрушечных масштабах — все материалы МАНИ существовали только в нескольких экземплярах и были известны лишь узкому кругу художников и знатоков искусства.

Круг МАНИ объединял представителей всех поколений московского послевоенного авангарда, от «стариков» — Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Ивана Чуйкова — до тогда еще совсем молодых художников, таких как Вадим Захаров или группа «Мухоморы» (братья Мироненко, К. Звездочетов, С. Гундлах и др.). Среднее поколение было представлено Дмитрием Приговым, группой «Коллективные действия» (А. Монастырский, Н. Панитков, Г. Кизевальтер, И. Макаревич и др.). За несколько лет МАНИ опубликовал восемь томов с фотографиями произведений и описаниями художественных акций, с манифестами, критическими статьями, интервью и др. На протяжении известного времени МАНИ по сути был представителем московского авангарда.

В середине 80-х годов Николай Панитков, один из создателей группы «Коллективные действия», начал использовать чердак своей дачи в Подмосковье в качестве хранилища произведений своих друзей. Это происходило скорее из практических соображений, так как у многих художников не было своей мастерской (только члены Союза художников могли претендовать на мастерскую, но не всем удавалось реализовать это право), а если и была, то совсем крохотная; у кого-то и жилья своего не было. Дальнейшая судьба произведений, для которых не имелось места в общественной жизни, пребывала в неизвестности. К тому же недалеко от загородного дома находилось поле, на котором проходило большинство акций группы «Коллективные действия». Было совершенно естественно, что многие объекты, использовавшиеся в этих акциях, поступали затем на хранение в загородный дом. Так постепенно формировалось своеобразное собрание современного искусства. Внешние обстоятельства способствовали тому, что спонтанная инициатива оформилась в пусть и неофициальное, но уже почти учреждение.

Первые годы перестройки мало что изменили в жизни художников-авангардистов. Положение в идеологической сфере оставалось еще неопределенным, и газеты, как и прежде, публиковали разгромные статьи, обвинявшие художников-авангардистов в том, что они разлагают социалистическую культуру по заданию западных разведывательных служб. Но и здесь зазвучали новые тона: цензура в искусстве становилась все слабее и в конце концов была практически отменена. Количество выставок (пусть и в маленьких, скромных выставочных помещениях на окраине города) росло подобно лавине. Стали поговаривать уже и об альтернативных галереях.

Поворотным моментом оказался 1988 год: благодаря большому международному аукциону советский авангард наконец-то вышел из подполья. За одну ночь некоторые из нищих и недавно еще преследуемых художников стали звездами международного искусства. Властям пришлось теперь признать и художественную ценность авангарда (раньше они упорно утверждали, что эти произведения не имеют совершенно никакой ценности, что все это «мазня» и «идеологическая диверсия»). Западные критики и владельцы галерей принялись обхаживать художников. В истории советского авангарда явно начинался новый период.

На этом этапе прояснилась и концепция музея МАНИ. Кратко говоря, она состоит в показе некоммерческой, «героической» фазы советского авангарда и сохранении ее традиций (которые, несмотря на возрастающую коммерциализацию, далеко не мертвы).

Летом 1988 года был заложен фундамент собрания: художники откликнулись на идею музея МАНИ, подарив ему свои произведения. Некоторые работы поступили в коллекцию позднее.

С отменой цензуры и идеологических табу наступил подлинный творческий взрыв: на публику вышло множество художников, разом появилась масса произведений. Для непосвященных в стране и за рубежом это выглядело как *creatio ex nihilo*, в действительности же это было не так. Искусство

перестройки было подготовлено длительным неофициальным, подпольным существованием авангарда. Собрание музея МАНИ важно в первую очередь потому, что оно выявляет непрерывность развития советского авангарда.

Эта непрерывность хотя и очевидна, однако отнюдь не является беспроблемной. Постоянное идеологическое давление, под которым прежде находились художники, и повседневная нищета, конечно же, не облегчали их положение, скорее наоборот; однако эти обстоятельства способствовали формированию своего рода художественной общины. Ограниченность (а то и просто острая нехватка) средств технической реализации в определенной мере соотносилась с невзрачными жилищами (и еще более невзрачными мастерскими), в которых художники жили, творили и представляли свои произведения узкому кругу людей. Возникло даже направление, которое получило название АПТАРТ, то есть «апартмент-арт», «квартирное искусство», ухватившееся за это соответствие, даже идентичность искусства и повседневной жизни как основополагающую тенденцию. Теперь же авангард покинул сферу частной жизни и вышел из квартир, подвалов и чердаков на публику. И новая ситуация поставила перед художником совершенно новые требования. Ведь теперь для них были открыты лучшие галереи в Москве и за рубежом.

Неофициальное искусство с самого начала было втянуто в неизбежный конфликт с господствующей идеологией. В нем всегда было что-то от движения сопротивления. Это сопротивление могло принимать форму прямого контрудара, при котором атаквались идеологические клише (как, например, у Эрика Булатова, у художников группы «Мухоморы» и позже — у художников группы «Чемпионы мира», а в известном смысле и у Ильи Кабакова). Это сопротивление могло выступать и в форме эскапизма, когда художник пытался ускользнуть из царства идеологических предписаний. Уже само местоположение музея символизировало в некотором роде укромность и отрешенность. (Очень примечательны в этом плане минималистские акции группы «Коллективные

действия», которые проходили главным образом на пустом поле — своего рода *tabula rasa*, — вдали от идеологически отягощенной городской среды.) В любом случае присутствие противника было неизбежным, он задавал диспозицию, а художник попадал в цугцванг и делал свое дело.

Когда эта заданная диспозиция исчезла, художники-авангардисты словно повисли в безвоздушном пространстве. Прежняя общность распалась, новая еще не возникла. Имелась возможность придерживаться испытанных приемов и средств и перейти к рутинной серийной работе, но это был бы бег на месте, что противоречит сущности авангарда. Другая возможность состояла в сотрудничестве с Западом.

Советский авангард всегда косился одним глазом на Запад, и не без оснований. Но только в годы перестройки стали возможными интенсивные взаимоотношения с Западом. Поэтому границу все чаще стали пересекать не только произведения, но и сами художники. И это понятно, так как там их ждала развитая инфраструктура, обеспечивающая интеграцию художника в общество. Там нет необходимости ломать голову над тем, о чем говоришь и к кому при этом обращаешься, — все упорядочено наилучшим образом. Но что представляют собой эти советские «гастарбайтеры» на западном художественном рынке? Будут ли они теперь признаны как художники или же продолжают оставаться этнографическим экспонатом? Как бы то ни было, западный комфорт вряд ли поможет разрешить внутренние проблемы художников, скорее они будут вытеснены в подсознание.

В состоянии дезориентации художники ухватились за методы постмодернизма, что облегалось предельно высокой абсорбционной способностью этих методов. Тем самым пестрое лоскутное одеяло обогатилось еще несколькими новыми цветными лоскутками. Но разве удалось этим достичь чего-либо действительно нового? Постмодернизм в стране, не пережившей подлинного модернизма, — разве это не дерзкий эксперимент?

Полагали, что нет ничего легче, чем достичь свободы, — стоит только снять ряд запретов. Эйфория перестройки, во время которой за несколько лет в стране столь многое изменилось, привела некоторых к мысли, что свобода стала уже реальностью. Но свобода — не то, что можно просто «подхватить», присвоить, приспособить: свободу нужно культивировать и растить в себе, пока она действительно не созреет. К тому же последние события в стране показали, что тоталитарные структуры в обществе и в сознании людей далеко еще не преодолены. Свобода — это не дар, это испытание, которое достаточно трудно пройти.

Стремительный темп событий превращает даже вчерашний день в историю. В этом смысле собрание МАНИ — подлинный музей, хотя многие из его экспонатов по дате их создания совсем новые. За многообразием произведений и документов, за десятками судеб стоит судьба искусства, которое стремится стать тем, чем оно должно быть. Можно это многообразие классифицировать по известным рубрикам — таким как «соц-арт», «концептуализм» и т.д., однако это едва ли поможет проникнуть в суть дела. Цель экспозиции музея МАНИ — донести до зрителя хотя бы что-то из общей ситуации.

Искусство стоит на пороге свободы. Переступит ли оно наконец этот порог? Станет ли оно подлинно суверенным — как внешне, так и внутренне? Мы надеемся на это.

*Москва
1990 год*

Лев Рубинштейн

На мой взгляд, восемидесятых просто не было!

Георгий Кизевальтер: *Итак, попробуем вновь окунуться во времена застоя. С кем ты ощущал большую близость в начале 80-х — с художниками или поэтами? Почему?*

Лев Рубинштейн: Я хотел бы начать с такой преамбулы. Как это ни странно, но 80-е годы на самом деле — это два десятилетия, два совершенно разных периода. Я имею в виду, что с начала 80-х до зрелой перестройки шел один период, а дальше начался другой. То есть сначала шли очень долгие 70-е, а потом начались 90-е — примерно году в 1987—1988-м, когда мы стали ездить за рубеж и начались все прочие бурные события. Поэтому, строго говоря, в моем представлении 80-х вообще не было. Так что в начале 80-х для меня все еще длились 70-е, про которые книжку мы уже выпустили. И конечно, как и в 70-е годы, я общался тогда больше с художниками, а из литераторов и поэтов вокруг были все те же люди, что и раньше: Пригов, Некрасов, и с Монастырским еще встречались. В общем, длились, повторяю, 70-е годы.

Г.К.: *Но, раз уж ты был поэтом «с концептуальным профилем», кто казался ближе других внутри поэтического круга?*

Л.Р.: В начале 80-х для меня начал формироваться несколько новый — и одновременно старый — поэтический круг, потому что на начало 80-х пришлась активность знаменитых семинаров у Алика Чачко. Именно в начале 80-х они проходили достаточно часто и очень интенсивно. И в то же время стал возникать «новый» поэтический круг, который тогда был совершенно перемешан с художественным. Например, мы были уже давно знакомы с Михаилом Айзенбергом, но именно тогда сблизились. Дело в том, что примерно с середины 70-х в России установилась интенсивная эмиграцион-

ная ситуация, когда все разъезжались кто куда, а до этого существовали совершенно разные группы, которые постепенно размывались и выбивались этой эмиграцией. Так что к началу 80-х мы стали объединяться, как остатки разбитых полков. Был, скажем, круг, к которому принадлежал тот же Айзенберг, и в 70-е годы мы с ним не особо общались, потому что я был в жесткой авангардной компании и они все мне казались традиционалистами, но в начале 80-х выяснилось, что есть больше объединяющих, чем разъединяющих нас моментов, в частности устойчивое, устоявшееся андеграундное сознание. Для нас было важно, насколько равно мы удалены от советского мейнстрима. И это нас очень объединяло; у нас стал возникать взаимопонятный язык интеллектуального общения, что было очень важно для того времени. Пригов там был, само собой, хотя мы с ним познакомились году в 1977-м, но как раз начало 80-х было временем очень интенсивного общения, потому что мы снимали тогда дачу, и он часто приезжал к нам, и мы все очень сдружились. Разумеется, художники тоже там были, и все это длилось до второй половины 80-х, когда тоже началось некоторое расслоение по принципу отъезда, но уже на других основаниях, когда все стали находить для себя какие-то новые места для проживания.

Г.К.: *А у тебя уехать в эмиграцию никогда не возникало желания?*

Л.Р.: Не желание, но разговоры об этом были гораздо раньше — в середине 70-х, когда весь наш круг был подвержен такой эрозии: люди уезжали, в том числе близкие друзья, а те, кто не уезжал, беспрерывно об этом говорили, и это было достаточно тяжело, потому что уезжали тогда *навсегда*. Я помню, как в 1987—1988 годах встречал в Москве, как мне казалось, *покойников*, которые уехали году в 77-м и я их проводил как полагается, а теперь он идет себе по Тверскому бульвару! «Вот, приехал, маму навестить!»

Эта возможность вернуться зависела часто от того, кто как уезжал. Кто-то женился, и им было проще вернуться, а кто-то уезжал со скандалом, но и они потом стали приезжать в гости.

На мой взгляд, восьмидесятых просто не было!

Помнится, в конце 70-х годов по Тверскому бульвару ходил мой приятель, журналист и отказник Володя Козловский, который теперь уже давно живет в Нью-Йорке. Он был один из московских центровых денди, блистал каким-то невероятным английским, но его не выпускали. Так вот, он фланировал по бульвару в футболке с огромным могоендовидом и надписью «Let my people go!». Но со временем и его отпустили, и там он стал известным журналистом.

Г.К.: В этой ситуации ощущал ли ты свою уникальность в смысле отсутствия буквальных союзников, или какой-то поэтической школы, или последователей?

Л.Р.: В то время буквальным союзником был, наверное, только Пригов. Хотя мы с ним познакомились уже во взрослом возрасте, у нас было очень много общего. Мы очень радовались тому, что у нас возник такой понятный нам обоим язык, и это качество было присуще всей истории наших взаимоотношений. Градус взаимопонимания был весьма высок: возможно, такое взаимопонимание бывает только у близнецов.

А вот с Некрасовым к тому времени отношения стали несколько портиться — не у меня, но у окружающих. Сначала Сева стал ворчать на Кабакова, потом на Гройса, потом на Пригова, хотя я у него еще долго держался в стане хороших. И в это время мы еще, скажем, здоровались и общались, но все реже и реже. Вообще все по-настоящему перелопатила перестройка, но это произойдет позже, а в начале 80-х еще длились старые добрые 70-е: ничего существенного не происходило.

Г.К.: Но вот в те годы сформировались метареалисты со своим клубом «Поэзия». Какое у тебя было отношение к ним и к их творчеству?

Л.Р.: Знаешь, никакое. Я ходил на несколько вечеров, общался, с кучей народа перезнакомился, но меня это мало задело. К тому же интенсивно это движение стало развиваться уже в перестройку, так что это уже отдельная история.

Г.К.: Надо сказать, Пригов туда вписался очень активно и многое там пытался сделать.

Л.Р.: Но это же было позже! Я помню, что мы ходили в ЦДРИ, где был этот знаменитый вечер, но клуба «Поэзия» тогда еще не было. На моей памяти для 1983—1984 годов это был вообще первый опыт какого-то публичного выступления.

Г.К.: Хорошо, а из других неформальных объединений того времени что кажется теперь важным или интересным?

Л.Р.: В то время — только семинары. Другого ничего не было, не считая редких вечеров в ЦДРИ, которые тогда казались очень экзотическими. Конечно, они были заметными событиями, там собиралась куча народа, но это не воспринималось как норма, как повседневная практика.

Г.К.: На Кузнецком устраивались тогда схожие по принципу организации и значимости выставки-однодневки. Ты, наверное, бывал и там?

Л.Р.: Конечно, но и они являлись чем-то из ряда вон. Они совершенно не воспринимались как настоящее вхождение в какую-то официальную область.

Г.К.: Это были «вечера для своих».

Л.Р.: Да, абсолютно, и все знали, что их разгонят.

Г.К.: А во второй половине 80-х?

Л.Р.: Там началась совершенно иная эпоха с другими проблемами. Я первое время ощущал себя как глубоководная рыба, которую вынули из воды на берег и у нее стали вываливаться глаза, потому что вокруг вдруг все пошло-поехало и появилось так много новых знакомств и возможностей. Эта ситуация слегка рифмовалась, хотя и не была идентична ей, с ситуацией 1975—1976 годов, складывавшейся вокруг образительного искусства, когда пошли выставки на ВДНХ, а потом возник Горком графиков.

Но вторая половина 80-х была более свободной, разумеется, и все проходившие процессы были очень захватывающими и одновременно двусмысленными. Непонятно было, как нам надо было себя вести и что ощущать. Начались какие-то перераспределения, но для меня — возможно, потому, что я уже

успел окончательно сформироваться в 70-е годы, — в плане дружеского круга, каких-то единомышленников и эстетических приоритетов мало что изменилось. Но вся эта ситуация меня лишней раз убедила в том, что мой сложившийся круг так и остается моим. Ничего принципиально нового не возникло.

Г.К.: Скажи, а вот такие формации, как Фурманский, вызывали у тебя какой-нибудь интерес в те годы?

Л.Р.: Нет, очень факультативный и дружеский, не более. Я всех знал, ко всем хорошо относился, ходил изредка туда посмотреть работы, но такого патетического интереса к изобразительному искусству, который бытовал в 70-е годы, уже не возникало. Скажем, я помню 73-й год, когда композитор Алик Рабинович привел меня к Янкилевскому, — вот это было событие. Любой поход к художнику тогда был очень важным этапом жизни. Я приходил к художнику Кабакову, или к Алику Меламиду, или к Булатову, и я помню, что в те годы все обставлялось как ритуал. Булатов обзванивал нескольких знакомых и говорил: «Приходите в пятницу, в 7 часов, — я закончил работу!» И приходили человек 10—12, смотрели эту работу, потом сидели за столом, читали стихи, разговаривали, и это было невероятное ощущение.

Г.К.: Это были некие экзистенциальные вехи, оставлявшие глубокий след.

Л.Р.: Да! Во враждебном городе ты идешь в мастерскую Кабакова, поднимаешься по черной лестнице, потом пробираться по какой-то узенькой доске в темноте иходишь в рай, где прекрасные лица, где тебе показывают новые альбомы, и это просто счастье.

Г.К.: В интеллектуально насыщенной атмосфере!

Л.Р.: Конечно! Это было невероятно! Учитывая окружающий вакуум...

И разумеется, в конце 80-х этого уже не было. Посещения мастерских уже не были такими значимыми, как раньше, но были выставки, скажем на Каширке, и вот такие вещи становились событиями. Или «Сотбис», о котором все так много

говорили. Все это было важно и интересно, но не было уже былого «опьянения». Еще не рутина, но рутинной уже пахло.

Г.К.: *Насколько интересными для тебя в те годы выглядели смежные с поэзией области, допустим, музыка?*

Л.Р.: 80-е были временем интенсивного вхождения в нашу жизнь всякой рок-культуры, но я ею не увлекся, хотя мне было многое интересно. Я несколько раз ходил на какие-то концерты, и если вспомнить, предположим, «Среднерусскую возвышенность», где участвовали многие наши друзья, то это было любопытно, но в рок-культуру я совершенно не вписался, в отличие от наших младших друзей вроде «Мухоморов». Просто я не принадлежу к этой культуре. Скажем, Никита Алексеев изначально принадлежал к рок-н-рольной культуре, и он всегда об этом говорил, а я в смысле музыкальных предпочтений и инспираций — и тогда, и теперь — привержен больше академическому авангарду.

И события в этой области, достаточно звучные, тогда происходили тоже. Скажем, году в 1986-м или 1987-м появился фестиваль «Альтернатива». Это был музыкальный проект, где заправляли многие друзья и герои моей юности — Алексей Любимов, Марк Пекарский, а помимо них появилась какая-то молодежь. И тогда я как раз очень увлекся этим проектом: молодые композиторы стали сочинять музыку на мои тексты, причем и с моим физическим участием.

Г.К.: *И кто были эти композиторы?*

Л.Р.: Например, Антон Батагов. Я со многими из них тогда познакомился с помощью старшего поколения. Скажем, Мартынова я уже знал по 70-м, и он уже стал меня знакомить с Батаговым или с Сергеем Загнием, с которым я до сих пор дружу. Так что этот фестиваль принес мне в то время что-то новое.

Г.К.: *А на какой площадке проводился этот фестиваль?*

Л.Р.: По-моему, сперва это был Музей им. Глинки. А второй фестиваль, что мне запомнилось, проходил в Большом зале Концертного зала им. Чайковского. Кроме того, он позже проводился и в каких-то других городах. Думаю, это уже было

На мой взгляд, восьмидесятых просто не было!

в 1988—1989 годах, когда мы с Батаговым и другими еще поехали в Питер на тамошнюю «Альтернативу». Это уже были какие-то полуголодные и холодные годы, и происходило все в Малом зале Ленинградской филармонии. И я был очень смущен, потому что примерно знал, что будет на этом концерте, а на концерт пришли такие типичные филармонические бабушки в коричневых платьях с камнями. Так что я заранее уже внутренне содрогался и, в общем, был прав, потому что сначала они сидели тихо и дисциплинированно, потом стали перешептываться, а когда композитор Иван Соколов, исполняя какое-то свое произведение, залез на рояль и встал там во весь рост, поднялся серьезный ропот. Бабушки были серьезно возмущены, но делать было нечего.

И таких мероприятий в то время было много, но потом эти музыканты тоже стали разъезжаться.

Г.К.: Кстати, о поездках! Возникали ли тогда интересные международные связи (куда я включаю и связи с другими республиками), которые были важны или интересны в то время?

Л.Р.: Вернемся к поэтической компании. Примерно в 1987 году спонтанно возникла поэтическая группа под названием «Альманах». Это было такое странное межеевое время, когда нас еще не публиковали, но уже разрешали публично выступать. Читать со сцены — пожалуйста, а печатать — подождите. И тогда возник этот спектакль «Альманах». Мы назвали его спектаклем, потому что нас пригласила именно в качестве актеров некая театральная институция, которая называлась «Творческие мастерские». Они брали под свое крыло нестандартные, маленькие театральные труппы, которые не вписывались ни в какие традиционные театральные институции. В качестве одной из таких театральных трупп они пригласили несколько поэтов выступать под их эгидой как бы в спектакле, хотя ничего театрализованного там не было: мы просто по очереди читали там свои стихи. Кроме меня там участвовали Пригов, Сергей Гандлевский, Михаил Айзенберг, Виктор Коваль, Денис Новиков и Андрей Липский. Магия жанра была настолько сильной, что после этого так на-

зываемого спектакля появилось много театральных рецензий (!) и в те же годы нас стали постепенно издавать и печатать, но сперва это были не литературные журналы, а такие издания, как «Театр», «Театральная жизнь», «Искусство кино» — то есть представители смежных искусств. А литературные журналы стали нас публиковать только в 90-е.

Так вот, тогда же — в 1989 году — наш «Альманах» вдруг был приглашен в Лондон на некий русский фестиваль, проходивший в Институте современного искусства. Там же проходила какая-то выставка Кабакова — Булатова, музыканты давали концерты, а мы выступали со «спектаклем». И вот тогда большинство из нас в первый раз в жизни пересекли границу, поэтому впечатление (во всяком случае, у меня) осталось очень сильное.

Г.К.: У вас был синхронный перевод?

Л.Р.: Нет, все было переведено заранее и выводилось на экран или что-то в этом роде. Но большая часть аудитории была русской, разумеется. В Лондоне же было много эмигрантов, BBC и прочее, и вокруг нас водили приличный хоровод: мы были большими героями.

Позже мы в той же компании поехали в Швецию, в Гетеборг, на какую-то книжную ярмарку, а дальше уже стали ездить и порознь, и по двое, и так далее.

Г.К.: Вернемся к первой половине 80-х. В то время большую, очень значимую роль для нашего пост- и просто концептуализма сыграли Сабина Хэнсен и Георг Витте из Германии, не правда ли?

Л.Р.: О, да, конечно! Но они сыграли эту роль в то время, когда еще «длились 70-е». Мы познакомились с ними в начале 80-х, когда они приехали из Бохума и проявили здесь невероятный энтузиазм и активность. Я помню, как мы через них передавали какие-то рукописи за кордон, и году в 1984-м состоялось локальное событие в нашей компании, когда вышел сборник Kulturpalast — очень красивая книжка с текстами и фотографиями, куда вошли произведения Некрасова, Монастырского, Пригова, мои, группы «Мухоморы» и некоторых других. Тексты были на русском и немецком

На мой взгляд, восьмидесятых просто не было!

языках; и в комплект входила аудиокассета с авторским исполнением стихов. Там даже мои карточки были воспроизведены, что делало это издание очень значительным для того времени. Так что эти ребята сыграли очень важную роль для нас — возможно, такую же, как Дина Верни для старшего поколения в конце 60-х. Поэтому для многих из нас в те годы в Германии сложилась самая счастливая судьба.

Г.К.: А с Прибалтикой были какие-то контакты? Они приглашали на чтения, фестивали?

Л.Р.: В те годы — нет. У меня были тесные контакты с Прибалтикой в 70-е годы, когда я туда все время ездил и со многими деятелями познакомился, а в 80-е я перестал ездить. Только в конце 90-х или даже в нулевые у меня возникли новые контакты.

Г.К.: Как бы ты охарактеризовал атмосферу конца 80-х? Не было ли у тебя ощущения, что прежние отношения и связи стали тогда распадаться?

Л.Р.: Мне кажется, в основном это было связано с географией, потому что многие люди куда-то тогда переехали. Кто-то, в основном художники, под влиянием неожиданно свалившегося на них успеха немножко сошел с ума. У кого-то успеха особого не было, и они сошли с дистанции, перестали быть художниками и занялись чем-то другим. Да, это происходило, но не в литературной компании. Как ни странно, мы, наоборот, все сдружились, что редко бывает среди пишущих людей, и это длится до сих пор.

Г.К.: Но, например, концептуальная троица Рубинштейн — Пригов — Некрасов не сработала. Как ты думаешь почему?

Л.Р.: Да, не сработала. Во-первых, мы все разных поколений. Во-вторых, концептуализм в литературе дал, безусловно, несколько ярких имен, и каждый из нас, так или иначе, свою нишу в литературе занял, но, видимо, по преимуществу это явление — московский концептуализм — осталось в контексте изобразительного искусства, потому что там уже есть два-три поколения, там есть последователи, а в литературе

этого не произошло. Скажем, у меня нет последователей, чему я (скорее) рад.

Как содружество, как движение концептуализм не состоялся. Это случилось только тогда, когда мы были вместе с художниками.

Однако, хотя ты сказал про троицу, я должен добавить сюда и Сорокина, который как бы был четвертым. В начале и середине 80-х он бурно и ярко проявлял себя именно в этом качестве, а позже стал именно хорошим «русским писателем». Я ничего плохого сказать про это не могу, мне это тоже нравится, но концептуализм там закончился, и он много раз в разных интервью от него отрешивался, что меня немного коробило, но он имеет на это право.

Г.К.: А в отношениях с Приговым у тебя никогда не возникало ощущений, что он тебя «переигрывает» за счет острой социальности своих вещей?

Л.Р.: Ну может быть, Пригов громче выступал, чем я, темпераментнее. Он был скорее монументалист, а я — миниатюрист, условно говоря. Но это обстоятельство никогда между нами трещины не создавало. Он изначально был более публичным и социально направленным человеком. Но никакой взаимной ревности у нас не было, по крайней мере с моей стороны точно. Думаю, с его стороны тоже. У каждого из нас была своя аудитория, наверное. Были люди, которые ценили нас обоих, кому-то больше нравился я, а кто-то ценил выше Пригова.

Г.К.: Для тебя лично успех конца 80-х принес ощущение, что «вот оно, наконец-то состоялось!»?

Л.Р.: Нет, я привык измерять «успех» совершенно в других категориях. Для меня лично пик успеха пришелся на вторую половину 70-х, когда меня прочитали, узнали и одобрили несколько человек, чьим мнением я очень дорожил. Скажем, тот же Некрасов, Илья Кабаков, Эрик Булатов, еще какие-то люди. Для меня была успехом вот эта ситуация, а не аплодисменты на театральной сцене. И до сих пор для меня успех измеряется не количественно, а качественно. То есть не «сколько», а «кто».

Г.К.: Иначе говоря, узкий круг знатоков был важнее массового читателя?

Л.Р.: Конечно. И так осталось до сих пор. Скажем, мне кто-то передавал, что Синявский в Париже прочитал мои вещи и ему очень понравилось. Вот такие вещи мне были очень приятны.

Г.К.: С точки зрения заработка ты продолжал тогда работать в библиотеке?

Л.Р.: Конечно! Я ушел оттуда только в 1992 году, уже будучи относительно известным автором. И последние несколько лет там у меня было довольно двусмысленное положение. Как и в 70-е годы, я вел себя как некий разведчик: никто ничего не знал про мои писания; я всячески оберегал эту тайную сторону моей жизни. Но в конце 80-х этого уже нельзя было скрыть, потому что несколько раз меня показывали по телевизору и что-то публиковалось. Так я попал в двусмысленную ситуацию, потому что все уже разваливалось, а я работал в пединституте, где почти ничего не платили, и я там сидел скорее по инерции. Я даже спрашивал: «Может, мне уволиться?» Но заведующая упорно говорила, что не надо.

Г.К.: Но в целом эта эпоха, как мне кажется, создала для тебя крепкий зачин для последующего вхождения в российскую литературу просто как эссеиста, как русского писателя. Или я не прав?

Л.Р.: Не уверен. Впрочем, действительно, я часто подписываю письма «Лев Рубинштейн, писатель». Потому что это профессия. И я не люблю слово «поэт», оно мне не нравится, кажется безликим. Поэтов много, а Рубинштейн один. Но вхождение в некий ареопаг меня никогда не привлекало. Мне всегда нравилась идея быть *отдельным и узнаваемым*. Да, в последние годы много было издано моих эссе. Но в 80-е ничто этого не предвещало!

Г.К.: А когда закончился период твоих «авторских манифестов», с которых ты начинал в середине 70-х?

Л.Р.: Думаю, в середине 80-х, когда я окончательно «окуклился» как автор. Но поэтические тексты я продолжаю пи-

сать до сих пор. Я придумал тогда эти карточки, а много позже я понял, что они были прообразом, предтечей современной сетевой литературы. Когда я пишу сейчас посты в Facebook, я вспоминаю, или даже рука вспоминает, тот формат!

Г.К.: Отдельные реплики, вырванные из словесного потока ремарки?

Л.Р.: Да. Маленькие тексты объемом в сколько-то слов очень похожи на сетевые посты. Как формат карточки был ограничен, так и здесь мы придерживаемся какой-то краткой формы... Забавно, что в середине 90-х меня на каком-то семинаре в Германии (опять у Витте) студенты меня спросили: «А как на вашу поэтику повлиял компьютер и Интернет?» На что мне пришлось им ответить, что я даже слов таких не знал тогда. Мне хотелось сказать, что «это я повлиял на компьютер»! Ведь впервые я сел за компьютер в какой-то редакции в 96-м, я помню это точно.

Г.К.: Можешь ли ты вспомнить свои успехи в те годы в плане издания твоих текстов?

Л.Р.: Первая моя публикация на Западе была в 79-м году, а первая публикация на родине — ровно 10 лет спустя, в 1989 году. Кажется, в том году вышли сразу несколько журналов, я не помню уже, где раньше — в рижском «Роднике», в московском «Театре», «Литературном обозрении», и дальше уже пошло. Но первая моя книжка вышла гораздо позже, чуть ли не в 97-м. К слову, моя книжка в Германии вышла в 96-м, какие-то картотеки во Франции — года на два пораньше! А в 97-м уже был такой возраст, когда этому особо и не радуешься. «Ну книга... Ну вышла...»

Г.К.: Что кажется тебе теперь самым важным для эпохи 80-х в целом? В чем ее значение?

Л.Р.: Думаю, с биографической точки зрения — это возможность увидеть мир. Потому что я очень хорошо помню разговор с моим другом Аликом Чачко, с которым мы сидели в начале, а может, даже и в середине 80-х, пили какое-то отвратительное вино, как тогда было принято, и воспаряли. Постепенно мы расчувствовались и решили, что нам в жиз-

На мой взгляд, восьмидесятых просто не было!

ни очень повезло, потому что мы, хоть и молодые, прожили уже счастливую жизнь, все у нас получилось, мы такие замечательные, умные и талантливые, самые лучшие девушки к нам благосклонны, и вообще все чудесно. Словом, Алик мне говорит: «Ну что они могут отнять у нас? Свободу они не могут отнять, даже если посадят». А тогда это уже начинало брезжить на горизонте — как раз перед Горбачевым, потому что андроповский КГБ с настоящими диссидентами уже разобрался (кого-то посадили, кого-то вытеснили на Запад) и к нашему кругу постепенно приближались. «Мухоморов» тогда отправили в армию, за нами явно слеживали, и мы допускали такую мысль, что нас могут посадить. «Ну, с внутренней свободой они все равно не смогут ничего сделать, — добавил Алик. — Только жалко, что мира мы никогда не увидим!» Так вот, потом мир мы тоже увидели, и все состоялось.

Вообще я всю свою биографию воспринимаю как череду каких-то счастливых удач. Я ни о чем не жалею, и у меня не возникает никаких мыслей, что было бы хорошо, если было бы как-то иначе.

*Москва
Сентябрь 2012 года*

Виктор Скерсис

Смена

1979-й. Москва. Снег. Ночь. Я проснулся от чувства тоски и безысходности. Перебираю в уме имена друзей-художников: Алик Меламид, Виталик Комар, Катя Арнольд, Леня Соков, Миша Чернышев, Лева Бруни, Миша Одноралов, Сурик Арутюнян, Римма и Валера Герловины... один за другим поднимаются в шереметьевский зал вылета и переходят в другой мир. Ощущение, что целое поколение ребят, шедших рядом, поколение наиболее активных и талантливых художников возраста от 25 до 40, — ушло, исчезло. Остались старики возраста Кабакова и Пивоварова и мы — двадцатилетние мальчишки.

В 70-е, когда мы начинали, социалистический реализм — тоскливое детище марксизма — был лицом современного искусства в СССР. Любое другое искусство рассматривалось властями и во многом понималось самими художниками как антитеза соцреализму. В этом была фундаментальная проблема нонконформистского искусства. Мы вечно оказывались в позиции *противостояния*. К сожалению, единственный выход, который видело большинство художников в это время, — это элементарная оппозиция: уход от официального в духовное, от советского к антисоветскому. Но были и другие, для которых такой выход не был выходом. Мы видели, что это та же повествовательная живопись, только с другими сюжетами.

В течение 70-х сформировалось несколько групп наиболее продвинутых художников, для которых изобразительное искусство уже не сводилось просто к живописи и советской власти. Их отличительной чертой был интерес к западному авангарду. Поскольку информация с Запада была отрывочной и неполной, она постоянно дополнялась нашими домыслами, интерпретациями, анализом. Естественным образом строились теории, модели того, что, как мы предполагали,

происходит с искусством. Сейчас я знаю, что так возник аналитический концептуализм.

Естественно, художники, особенно интересовавшиеся ситуацией на Западе, особенно остро ощущали ущербную закрытость, ограниченность и репрессивность марксистского режима. Общее ощущение было, что коммунисты будут всегда, что вопросы искусства всегда будут сводиться к вопросам классовой борьбы, что единственный способ избежать репрессий — это бежать от них, единственный способ реализовать себя — это эмигрировать.

Люди — носители идей, взглядов, понимания того, что важно. Вслед за уехавшими художниками сменилась и культурная парадигма — набор идей и произведений, считавшихся важными для понимания; сменился набор актуальных фактов, событий, авторов; узор их взаимоотношений; узор мышления. Оставшиеся художники перегруппировались.

Для меня 80-е начались в 1979 году. К этому времени распалась группа «Гнездо» (Г. Донской, М. Рошаль, В. Скерсис). Появились новые имена: Ю. Альберт, В. Захаров, Н. Столповская. Образовались группа «Мухоморы» (С. Гундлах, К. Звездочетов, А. Каменский, братья В. и С. Мироненко) и группа ТОТАРТ (Н. Абалакова и А. Жигалов). Укрепляется литературная ветвь московского концептуализма. Ранее представленная в основном Л. Рубинштейном и неохотно признававшими себя концептуалистами «сретенцами» (Э. Булатов, О. Васильев, И. Кабаков, В. Пивоваров, Э. Штейнберг), она пополнилась такими блестящими творцами, как Д.А. Пригов и В. Сорокин. Вышел из «Коллективных действий» и стал гораздо более нарративным Н. Алексеев. Сама группа «Коллективные действия» провела ряд блестящих акций, обозначив принципиально новую «индуктивную» ветвь московского концептуализма.

Сцена поменялась.

Немного утрируя, можно сказать, что к началу 80-х в Москве оставалось лишь пять художников, занимавшихся анали-

тическим концептуализмом, то есть не созданием элементарных произведений, но *моделированием процессов* искусства. Это были: группа СЗ (В. Скерсис, В. Захаров), Ю. Альберт и группа ТОТАРТ (Н. Абалакова, А. Жигалов).

Нам было понятно, что искусство существует на многих уровнях. Искусствоведческая точка зрения, заключающаяся в том, что произведения, висящие на стенах музея, и есть искусство, оказалась недостаточной с точки зрения *морфологии* искусства. Произведения, висящие на стенах музея, — лишь манифестация процессов мыслительных, процессов микро- и макросоциальных, процессов развития самого искусства как дисциплины.

Как только стало ясно, что морфология искусства не сводится к картинкам на стене, стало понятно, что сами фундаментальные процессы трансцендентны. Они не начинаются и не заканчиваются созданием конкретного произведения. Стало очевидно, что для работы с этими процессами нужны другие методы. Так появились новые формы искусства: ТОТАРТ и «Функционирование в культуре». Эти формы не ограничены ни во времени, ни в пространстве. У них нет, как у обычного произведения, рамок, сообщающих зрителю: «Вот здесь — произведение искусства, а дальше — нет». Эти формы функционируют скорее как зоны искажения реальности попавшего в силовое поле искусства.

Показательны в этом смысле «Комендантская работа» (ТОТАРТ, 1982) и «Упорядочивание мочеиспускательной деятельности собак» (СЗ, 1980).

Мы были молоды и, конечно же, возмущены тем фактом, что собаки писают где хотят. Поэтому в пяти точках Москвы, в соответствии с расположением звезд в созвездии Большого Пса, мы поставили сигнальные установки — развесили описанные псом Федей тряпочки.

Это было клево! Искусство вышло в реальное пространство. Произведение растворилось в реальности.

Пенсильвания
Ноябрь 2012 года

Наталья Смолянская

Игры на обочине, или Взгляд со стороны

Начиналось десятилетие 80-х вполне эмблематично — с несостоявшегося бунта в центре Москвы по случаю похорон Владимира Высоцкого. Во время Олимпийских игр 1980 года в опустевшем закрытом городе газета «Вечерняя Москва» и радиостанции «Свобода» и «Голос Америки» сообщили о смерти Владимира Высоцкого, «мужа известной французской звезды кино Марины Влади». Незадолго до этого в журнале «Америка», печатавшем хорошие фотографии из американской счастливой жизни, был опубликован фоторепортаж, где обе культовые фигуры 70-х позировали известному в то время фотографу Владимиру Плотникову.

Жарким июльским днем в пустынной Москве удивительно было видеть огромную толпу, выстроившуюся от Таганской площади до набережной в очередь для прощания с поэтом. Волна недовольства пронеслась по толпе, когда объявили о прекращении доступа в театр, и привела ее в движение; вместе с толпой я прибавила шагу и побежала. Между церковью, театром на Таганке и каким-то домом, выходящим на Таганскую площадь, находился небольшой пустырь, на который меня и вынесла людская лавина. Я не видела, что за нами ловушка захлопнулась; мы оказались отрезанными от большинства. Милиционеры, преграждавшие нам дорогу, дрогнули и побежали. Но впереди стояли, держась за руки, люди в штатском. Те не дрогнули, а наш пыл почему-то очень быстро остыл. Мы повернули вспять, под руки попался автомобиль с милиционерами внутри — его подняли, хотели заставить милиционеров выйти наружу, вернее, вывалить их на мостовую, но, будучи гуманными московскими интеллигентами, мы этого не сделали. Постояли-постояли с машиной в руках, потом с грохотом опустили на землю. Стали передавать вперед цветы; они уплывали уже не в театр, а на площадь,

реками и ручьями окружая происходившее там... Насколько хватало взгляда, было видно, как всюду — на крышах домов, на газетных и табачных ларьках — сидели люди, а собравшиеся на нашем маленьком пятачке организовали спонтанное чтение стихов: читали свои стихи, не Высоцкого...

Устное слово всегда было важно для нашего общества. Ведь и Маяковский, и Есенин публично читали свои стихи в 20-е годы, а в 60-е знак оттепели — публичные выступления в Политехническом музее Вознесенского, Евтушенко, Ахмадулиной, Рождественского... Впоследствии, в 80-е, перестройка вернула нам былое единение с устной поэтической речью.

Во второй половине 80-х не проходило, по-моему, ни одного мероприятия без чтения стихов. Тогда я лучше знала поэтов-метаметафористов, как их называли; к ним относили и Алексея Парщикова, и Константина Кедрова, с ними обычно выступали и Иван Жданов, и Александр Еременко. С кругом поэтов мы с Борисом Марковниковым познакомились в мастерской у Жени Дыбского в Большом Сухаревском переулке, на Сретенке, а еще и с Игорем Ганиковским и со Львом Табенкиным, Захаром Шерманом, Женей Гором, Олей Свибловой. Тогда было принято показывать друзьям свои работы — наверное, потому, что выставки были редкостью, а показ друзьям превращался и в выставку, и в своего рода хеппинг, с обязательным обсуждением с «рюмкой чая» в руке. Все ходили друг к другу в гости, а новые знакомства делили с друзьями. Встречам этим придавалось огромное значение.

Думаю, что не только для меня, но и для многих 80-е годы поделились чертой перестройки на время, когда, казалось, даже в воздухе не чувствовалось ни малейшего ветерка, ничего не происходило вокруг и не могло произойти и только принадлежность к какому-нибудь кругу «избранных» давала возможность общения и ощущения жизни, и на эпоху начинавшихся перемен, когда — уже к концу 80-х — каждый день был настолько насыщен, что не помещался ни в какие

новостные рамки, когда было обидно отрываться от телевизора, а журнал «Огонек» читали от корки до корки. Сегодня многим, родившимся не в советскую эпоху, непонятно, что мы делились в те годы на тех, кто покупал одежду и продукты в особых магазинах, книги по списку «сверху», билеты в театр «по знакомству», ходил на концерты по пропуску и т.д., и т.п., и тех, кто не принадлежал к избранному кругу. И самые радикальные нонконформисты могли на самом деле принадлежать к касте избранных просто потому, что родители или иные члены семьи работали за границей, или потому, что они были знакомы с миром театра и искусства «с коляски» и заветные билеты и книги не были для них вождеденным плодом. Такая разветвленная, многоступенчатая стратификация создавала уродливые представления не только об окружающей жизни, но и о том, что находится за ее пределами, и «потусторонний» мир для основной части населения был недоступен и сладок, как всякий запретный плод.

В один из вечеров 1986 года Захар Шерман повел всю компанию к Шварцману; сейчас думается, что тот визит к Шварцману был данью первой эпохе 80-х, эдаким вступлением в круг избранных. Мы сидели за большим дубовым столом, сам Михаил Матвеевич восседал на стуле с высокой спинкой, как на троне. Он долго показывал и говорил про свои работы, а ночью он мне приснился — так же как и днем, он продолжал объяснять значение иератур. Он говорил, что не считает возможным и нужным выставлять свои работы на выставках: даже в тот момент, когда я находилась под сильным впечатлением от его личной харизмы, мне показалось, что, выстраивая очередную стену избранничества, он хочет скрыть свои проблемы. Прошло совсем немного лет, и выставка Шварцмана состоялась, но совсем в ином контексте и с иным звучанием, а дальше началась уже другая история...

А самым важным событием для молодых художников того времени стала 17-я Молодежная выставка на Кузнецком. Это был пример воплощения в жизнь проекта хита или успешной выставки. В противовес популярным в те годы выставкам

Ильи Глазунова, собиравшим толпы, закручивающиеся в очереди вокруг Центрального выставочного зала «Манеж», эта молодежная выставка оттянула на себя основное внимание зрителей. Хорошо, что там работали такие профессионалы, как Даниил Дондурей, а в ее сценографии принимал участие известный художник-монументалист Иван Лубенников. На выставке решили открыть шлюзы, показать все неформальные группировки молодых художников.

И «Детский сад», где я впервые побывала перед его открытием, и другие объединения были показаны в небольших залах, обычно предназначенных для графики, расположенных за основным, центральным, залом. Весь центральный зал был перегороден сделанными специально для выставки конструкциями. На них плотно висели картины художников, впервые участвовавших в подобной официальной акции. Не пейзаж и натюрморт, а окружающая жизнь вышла на первый план. Особенно заметна была «Очередь» Сундукова. Эта картина, а также работа Льва Табенкина и мой «Бильярд» были отобраны в числе нескольких других для цветной вкладки журнала «Дружба народов». В то время журнал пользовался необычайной популярностью, а с публикацией «Детей Арбата» А. Рыбакова его тираж превзошел все мыслимые возможности — около полутора миллионов экземпляров. Алексей Парщиков, бывший в ту пору сотрудником редакции, написал к иллюстрациям текст о выставке.

В повседневной жизни Парщиков говорил густым, насыщенный одновременно сложными метафорами и юмором слогом. В каждом его слове чувствовался поэт. Кто-то попросил меня показать ему стихи. Леша долго не мог их посмотреть, потом наконец сказал: «Да, плохо. Поздно начал писать. Важно начать вовремя». Из него трудно было выудить какой-нибудь комплимент современникам, а в то же время он всегда с уважением и вниманием относился к тем, кого считал своими учителями.

Иногда непонятно было, где юмор, а где серьезные слова. «Мне предложили роль Пушкина! Хуциев собирался снимать о нем фильм и хотел, чтобы Пушкина играл современный по-

эт!» Леша действительно был очень похож на Пушкина в моем понимании: что-то эфиопское было в его темных кудрях, порывистости... «Представляешь, что значит Пушкин для современного поэта?» Честно говоря, я об этом не особенно задумывалась, но, судя по Лешиному тону, было ясно, что Пушкин никак не сочетается с современной поэзией...

Никогда — ни до, ни после знакомства с Парщикovým — я не встречала подобного ему человека, у которого поэзия стала бы способом жизни: «как он дышит, так и пишет», как в известной песне Булата Окуджавы.

В 1988 году на выставке советского искусства в стокгольмской галерее «Балдерскилд» какой-то датский коллекционер, скупивший на волне перестройки полвыставки, купил и мою картину, посвященную Парщику; правда, случилось это уже в последующую эпоху, показавшую нашим художникам, что их работы могут стоить неплохих денег. Вообще переход от альтруистического подвижничества к осознающему свою рыночную стоимость художнику совершился необыкновенно быстро.

В 1988—1990 годах Москва открывала для себя современное западное искусство: с персональными выставками к нам приезжали Гюнтер Юккер, Жан Тэнгли и легенда американского поп-арта — Роберт Раушенберг. На открытии выставки Раушенберга в Центральном доме художника в 1989 году в какой-то момент публике объявили, что художник обратится с приветствием к собравшимся. Мы долго ждали у серой драпировки, изображающей занавес; наконец он вышел и начал что-то нечленораздельно выкрикивать. Когда он исчез за занавесом, я подумала, что его приветствие больше напоминало перформанс, причем перформанс индейского шамана. Уже после этого события я прочитала, что Раушенберг всячески муссировал тему своего индейского происхождения, так что мои догадки, видимо, были недалеки от истины.

А ведь Раушенберг тогда, в 88-м, представлял уже пройденную страницу истории — поп-арт! Организаторы же никак не могли вырваться из круга 50—60-х годов.

80-е в истории современного искусства сейчас не представляют цельной картины, они остались в своем времени. Однако если вспомнить, какое самое яркое событие той эпохи дошло до нас, пусть и в урезанном и измененном, как в «испорченном телефоне», виде, то это, конечно, трансавангард. Фигуративное искусство как реакция, непременно наступающая после слишком радикальных экспериментов, выступило на первый план.

Вот как описывает это событие неизменный руководитель французского журнала «Арт-Пресс» Катрин Милле: «В 1980 году Венецию, художественная жизнь которой была довольно нестабильной, буквально потрясло внезапное вторжение фигуративного искусства. На выставку “Аперто-80”, организованную в рамках Биеннале, устремилась вся новая живопись: километры испанского холста, тонны пигментного красителя, армии поэтических, гротескных и мифологических символов — словом, все то, что, как полагали, было окончательно “заперто в шкафы как устаревшая бутафория”. Сразу же заняли прочные позиции немецкий неоэкспрессионизм (Георг Базелиц, Ансельм Кифер, Маркус Люперц, Йорг Иммендорф, а также Берлинская школа: Саломе, Лучано Каstellи) и итальянский трансавангард (Сандро Киа, Энцо Кукки, Франческо Клементе, Миммо Паладино).

Американцы, со своей стороны, развивали вначале повествовательные тенденции “нового образца” (Нейл Дженни), затем “украшательную живопись” (Роберт Заканич) и, наконец, барочный эклектизм (Дэвид Салле, Джулиан Шнабель). Все это объединилось вместе, чтобы ниспровергнуть ценности последних представителей авангарда: их протест, мастерство выражения, сведение ими искусства к его сущности, веру в новые технические средства, подчинение их идеологическому проекту»¹.

После периода поисков новых форм высказывания в искусстве, изобретения лэнд-арта, концептуализма, хеппинга,

¹ Милле К. Современное искусство Франции / Пер. Л. Морозова, С. Артюшевская, А. Дудина, А. Жук. М.: Профили, 1995. С. 237.

минимализма, конкретной поэзии, коллективных экспериментов с пространством и сведения объекта искусства к самым базовым основам (французская группа 1970-х годов «Основа/Поверхность»), после акций институциональной критики Марселя Брудтарса, Роберта Смитсона, Даниэля Бюрена и других искусство стало развиваться в тупиковом направлении, что вполне отвечало духу времени — торжеству постмодернизма.

Кризис авангарда чувствовался одновременно в разных областях: как явления, связанного с марксистской идеологией, как пропагандиста проектного мышления, как критика всяческого рода «иллюзий», а следовательно, «театральности», понимаемой как зрелищности.

К нам и эта волна докатилась позднее, в то время как в Европе и Америке развивались уже иные тенденции. Интересно, что из тех французских художников, о которых пишет в своей книге Катрин Милле, характеризуя искусство 1980-х, мало кто остался на основной сцене французского (и мирового) искусства. Это наводит на мысль о том, что период 80-х годов был переходным. Конечно, многие работы трансавангарда вошли в фонд истории современного искусства, но, поскольку в наше время они не представляют продолжающейся линии или можно представить ее лишь пунктирно, эти годы стоят особняком. А Базелиц, Кифер, Клементе настолько самодостаточны, что каждый из них стал эпохой.

У нас взрыва театрализованной, экспрессивной живописи быть, наверное, и не могло. В 2003 году А.Б. Олива приехал в Москву, где был принят с большим энтузиазмом, и дал интервью российским журналистам. Олива признал, что в настоящее время существует множество других возможностей, кроме живописи, так выразить себя. Это связано с развитием инсталляций, технологий, видео. А в России нет такой многовековой традиции живописи, как в Италии. Довольно короткого периода русского авангарда недостаточно как традиции. В живописи трансавангарда Олива увидел возобновление традиций маньеризма. Интересно,

что выставка, характеризующая искусство 80-х во Франции, организованная Катрин Милле, называлась «Барокко». Для сравнения: у нас выставка с подобным названием и характерным подзаголовком «Симптоматика большого стиля», задуманная и осуществленная А. Петровичевым в ММСИ, состоялась в 2007 году. От экспрессивной живописи 1980-х, ее энергии и зрелищности ничего не осталось. Эта выставка была сконструирована куратором как его реминисценция на книги Делеза, размышление о «сломах» истории в новый исторический период после распада СССР.

И все-таки можно говорить о наследии 80-х: это инсталляции и перформансы. С одной стороны, после отрицания нарратива в 1960—1970-е годы в западном искусстве действовало правило «от обратного». С другой — после «специфических объектов» минимализма возникают антропоморфные соединения объектов, конституирующие структуры пространства. И заложенный в них потенциал «театральности», о котором говорил Майкл Фрид², также провоцировал на воссоздание еще большей театральности.

У нас в то время живописная традиция в молодежном современном искусстве, даже если говорить о ее существовании, не была театрализованной; скорее это были ниточки, ведущие от немецкого экспрессионизма начала века (Кантор), от переработанного наивного искусства (Сундуков), от художников-семидесятников или от переработанной контркультуры. С другой стороны, развивались все те же тенденции советского соц-арта, что и в 70-х годах.

Впрочем, новые художники 80-х постоянно полемизировали с авангардом. В эту полемику они вкладывали и выраженные проблематики «отцов и детей», и идеологического много-

² Майкл Фрид (Michael Fried) — американский критик, в 1967 году опубликовавший в журнале «Артфорум» статью «Искусство и объектность», где он рассматривает специфические объекты минимализма как декаданс «буквалистского» искусства, связанный с театрализацией. Антропоморфные по своим размерам объекты минимализма не дают зрителю свободы переключать свое внимание, они его узурпируют. Театральность в искусстве, считает Фрид, есть отрицание искусства.

летнего прессинга советской власти, и открытие различных форм западной культуры, в том числе комиксов и незнакомых до того момента художников.

В это же время на Западе очень активно работали такие теперь всемирно признанные художники, как Синди Шерман, Софи Каль, Кристиан Болтански, Брюс Науман. Это время характерно тем, что на авансцену выходят женщины. Работающие в области перформанса, фото, инсталляции Луиза Буржуа, Марина Абрамович, многие другие художницы экспериментируют с собственным телом, необычными материалами...

Как сегодня понять это время? Прежде всего, для нас это было открытие нового, цельного мира, не дробящегося на зоны видимости и невидимости. Это и стало главной составляющей десятилетия.

Начиналась иная эпоха, без разделений на маргиналов и мейнстримщиков, когда игры на обочине стали уже бессмысленными...

*Москва
Ноябрь 2012 года*

Leonid Sokov

New York, the Eighties

80-е годы я провел в эмиграции. Про персональный опыт я пишу ниже. Но сначала мне хотелось бы написать о вкладе и месте русской эмиграции в русскую культуру. Нет времени, но хотелось бы написать книгу о культурной эмиграции начиная с возрожденческих времен.

Эмигрантом был Леонардо да Винчи, который последние годы жизни провел при французском короле. Эль Греко сначала писал иконы в Греции, потом перебрался в Италию, а затем уже в Испанию, где и развернулся во всю силу как художник. В дальнейшем он фигурирует в историческом плане как великий испанский художник. Эмигрантом был Жак-Луи Давид, горячий участник Великой французской революции, бежавший из Франции после падения Наполеона. Пуссен прожил полжизни в Риме, где и похоронен. Гюстав Курбе, будучи министром культуры во время Парижской коммуны, организовал разрушение Вандомской колонны — символа абсолютизма. После падения Коммуны он был посажен в Бастилию и приговорен к возмещению расходов по восстановлению Вандомской колонны. Сумма была огромная, и друзья помогли ему бежать в Швейцарию, где он поселился в деревушке на границе с Францией, откуда ходил на прогулки на родину, переходя границу. Умер на чужбине, в трех шагах от Франции.

В 70-е годы в «тамиздате» я прочитал сборник эссе Бориса Зайцева — тоже эмигранта, бежавшего уже от советской власти, — где он в одном из эссе пишет, что при Алексее Михайловиче Тишайшем, отце Петра I, для обучения за границу были отправлены 16 недорослей. После обучения ни один из них не вернулся в Россию. Хотя каждый из них преуспел в той или иной области. С этого момента, считает Борис Зайцев, появляется *русская интеллигенция*. То есть по-

нятие «интеллигент» в русской культуре связано с понятием протеста, несогласия с официальной точкой зрения.

Теперь посмотрим, сколько сделано русскими пенсионерами Академии художеств за границей. Помните у Пушкина стихотворение о царскосельской статуе — фонтане «Девушка с кувшином»? Сделал эту статую прекрасный скульптор Павел Петрович Соколов, пенсионер Академии художеств, который огромное количество времени прожил во Франции и Италии и никак не хотел возвращаться в Россию. Почти все скульпторы, украсившие Петербург в конце XVIII — начале XIX века, жили за границей по нескольку лет на пенсию Академии художеств: Козловский, Мартос, Щедрин, Прокофьев, Демут-Малиновский. Основатель русской пейзажной живописи Сильвестр Щедрин, уехав в Италию пенсионером, остался там до конца жизни. Сходите в Третьяковку, посмотрите его «Веранду, обвитую виноградом», «Большую гавань на острове Капри», «Малую гавань в Сорренто близ Неаполя», «Лунную ночь в Неаполе». Хрестоматийный пример — Александр Иванов, двадцать лет писавший в Риме «Явление Христа народу», одно из самых выдающихся произведений в русском искусстве.

А где написал «Мертвые души» Николай Васильевич Гоголь? Под солнечным небом Италии, в Риме, пожирая вкусные спагетти и запивая их красным вином. В Москве все время ныл: «Мне холодно, хочу в Рим». В Риме чувствовал себя прекрасно и говорил, что вышла ошибка и он должен был родиться в Италии. Ну конечно, скучал по родине, по маме. Просил присылать меню из харчевен и кабаков, на основе которых сочинял собственные блюда, гораздо вкуснее всамделишных. А помните: «Русь! Русь! Вижу тебя из моего чудного, прекрасного далека!» — кликушествовал он патетически, сидючи в Италии. Я думаю, фигушки с два сочинил бы он такую вкуснятину в морозном Питере и хренушки он написал бы самое русское из русской литературы, не будь голубого неба Италии.

Вообще русские очень любили Италию. Идешь по Флоренции, глядишь — на одном из домов мемориальная доска,

где по-итальянски написано, что в этом доме Федор Михайлович Достоевский закончил «Идиота». Певец униженных и оскорбленных тоже любил греть кости на жарком солнышке и ездил в Германию продуть заработанные деньги в карты. Во Флоренции, если перейти Понте Веккьо и подняться по узкой улочке на гору, можно на одном из домов увидеть еще одну доску, где сообщается, что здесь Петр Ильич Чайковский написал оперу «Пиковая дама». Это тот дом, что сняла Петру Ильичу фон Мекк. Эх, умеют устроиться люди! А Иван Сергеевич Тургенев поселился около дома Полины Виардо и просидел всю жизнь у ее юбки. Понятное дело — любовь. На лето приедет на родину поохотиться, а так все в Париже. А нас заставляли учить «Как хороши, как свежи были розы».

А после революции 1917 года кто мог, все уехали. Из художников: Коровин, Сомов, Гончарова и Ларионов, Серебрякова, Бенуа, Бакст, Шагал, Анненков, Альтман, Кандинский, скульпторы — Габо и его брат Певзнер. Из писателей и поэтов — Бунин, Гиппиус, Мережковский, Бальмонт, Вячеслав Иванов, Ходасевич, Берберова, Замятин, Толстой, Георгий Иванов, Одоевцева, Набоков, Белый, Цветаева...

Горький до упора сидел в Италии, пока давали деньги на прожитие и пока Сталин не выковырял его оттуда, желая, чтобы Горький написал его биографию, как про Ленина. Ленин, прошедший в эмиграции с треть жизни, придя к власти, избрал эмиграцию как форму наказания русской интеллигенции. Так с Белорусского вокзала были отправлены в эмиграцию видные русские философы.

Сергей Павлович Дягилев на протяжении тридцати с лишним лет будоражил Запад балетными постановками, в которых были задействованы Стравинский, проживший за границей до конца жизни, и Прокофьев, прошедший в эмиграции 18 лет. Нижинский, Карсавина, Спесивцева, Баланчин, Мясин, Лифарь — все эти выдающиеся русские танцоры и хореографы проявились в эмиграции.

В послереволюционный период русская интеллигенция стремилась убежать из Советской России или, кому удавалось, фланировала между Европой и Москвой. Яркий пример

тому — «лучший и талантливейший поэт нашей эпохи». На протяжении десяти лет Владимир Маяковский полгода проводил в Париже или Нью-Йорке и полгода в Москве и писал как отчет за командировку, то «Владимир Ильич Ленин», то «Хорошо». «Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье». Из-за границы привозил то автомобиль для Бриков, то фильдеперсовые чулки для Лили — и это в недоодевающую Россию, выполняющую пятилетки. Хотел под конец остаться на Западе, но не дали. И не хватило цинизма. После футуристических выкрутасов по-человечески взвыл:

Уже второй. Должно быть, ты легла.
В ночи Млечпуть серебряной Окою.
Я не спешу, и молниями телеграмм
Мне незачем тебя будить и беспокоить.

С советской властью шутки плохи. В эмиграцию или ссылали в наказание — как в первобытном обществе выгоняли из племени, или эмигрант сам бежал от не устраивающего его общества. В обоих случаях эмигрант — пассионарная личность, меняющая свою жизненную ситуацию на другую, в которой, как ему представляется, он лучше проявится и осуществит те идеи, которых он не мог осуществить раньше. Выкиньте из русской культуры литературу, написанную за границей, живопись, музыку, балетное искусство — и что от нее останется?

Подобные мысли сидели у меня в голове к концу 70-х, когда я собирался в эмиграцию. Кроме того, имелось сильно мифологизированное представление о Западе.

Брежнев и советская власть, казалось, будут вечно. За спиной была МСХШ (Московская средняя художественная школа), потом поступление в Строгановку. Проучился в Строгановке два месяца, забрали в армию. Отслужив три года, с 1961 по 1964-й, от звонка до звонка, возвратился в Строгановку, которую закончил в 1969-м. Армия прочистила мозги, и никаких иллюзий по поводу страны, в которой я должен был прожить мою жизнь, у меня не было.

Причин для отъезда было много. Но главная — это невозможность реализовать себя как художнику в советской системе. Были примеры русского авангарда и вообще нескольких послереволюционных слоев русской культуры, которые или были уничтожены, или их остатки пылились в запасниках, или уплыли за границу. А те художники и поэты, которые физически уцелели, доживали, придавленные страхом, ничего не создавая нового. Пример — Алексей Крученых. Да и Казимир Малевич, вернувшись из поездки за границу, где побоялся остаться, отсидел девять месяцев и сломался. Стал писать портреты пионеров и реалистические пейзажи или «создавать» импрессионистский и другие «периоды» своего творчества, датируя работы 30-х годов годами начала века.

В общем, утешительных примеров не было.

* * *

Эмиграция если не катастрофа, то трагедия, во всяком случае. Я уехал 5 октября 1979 года из Внукова. Навсегда. Уехал я по израильской визе — тогда это был единственный способ эмигрировать. Визу мне устроил Михаил Рогинский, прислала из Израиля его приятельница. Но, доехав до Вены, я заявил, что я русский и хочу эмигрировать в Нью-Йорк. Меня оставили в Вене дожидаться американской визы. Через восемь месяцев, в мае 1979 года, я добрался до Нью-Йорка.

В дальнейшем с двумя скульпторами сняли лофт в Нью-Йорке, где я провел почти все 80-е годы. Каждый день я ездил из Джерси-Сити, где снимал жилье, в Нью-Йорк и поздно вечером возвращался ночевать. Не хочу читателей утомлять описанием эмигрантского быта. Об этом написано-перенapisано. И каждый автор подчеркивает, что ему было тяжелее всех. Было тяжело, но эти тяжести были такие же, как у всех. Несколько лет назад вышли два толстенных тома дневников Сергея Прокофьева, где он описывает досконально годы своей эмиграции. Я поразился, насколько моя ситуация и ситуация начала века, которую описывает Прокофьев, идентичны. Та же зависть к собрату-композитору или исполнителю по по-

воду большего гонорара, те же выяснения, кто первый, кто десятый как художник.

Между художниками это существует всегда, но в эмиграции это гипертрофировано и обострено. Эмигранты пасутся на одном маленьком поле, которое им отведено той культурой, в которую они эмигрировали. С привезенной ими культурой их не пускают в большую местную культуру и тем более на рынок. Сосуществование двух культур — это как сосуществование двух персон. И если у одной из персон есть возможность заработка и благ, почему она должна делиться этим с другим?

В Нью-Йорке в 80-х ситуация разношерстной русской эмиграции в изобразительном искусстве формировалась во-круг галереи Эдуарда Нахамкина, которую одобряла и приветствовала вся эмигрантская община. Нахамкин был (он и сейчас существует, но я не знаю ничего о нем) успешный бизнесмен, выбиравший художников соответственно своему вкусу. Видно, они были как-то ему знакомы по его молодости, проведенной еще в СССР. В его галерее были Эрнст Неизвестный, Михаил Шемякин, Оскар Рабин, Олег Целков. Нахамкин довольно бойко их продавал, и они являлись предметом зависти и обсуждения для остальной части художественного сообщества. Вся продукция продавалась в русском гетто и никаким образом не отражала ситуацию в современном русском искусстве и никак не была связана с окружающей реальностью. Рупором этой части художественной эмиграции был Александр Глезер. Он был связан с Оскаром Рабиным и очень активен. Писал в эмигрантскую газету «Новое русское слово» про художников галереи Нахамкина статьи, пестревшие словами «гениальный» и «великий». Издавал журнал «Стрелец». Все перечисления фамилий художников начинались не по алфавиту, а с буквы «р». Говорил: «У меня на плечах две головы — одна моя, другая Рабина». Все время подписывались какие-то петиции в защиту того или иного диссидента. В общем, был, как писали в отрывных календарях советского времени, крупным общественным и политическим

деятелем. На фоне постоянно меняющейся художественной ситуации Нью-Йорка русские художники из галереи Нахамкина выглядели чудовищным китчем, и то, что делали эти художники, не поворачивался язык назвать современным русским искусством.

Единственные русские художники, которые были вписаны в живую нью-йоркскую ситуацию, — это Виталий Комар и Александр Меламид. В 70—80-х годах галерея Фельдмана была на очень хорошем уровне. В ней выставались Шусаку Аракава, Йозеф Бойс, Энди Уорхол, Крис Берден, Вито Аккончи. Рональд Фельдман с завидным постоянством, начиная с 1978-го, почти каждый год на протяжении двадцати лет устраивал персональные выставки Комару с Меламидом. В мире искусства хватало этих двух художников, чтобы закрыть вопрос о русской ситуации. Долгие годы этот мир жил без современных русских художников и еще долго без них обходился бы.

Это не значит, что в России (Советском Союзе) не было хороших художников. Но на протяжении семидесяти лет они не были вписаны в общемировую художественную систему и рынок искусства. Это не их вина. Пока не появятся русские коллекционеры, покупающие русских художников за цены, адекватные гонорарам западных художников, до тех пор русское искусство будет ошиваться где-то на задворках. Пример — современное китайское искусство.

Была группа художников, приехавших в Нью-Йорк в конце 70 — начале 80-х, к которой я принадлежал. Кроме московских еще знакомств эту группу объединяли интересы журнала «А—Я», издававшегося Игорем Шелковским в Париже. С теми или иными изменениями в нее в 80-е входили кроме Комара и Меламида Вагрич Бахчанян, Генрих Худяков, Римма и Валерий Герловины, Александр Косолапов, Михаил Чернышев, Маргарита и Виктор Тупицыны и я. Все как-то были связаны и с московскими друзьями-художниками. Мы не были объединены общей идеей, но все хотели изменить тогдашнее современное русское искусство. Только у Комара и Меламида

было гарантированное жалование от галереи. Все остальные перебивались случайными заработками, некоторых кормили работающие жены.

В 70-х американский коллекционер Нортон Додж начал собирать русское неофициальное искусство, и в 80-е он активно покупал за гроши работы неофициальных художников, но только те, что были сделаны в Советском Союзе. Додж в 60-е годы, еще при Хрущеве, работал экономическим советником в Москве при американском поселе и тогда познакомился с неофициальными художниками. Затрудняюсь точно сказать, что толкнуло его собирать искусство, в котором он ничего не понимал (по крайней мере на первых порах). Может, экономические соображения. Он учился в Нью-Йоркском университете в 50—60-е годы, когда, как он говорил, поп-арт можно было купить за гроши, что он и проделал с русским неофициальным искусством, которое для него списывалось с налогов, когда он его дарил в Музей Циммерли при Рутгерском университете в Нью-Джерси. Может, это было хобби? Как он мне говорил, у него было шесть хобби. Три я знаю: первое — он делал вино (то, что я пробовал, — страшная кислятина); второе — он был защитником окружающей среды своего штата; третье — коллекционирование русского неофициального искусства. Остальные три мне неведомы.

У меня он купил почти все работы, которые я сделал в 70-е в Москве и которые удалось вывезти. Других покупателей не было, и Додж покупал за самые минимальные цены. (В книге «О Михаиле Рогинском. Дураки едят пироги»¹ есть мой очерк о том, как мы продавали работы Рогинского Доджу.) Любимым произведением Нортонна была картина Давида Мерецкого «На троих», на которой в круглой красивой раме трое распивают бутылку водки. Из своего имения под Вашингтоном Додж приезжал в Нью-Йорк на старом грузовике, задняя часть которого была сколочена из фанеры, и этот фанерный ящик запирался на висячий замок. Когда

¹ М.: НЛО, 2009. — Прим. Г.К.

я видел его грузовичок, мне вспоминались строки Николая Алексеевича Некрасова: «Дом на колесах у дедушки Якова». Я видел, как после очередной русской выставки Нортон собирал оставшуюся еду со столов. Что можно было делать с такой едой? При всей его непомерной жадности он давал деньги на издание каталогов, на какие-то мероприятия, касающиеся русского искусства. В самом начале 80-х Нортон Додж снял с партнером целый дом на углу Хадсон и Бродвея, в здании, где проводились русские выставки. При всех его американизмах и чудачествах человек он был симпатичный и незлобный. Смех смехом, а к сегодняшнему дню благодаря его стараниям мы имеем самую большую коллекцию русского неофициального искусства. Правда, злые языки называют ее «братской могилой русского искусства».

В начале 80-х годов в Ист-Виллидже, на юго-востоке Манхэттена, возникла очень интересная ситуация. Появилась мода на галерейный бизнес. Начался целый бум на искусство. Как грибы, вырастали маленькие галереи, в которых выставлялись малоизвестные художники, зачастую не имеющие профессионального образования. В галерейном путеводителе по Ист-Виллиджу было около 200 галерей — больше, чем в Сохо.

Первую свою персональную выставку я сделал в Нью-Йорке в 1983-м в The Storefront Gallery. После этого я вписался в среду Ист-Виллиджа и сделал персональные выставки в галереях Travia McAfee, A & P, No See No, Semaphore, а также участвовал в огромном количестве групповых. Ситуация была пассионарная. Открытие проходило обычно по четвергам. Эти галерейки были размещены на первых этажах старых маленьких кирпичных домов. При открытии происходили столпотворения. Желающая публика не могла войти в помещение, где размещались выставленные работы. Вокруг все гудело, заражалось беспокойством. Казалось, в этой точке земного шара происходили пассионарные толчки, о которых писал Лев Гумилев. В те времена я производил большое количество работ. Начал продавать через галереи, очень дешево.

Постепенно денег от продажи стало хватать на выживание, и я мог позволить себе отказаться от сторонних заработков.

Казалось, ситуация в Ист-Виллидже будет вечна и праздничные четверги никогда не прекратятся. Были свои звезды, журналы, коллекционеры. Но нет, к концу 80-х все пропало, и к 90-м дух Ист-Виллиджа испарился. А к данному моменту там не осталось ни одной галереи.

В 1984 году куратор Маргарита Тупицына сделала выставку Sots Art в галерее Semaphore, на которой были выставлены Комар и Меламид, Косолапов и мои скульптуры. Это была генеральная репетиция к выставке Sots Art в нью-йоркском New Museum в апреле 1986 года, где кроме этих художников был Эрик Булатов, а также группа «Страсти по Казимиру» и АПТАРТ. До выставки Sots Art у серьезной арт-публики не было понятия о современном русском искусстве. Не назовешь же русским современным искусством то, что выставлялось в галерее Нахамкина? Когда я приехал в 1979 году, то в журнале Time увидел маленькую статью о современном русском искусстве с маленькой фотографией картины Александра Герасимова 1938 года, изображающей Сталина и Ворошилова на прогулке в Кремле. Уже в конце 80-х два довольно известных дилера из Нью-Йорка ехали в Москву, чтобы посетить московских художников. Они пригласили Виталия Комара с Александром Меламидом и меня на ужин, где представили нам список художников. Я запомнил, что в этом списке был Михаил Врубель. Меламид, протягивая мне список, заметил, что эти дилеры, зайдя к Врубелю, очень помогут его карьере.

После New Museum выставка Sots Art два года ездила по американским и канадским музеям. После этой выставки начался серьезный интерес к русскому современному искусству. За столетие соц-арт явился вторым после авангарда оригинальным национальным движением из России/СССР. Соц-арт также совпал с теми постмодернистскими движениями, которые существовали в 80-х годах на Западе: с немецким неоекспрессионизмом, с arte povera и трансавангардом, ориентировавшимися на прошлые национальные движения.

Соц-арт, деконструируя соцреализм, тоже обращался к прошлому своей культуры. Являясь исторической выставкой, Sots Art практически не улучшила положения художников-эмигрантов. Большие галереи и коллекционеры не понимали, почему соц-артисты изображают Сталина и Ленина, серпы и молоты. Они не знали соцреализма и контекста начинающего разваливаться СССР.

К концу 80-х появилась возможность приезжать в Москву. В то же время в Нью-Йорке в галерее у Фельдмана стал выставляться Илья Кабаков, а у Филлис Кайнд — Эрик Булатов. Приехали в Нью-Йорк Кира и Олег Васильевы. Это была уже не маленькая русская десантная группа, а полнокровное воинское соединение. Жить становилось веселей.

*Нью-Йорк
Ноябрь 2012 года*

Эндрю Соломон

Москва, восьмидесятые

Я приехал в Советский Союз в 1988 году, чтобы написать об аукционе современного искусства «Сотбис». К тому времени я уже успел познакомиться с каталогом аукциона, и у меня создалось впечатление, что предлагаемые произведения не так уж и интересны, а потому, решил я, аукцион просто должен был попытаться зародить кратковременную моду. Без надлежащего контекста эти картины не могли рассказать ничего увлекательного.

Но мне ужасно повезло в тот день, когда мой переводчик по какой-то причине не смог приехать и я решил в одиночку потусоваться среди художников в Фурманном переулке, потому что этот шаг распахнул мне окно в экстатический мир позднего советского концептуализма. Я понял, что в работах был смысл и что пока я не могу ухватить его. Произведения были загадочны и напоминали талисманы, а ключи к их тайному значению были сокрыты в самих художниках. Глубина этой тайны проявилась особенно ярко, когда художники, с которыми я только что познакомился, пригласили меня на акцию «Коллективных действий».

Со временем я стал воспринимать творчество этих художников как своего рода героизм, как некий моральный, а не просто эстетический акт. Настойчиво проводимые художниками инъекции субстанции души в дегуманизирующую банальность жизни позднего советского периода были актом мужества и силы. Они защищали индивидуальность перед лицом всеупрощающего коллективизма СССР. Их работы являлись иллюстрацией их радикальной непохожести.

В конце 1980-х иностранцы начали экспортировать их произведения, и смысловое содержание этих работ слетело с них, как шелуха, как только они были вытащены из контекста. Естественно, иностранцы интересовались ходовыми или

по крайней мере заслуживающими показа художественными произведениями. Огромные выставки в коммерческих галереях и в музеях неоднократно демонстрировали блестящую живучесть Советов. Поскольку Запад был самодовольно влюблен в сентиментальную историю перестройки, художники воспринимались как аватары свободы и прогресса. В конечном счете их квазирелигиозная миссия трансформировалась в некие сувениры, которые жители Запада могли увезти с собой домой. Художникам не потребовалось много времени, чтобы устать от такого восприятия их творчества, а Советскому Союзу не потребовалось много времени, чтобы разрушиться.

В новой России идеализм, имплицитно присутствовавший в жизни этих художников, утратил свою важность. Появилось новое искусство, которое сумело ответить на эстетические и социальные вызовы своего времени, но прежняя эра святого радения на ниве культуры была завершена и никогда больше не наступит вновь¹.

*Нью-Йорк
2013 год*

Отрывок из книги Э. Соломона «Башня иронии» (1991)

<...> Мое «глубокое» понимание ситуации в реальности, вероятно, было не так уж глубоко. Когда я приехал в Москву, пора цветущей невинности этого сообщества уже прошла; аукцион «Сотбис» явился всего лишь апофеозом процесса, начавшегося несколькими годами ранее. Дни высокой целеустремленности и интенсивности пришлись на конец 70-х и самое начало 80-х. Даже если абстрагироваться от этого обстоятельства, в любом случае сентиментальность в рассуждениях об этих людях и их жизнях, о сообществе советских художников в целом неуместна. Да, верно, они делали пре-

¹ Пер. Г. Кизевальтера.

восходные работы, построив для себя воистину незыблемый мир, но верно и то, что они были способны на крупные подлости еще до встречи с Западом, и есть десятки историй о тех гнусностях и низостях, которые эти люди сделали друг другу задолго до того, как проявились злобные силы коммерциализма. Запад с его ценностями усилил непривлекательные импульсы и позволил осуществиться таким, что при ином раскладе, вполне возможно, всегда оставались бы в латентном состоянии; но не он породил эти импульсы. Они пришли от самих людей. Когда мы восхищаемся людьми, чьи жизненные обстоятельства нам чужды, слишком легко позволить чувству восхищения притупить способность проникать в суть проблем, и я знаю, что часто бессознательно рационализировал свои интуитивные представления о людях в Москве, пользуясь прерогативой иностранца воздерживаться от резких суждений. Легковесные суждения в этом случае, как и в любом другом месте, станут ошибкой; но даже чрезвычайные обстоятельства складываются из людей с изъянами и ими же создаются. Собственные недостатки — самые невыносимые, и с худшими из них можно смириться только тогда, когда они относятся к внешним обстоятельствам. Протест против западного меркантилизма является частью системы, обвиняющей Запад как в действительно порожденных им грехах, так и в своих собственных.

<...> Закрытая система была не просто вопросом защитного поведения. Художники страдали и в дни Брежнева, и в дни Хрущева, и в дни Сталина. Они страдали так, как сейчас уже не получится. Раньше я постоянно поражался тому небрежному тону, с которым кто-нибудь говорил: «В том году я был в Сибири» или «Это случилось лишь после того, как мои родители смогли освободиться из лагеря» или «Этот доктор лечил меня в психиатрической больнице». Вероятность таких событий существовала всегда, и, хотя большинство художников смогли избежать отправки в неизвестность, эта угроза трансформировала их повседневную жизнь. Самой близкой западной метафорой такого состояния будет болезнь. Все мы живем в страхе перед болезнью; он преследует нас

в те минуты тишины, когда мы ищем причину вялой, полубессознательной паники, столь легко разрастающейся до экзистенциального кризиса. До недавнего времени все в СССР жили в подобном мучении, в иррациональном по сути, но не лишенном оснований страхе перед властью имущими: они представляли собой некую ужасную напасть, которая могла накинуться на тебя без предупреждения и без всякой причины. Расширим метафору: люди, уже заразившиеся болезнью, имеющей тенденцию к рецидивам, или необычайно расположенные к таким болезням — больные раком, например, или люди в группах риска заражения СПИДом, — живут с другим видом страха. Они постоянно проверяют себя, постоянно сдают анализы и каждый день помнят о вероятности плохих новостей. Чтобы забыть, они забивают себе мозг мыслями о других вещах, но, когда все прочее уходит, страх возвращается и мозг оказывается глух к предположению, что страх этот необоснован: этот страх естествен. У советских художников была чем-то схожая ситуация. Их мышление, их суждения и их творчество были похожи на физическое состояние людей из группы риска и потому предьявляли им больше причин для страха, чем прочим советским людям. Ирония заключалась в том, что их творчество и их принадлежность к сообществу художников одновременно оказывались и отвлекающим раздражителем, удерживающим этот страх на почтительном расстоянии. Они напоминали людей, которые курят, чтобы отвлечь себя от перспективы заболеть раком легких и в чем курении заключена вся их гениальность.

Все это к настоящему моменту закончилось. Перемены произошли неописуемые и неоценимые. Конечно, все еще сохраняются трудности и неудобства; есть вероятность, что текущая либерализация закончится драматическим ужесточением внутренней политики, вариацией площади Тяньаньмэнь; но на сегодняшний день, во всяком случае, страх рассеялся. Так как изменения эти могут оказаться временными, привычка заботиться о себе меняется только наполовину; важно не потерять привычки жить в страхе, потому что однажды она может вновь оказаться полезна. Но есть здесь

нечто большее, чем простой инстинкт самосохранения. Художники скучают по своему страху, даже если они не скучают по его причинам, — и в реальности, и в ассоциациях.

Для сообщества, объединенного своим противостоянием, трудно найти основу для нового объединения после того, как объект конфронтации исчез; это обстоятельство послужило причиной крупного кризиса в советском искусстве. Но важнее этого кризиса оказалась любовь к прошлому — просто потому, что оно прошло, — и печаль при обнаружении, что происшедшее ранее не может произойти вновь таким же образом или по тем же самым причинам. В этом контексте каждое преобразование вызывает печаль, и ослабленный страх художников будит в них такую же великую печаль, что и прочие события. Страх способствовал возникновению между этими людьми своего рода любви, которую спокойствие жизни не в силах воспламенить; он пробирался в их самую глубокую и тайную, самую сокровенную сущность и вытягивал из сердца каждого совершенно исключительное видение, особую веру в тот метод, по которому живет мир. Солипсизм неизбежно должен сказаться; даже если вы и не позволяли страху уничтожить вас, то вы должны были убедить себя, что вы важнее и сильнее, чем объект вашего страха, а зацикленный на себе оптимизм — самый легкий способ сделать это. Когда художники в конечном счете приехали на Запад, их солипсизм слишком часто понимался как высокомерие. Ну, разумеется, высокомерие там присутствовало; но было также и нечто получше. Высокомерием было организовать поездку на пароходе на следующий день после аукциона и пригласить на нее всех журналистов, которые присутствовали на аукционе, чтобы те поняли не только то, что художникам это вторжение скорее *не* понравилось, чем понравилось, но также и то, что они вполне могут наслаждаться жизнью на свой лад, вообще не вступая в контакт с Западом. Завидно хорошее было время: колесные пароходы были и впрямь восхитительны и заставили британское великолепие событий той недели выглядеть как-то глупо. Но помимо высокомерия там имелаась и мрачная целеустремленность, наконец-то на-

шедшая для себя точку приложения. Уверенные в своих силах художники просто излучали холодные волны самодовольства; новые обстоятельства никоим образом не затрагивали их — ни на йоту больше, чем предшествующие. Раньше они отказывались продавать себя, чтобы избежать запугивания со стороны властей; но и теперь их нельзя было купить — ни за доллары, ни за фунты стерлингов. Что касается страха, то они вновь привычно заявляли, что им нечего бояться; и все же мысль о том, что им действительно нечего бояться, была слишком неожиданной, чтобы пробиться сквозь толщу личных предубеждений и пристрастий. Запад был для них последней чужеродной силой в их жизни; они не стали бы ни бояться, ни любить его, но и он не смог бы изменить их. Ведь страх чаще всего возникает в связи с переменами.

Но есть еще кое-что. Сам по себе страх не исчез полностью ни тогда, ни теперь, даже когда на кону не стоит будущее. Ибо, если вы боялись в своей жизни достаточно сильно и достаточно долго, вы уже не можете перестать бояться. Любовь, которую эти художники испытывают к прошлому, во многих смыслах является любовью и к настоящему; они определили для себя, что существуют независимо от мира вокруг них и до сих пор живут отдельно от него, независимо от того, насколько он улучшился. В этом их защита от перемен. Они были независимы от журналистов на корабле, независимы от сотрудников аукционного дома «Сотбис», от Министерства культуры, а заодно и от колхозников и заводских рабочих, прогуливавшихся в парке, в котором побывали и мы. Независимые жизни — это жизни, насыщенные страхом. Эти художники не склонны к интеграции ни в собственное общество, ни в какое иное. Постоянно идентифицируя себя с помощью своего творчества, они могут позволить себе забыть о социуме. <...>²

(The Irony Tower: Soviet Artists in a time of glasnost. New York: Alfred A. Knopf, 1991. P. 46—49. ©1991 by Andrew Solomon.)

² Пер. Г. Кизевальтера.

Александр Сопровский

Открытое письмо Д.А. Пригову

Уважаемый Дмитрий Александрович!

Настоящим письмом я заявляю о своем выходе из клуба¹, членом художественного совета которого Вы являетесь и автором которого я до сих пор состоял. При этом нахожу нужным разъяснить мотивы своего поступка. Обращаюсь именно к Вам, поскольку в нынешнем составе клубного руководства Вы, с моей точки зрения, едва ли не единственный, кто способен принять во внимание доводы, продиктованные культурной заинтересованностью.

Клуб — явление новое, непривычное; и, говоря о нем, нельзя не коснуться обстановки, в которой он рожден. Сейчас в стране, в культуре налицо известные перемены. Полагаю, не наше дело гадать, насколько перемены эти долговременны, насколько искренно и глубоко они задуманы. Наше дело — попробовать принять происходящее всерьез. Это наша страна, наше время, наш воздух — и от нас тоже зависит погода на десятилетия, быть может, вперед.

Опыт 30—20-летней давности горек. Тогдашнее оживление культуры замерло не только под давлением извне. Само общество промотало, предало ту «оттепель». В упоении минутой не хотелось думать о будущем. Мало кто имел масштабность взгляда, способен был исходить из интересов литературы, культуры в целом. Желаемое легко выдавалось за действительное. Били одних — другие мудро стояли в стороне. Опасались раздражить начальство; надеялись: пронесет. Не пронесло.

И вот, как во сне, наступает невозможное повторение. Словно из небытия воскресает прошлое. Даже имена вдруг те же: Дудинцев, Лакшин. Даже аббревиатуры: КВН, КСП.

¹ Клуб «Поэзия» сформировался по инициативе Л. Жукова в 1985—1986 гг. — *Здесь и далее прим. Г.К.*

Споры об издании того же «Доктора Живаго»... Вот только сон — так тоже во сне бывает — из веселого, светлого сам собою превращается в дурной и тягучий. И само повторение оборачивается злой насмешкой. Вот показали только что по телевидению фестиваль самодеятельной песни. В начале прокрутили отрывок из записи 1964 года. Сравнение однозначно не в пользу современности. Тогда пел Высоцкий — простодушный, путанный; но молодой, но искренний, но и трагический. Теперь — поседевшие тогдашние мальчики, подобострастные новички. Трогательность, обернувшаяся пошлостью; фиги, которые давно можно без страха вытаскивать из карманов... Чего стоит запоздалое признание, сделанное в интервью автором некогда популярной песни: «Вообще-то я, конечно, не за туманом ехал... Но должна быть мечта, понимаете».

Культурный порыв 50—60-х был поверхностным, но честным. Теперь мы всё знаем, всё понимаем. То поколение было незрелым — мы же переросли свое время, никакой призыв для нас не откровение. Предложить же что-то от себя мы не можем или не хотим: вкус пропал. В итоге налицо прежние просчеты — прежнее же обаяние испарилось. Сам источник нынешних культурных неудач другой. Там — легкомыслие, здесь — цинизм, там — азарт, здесь — избыточный расчет. Там — молодежь надменная, здесь — богатая «ошибками отцов и поздним их умом». У прежнего поколения цинизм приобретенный, можно сказать, выстраданный — и оттого все же менее отталкивающий; у нынешнего же — почти врожденный.

Если прежнее поколение о будущем не задумывалось — мы в будущее просто не верим, а тем временем сами, не сознавая того, творим себе будущее худшее. Торопясь урвать кусок, мы не замечаем, что шаг за шагом, как и 20 лет назад, теряем пространство и время культуры.

Другого начала быть, видимо, и не могло. Слишком все задерганы, да многих лучших людей уже и просто нет. Перемене-

ны начались без тех, кто был достоин их. Быть может, однако, еще не поздно и нам попытаться создать атмосферу, которая сделала бы перемены в культуре глубокими и необратимыми.

Вот на этих путях клуб поэтов мог бы многое. Клуб может собрать и поддержать тех литераторов, которые и в более сложное время — подчас на протяжении десятилетий — не стеснялись говорить собственным голосом. Организовать между ними живое творческое общение. Сохранить на бумаге и размножить стихи, прозу, полемику. Открыть дискуссии о ценностях культуры и о современном литературном процессе. Расширить аудиторию для тех авторов, которые в таком расширении остро нуждаются.

Создали же ленинградцы — к их чести, в самую глухую пору — свой Клуб-81. При всех неизбежных несовершенствах клуб этот позволил поднять на поверхность то движение, которое долгие годы реально существовало и под спудом, более или менее отразив эту реальность в ее полноте. И клуб этот выжил. Тем больше спроса с нас в Москве при нынешних, более благоприятных условиях.

Следовало бы постепенно вырабатывать ориентиры и критерии, утраченные, а самое страшное — подмененные в годы, официально именуемые теперь «годами застоя». Следовало бы работать на то время, когда не придется больше изобретать велосипедов. Когда поэт, ныне оторванный от читателя, не обезумеет, шлифуя годами бальзаковский неведомый шедевр. Когда читатель будет с жадностью набрасываться на что-нибудь посерьезней, чем нынешнее бутафорское побоище антисемитов с жидомасонами.

Между тем московский клуб за первые месяцы своего существования не произвел на свет ни одной машинописной строки. Никакого культурного творчества, кроме рутинных чтений, в клубе тоже нет. Состав руководства не отражает устоявшегося соотношения московских литературных течений. В этих условиях не приходится удивляться тому, что многие известные литераторы, чьи имена принесли бы честь

клубу поэтов, остались вовсе в стороне от него. Все силы были брошены на организацию фестиваля 12 октября — и организован он был в расчете на дешевый скандал вроде праздника в пользу гувернанток из «Бесов». Подавляющее большинство выступавших на фестивале — сами члены худсовета клуба; и кто бы в том их упрекнул, если б они этой работой столь трогательно не гордились вслух — и не оправдывали бы тем полное отсутствие всякой прочей деятельности.

Впрочем, предпочтение, отданное концертной деятельности в ущерб издательской, не удивляет. Сама поэтика выступавших до сих пор авторов клуба, как и их манера держаться перед публикой, настроена на угождение уставшим после работы слушателям. Людям в зале лестно слышать как бы собственные житейские мысли, но звучащие из уст поэтов. Отсюда же и юмористика того сорта, что заполняет последние страницы популярных газет. И такая литература, бесспорно, имеет неотъемлемое право на существование. Бесспорно: при условии, что наряду с ней полноправно развивалась бы другая литература — с другим отношением к читателю и к самой себе.

Нынешние руководители клуба создали его своими руками, и за их — бесспорные! — заслуги у меня уже был случай публично их поблагодарить. Но люди то — за немногими исключениями — в литературе случайные: не по качеству написанного ими (о вкусах не спорят!), но по отношению к делу. Наивно было бы ожидать от них иного стиля, иных методов работы, чем посредством протезирования, телефонных звонков и кулуарных договоренностей, как это принято у нас во всех служебных или торговых «кухнях». Неясно только, при чем здесь клуб поэтов, тем более новый, существующий вне официальных творческих союзов. Этот стиль пронизывает всю деятельность клуба: от его юридической структуры (крайне неупорядоченной) до принципов отбора рукописей. Коллективная безответственность, как теперь говорят, — вот определяющий импульс деятельности клубного руководства.

О несовершенствах работы клуба говорилось в коллективном письме, подписанном, среди прочих, мною и представленном общему собранию клуба 30 октября 1986 года. Письмо содержало также конкретные деловые предложения по совершенствованию структуры и литературной деятельности клуба. То была попытка создать в клубе обстановку по-настоящему творческую. Письмо наше, однако, не получило у собрания достаточной поддержки.

Само собрание тоже дало немало поводов к размышлению. Показательно, что один из членов худсовета (спасибо ему за редкую откровенность!) поднялся и заявил: *все мы — рабы*, давайте не будем забывать об этом! Не это ли ценное напоминание повлияло, в числе прочего, на исход голосования?.. Так или иначе, именно этому деликатному тезису противостояла по смыслу каждая строчка представленного нами собранию документа. И памятный опыт нашей литературы этому тезису противостоит. Вспомнить хоть 1830 год, когда Вяземский определил творческое содружество «Литературной газеты» как «аристократию ума и таланта». С тех пор чем тяжелей накатывали времена — тем отчаянней к этому идеалу обращались наши поэты. Вспомнить пушкинские речи Блока, Ходасевича. Впрочем, пафос этот здесь не вполне уместен. Атмосфера клуба такова, что традиции российской литературы можно пока оставить в покое.

Клуб задуман как предприятие хозрасчетное, коммерческое. Само по себе это перспективно. Однако при нынешней юридической неразберихе коммерция — а она по природе своей требует порядка и гласности — неизбежно вырождается в нечто вроде фарцовки. В черный рынок — с его сомнительной дележкой и последующей правилкой. Между тем фарцовка так же относится к коммерции, как установившийся в клубе взгляд на литературу — к литературе.

Все это удручает, но ни для кого, знающего вообще нашу жизнь, не явится особым сюрпризом. Что меня по-настоящему озадачивает, заставляет задуматься — это: как

могли Вы, человек творческий и самостоятельно мыслящий, выступить предприимчивым адвокатом литературного плебейства? Очевидно, Вами руководили соображения литературной политики. Но политика бывает разная. Существует и такая, для которой неразборчивость в людях и средствах — основной принцип. Всем нам такая политика хорошо знакома; импульсы ее внушены самим нашим воспитанием. Но какой же это с Вашей стороны инфантилизм: не подозревать о существовании какой бы то ни было другой политики — тем более в литературе!

Кажется, я достаточно описал атмосферу, которая делает для меня невозможным дальнейшее пребывание в клубе. Оставляя клуб, я буду только рад, если в дальнейшем дела его поправятся. Могу уже приветствовать тот, например, факт, что немедленно после 30 октября начали исполняться требования нашего — отвергнутого на собрании — документа: вывешены были наконец списки авторов клуба. Можно было бы ждать у моря погоды в надежде, что все мало-помалу изменится к лучшему. Но теория «малых дел» работает лишь тогда, когда дела делаются. Пока что болезненно воспринимается даже попытка обсудить их. Проявившаяся на том же собрании агрессивность сторонников статус-кво не внушает особого оптимизма.

Прошу Вас довести мое решение до сведения Ваших коллег по художественному совету клуба.

Письмо это я считаю открытым.

С уважением,
Александр Сопровский
18 ноября 1986 года

Дмитрий Пригов

Ответ А. Сопровскому

Уважаемый Александр Александрович!

По причине неправильности написания Вами моего адреса, а также событий разного рода, происходивших на моем внутреннем фронте, несколько этот ответ, видимо, задержался, но думаю, не настолько, чтобы вообще потерять всякий смысл.

В отличие от инвективного, избираю тон объяснительный, чтобы хоть как-то наконец объяснить, что такое клуб в реальности (а не в воображении различных людей, предъявляющих ему обвинение в несходстве с идеальными портретами), что я есть в клубе (а не клуб как моя вотчина) и т.п.

<...> Почти полностью согласен с Вашей оценкой происходящих сейчас перемен, не пытаясь возлагать на них больших надежд, чем просто надежды. Только сравнение с временами «оттепели» меня весьма настораживает, так как все нынешнее накладывается совсем на иной контекст и Ваше слежение за судьбами героев «хрущевского ренессанса», мне представляется, вносит существенные помехи в корректность Ваших выводов. Да, герои того времени потускнели и обветшали, но сейчас-то дело не в них, юного Высоцкого надо сравнивать не с усталым бардом, а с типологически сходным явлением — с роком, с его молодыми и отнюдь не усталыми звездами. И речь сейчас идет не о Лакшине, Дудинцеве или о «Докторе Живаго», а Набокове, клубе в Бице², рок-течении. Не склонен я также преувеличивать заслуг и прегрешений либеральной интеллигенции того времени. Неоспоримы и неоценимы они единственно в сфере этики и пробуждения общественного сознания, реального же влияния на события интеллигенция в те годы (в отличие от конца 60 — начала 70-х) не имела.

² Вероятно, Битце. — *Здесь и далее прим. Г.К.*

К тому же искренний энтузиазм того времени был в основном комсомольского толка, когда еще не представляли, что можно жить, и активно жить, не задействованными официальными государственными структурами. Неофициальная культура сложилась позднее³ и к нашему времени создала уже свою собственную иерархию, свой собственный способ социализации, ангажирования и выталкивания из своих рядов новых членов. Эта оппозиционная структура в данный момент сталкивается с новой, трехчленной, когда перестают работать многие механизмы как официальной, так и противостоявшей ей неофициальной структуры. Трудно сказать, что будет дальше, но наступает, как мне кажется, время «земщины», когда надо прежде всего делать выбор — заниматься этим или не заниматься; нужно работать в структурах существующего государственного устройства, нужно уметь работать (как вы говорите, телефонные звонки, кулуарные договоренности и т.п.), лозунги противостояния или максимы в этом направлении не работают (если делать выбор участия в работе), прежние революционные заслуги в расчет не берутся, надо все начинать заново и считать себя просто одним из всех. Нельзя жить на дивиденды прошлых лет, так как образуются новые объединения людей (как бывает со школьными, студенческими и прочими содружествами), кулуарные раздачи медалей и гениальностей в новых структурах не работают, возможно, там будут образовываться свои (видимо, это неизживаемый архетип любой человеческой социальной организации), но, если признать, что это время этих объединений, значит, надо понять, как они действуют (именно так, не зная никого, приняв для себя свой начальный капитал за нуль, я пришел в этот клуб к абсолютно незнакомым мне людям и не чувствовал в этом никакого унижения и никакой гордыни от такого сознательного самоунижения).

Теперь про клуб. Я пришел в уже организованный почти клуб, только формально не зафиксированный. Повторяю, я там никого не знал и меня знал лишь один человек, который

³ Когда же? Неужели с появлением Д.А.П.?

туда привел. Вся его структура и принцип функционирования были сформулированы лично тов. Жуковым Л.Б., записаны в положении и утверждены в разных инстанциях. Кстати, чуть ли не львиную долю времени у худсовета теперь занимает хождение по всем этим же инстанциям с попытками как-то видоизменить это положение, поменять организацию учредителя (которую тоже отыскал Жуков, несмотря на советы опытных людей идти под другую руку), в Отдел культуры Бабушкинского района, который просто саботирует деятельность клуба, не оформляет заявки на выступление на разных сценах, не оформляет Иртеньева председателем и пр.

Это все относится к вашим претензиям насчет бездеятельности худсовета в отношении пропаганды творчества членов клуба и печатных органов. Должен сказать, что именно этим в основном и занимается худсовет, и не его вина, что ближайшие пять выступлений в Доме ученых, в Клубе имени Горбунова и еще где-то (я не помню точных названий) сорвались, так как в последний момент следовал звонок из райкома с требованием отменить вечер, так как наш клуб объявлялся антисоветским. А между прочим, уже были составлены программы, собраны и почти залитованы⁴ тексты и пр. То же самое и с печатанием — это не наша прихоть взять и напечатать или не напечатать. Я лично уже сколько раз ходил по разным лицам и инстанциям, выспрашивая, уговаривая и утрясая что-то, но это дело не двух месяцев (время существования нашего клуба). Вы, видимо, помните, что ленинградцы издали свой сборник «Круг» (я не говорю о его качестве) только через четыре года интенсивного шебуршения, а до этого и до сих пор ограничивались «рутинным чтением». Кстати, открыть дискуссию в имеющемся помещении могли бы и Вы сами, отчего это у нас у всех к любому виду формальной организованности отношение как к враждебному начальству — либо обосрать, либо плакать: почему они этого не сделали, того не сделали. Все это можно было спокойно выяснить, предло-

⁴ Для тех, кто уже не знает этой терминологии: «утверждены, так как прошли цензуру [ранее в Главлите]».

жить, и не Жукову, «небесному мечтателю», а любому члену худсовета, ежели Вы мне не доверяете.

Должен сказать, что болезненное отношение к фестивалю мне понятно, но столь длительное мне понятно только у властей (которые его иначе как «антисоветский» не оценивают); пора уж было бы, даже и без подробных объяснений, отделить его эстетическую оценку от культурной, социальной, личностно-ревнивой (в данном случае я, может быть, говорю не о Вас). Я лично был против столь поспешного его проведения, но сумел отодвинуть только на месяц, так как у Жукова была идея провести его еще до официального открытия клуба. Подбор выступающих был предельно естественен, то есть выступали те, кого знало больше всего народу (кстати, когда на общем собрании решили тайным голосованием избрать худсовет из кого угодно, окончательный список в точности совпал, за исключением одного человека, со списком предложенным. То же самое было бы и при общем определении выступающих на первом вечере). Насчет стилистики, то, мне кажется, у каждой из возможных есть свои взлеты и провалы, и проповедуемая Вами «серьезная» поэзия для прочих в ту же степень непереносима (как, для Вас, «ироническая»), как та, которая угодает если не уставшему рабочему человеку, то ленивцу, привыкшему не задумываясь, левой рукой, в привычном месте отыскивать привычные знаки поэтизма.

<...> Теперь, исходя из всего вышенаписанного, объясню и свое положение в клубе. Я пришел, напомним, поначалу, собственно, в чужой клуб. Пришел туда потому, что понимал, что сам не смогу организовать никакой другой, хотя такая возможность открыта перед всеми, кто хочет и у кого хватит энергии и занудства. Поэтому я стал работать с людьми, уже там бывшими, и, сделав выбор, я уже не мог говорить им: это я с вами делаю, а это вот нет. А мог предлагать, возражать и пр., но, когда решение принималось, я ему подчинялся. Скажем, я мог бы уйти, но мне представлялось и представляется, что возможности сейчас и на будущее у этого предприятия превышают недостатки (такие как отсутствие печати, вы-

ступлений, ссоры и обиды), и не только для меня, тем более что выступление в клубе «Дукат» не ахти какой приз для всех там выступавших, которые выступали в местах и попрестижнее. И должен сказать, что прежний принцип застольного витийства, бумажных инвектив, взаимного увенчания лаврами и прочее милое домашнее бузотерство в пределах сей организации как института уже не работает и является анахронизмом, милым, но утомительным пережитком, некой Надеждой Дуровой в гусарском мундире через десять лет после войны. Также должен Вам заметить, что именно большинство людей в худсовете причастны к литературе вполне, а не случайно, как бы мы с Вами их творчески ни оценивали. И еще литература шире, чем клуб, а в плане социальном я — за множество клубов, чтобы можно было всем поделиться именно по литературным интересам, или же за кооперативные издательства, когда вообще отпадет необходимость в подобного рода нелепых сооружениях, как один огромный вавилонский клуб. Ну да это вопрос неопределенного будущего. Пока же есть то, что есть.

Ежели что-то в моем письме осталось недовыясненным, недоотвеченным, то я всегда к Вашим услугам.

Пригов Дмитрий Александрович
12 декабря 1986 года

Владимир Сорокин

Разрывное время

80-е были тем редким и удивительным мгновением в отечественной истории, когда наш онтологический русский медведь просыпается после долгой зимней спячки, открывает подслеповатые, налитые кровью веков глазки и принимается яростно реветь, чесаться и ворочаться в берлоге. Берлога начинает трястись, осыпаться, в родимой прелой почве вдруг появляются дыры, бреши и зияния со сплящим солнечным светом и высоким небом новых надежд. В эти земляные проломы врывается дурманящий сознание весенний ветер перемен.

Осевое десятилетие страны и мира (который после 80-х перестал делиться на социалистический Восток и капиталистический Запад) совпало и с моим осевым временем, определив почти все важное в жизни: в мае 1980-го у нас в семье родились дочери-близнецы, в этом же году я стал серьезно заниматься прозой и получил поддержку у двух заметных столпов московского андеграунда Э. Булатова и Вс. Некрасова, и в этом же году меня выгнали с работы из журнала «Смена», что утвердило меня навсегда в статусе вольного стрелка, не связанного с коллективным трудом; в 1982-м мы с семьей въехали в новую квартиру и зажили наконец самостоятельно; в 1980—1984 годах я познакомился с Д.А. Приговым, А.Монастырским, Н.Алексеевым, Г. Кизевальтером, С. Гундлахом, братьями Мироненко, К. Звездочетовым, А. Жигаловым, Л. Рубинштейном, С. Шаблавиным, Б. Орловым, А. Лебедевым, М. Рошалем, Ю. Альбертом, П. Пепперштейном, И. Пивоваровой, И. Яворским, И. Наховой, И. Макаревичем, Е. Елагиной, Вик. Ерофеевым, А. Величанским, И. Холиным, Г. Сапгиром, М. Сухотиным, Е. Поповым, Т. Щербиной, Б. Юханановым, М. Бергом, В. Кривулиным,

А. Бартовым, Н. Байтовым, В. Захаровым, С. Ануфриевым и другими московскими, питерскими и одесскими творцами андеграунда того времени.

В 1985 году в парижском издательстве «Синтаксис» вышла моя первая книга «Очередь», а через год она вышла по-французски. В 1984 году я впервые в жизни вошел в литературную группу ЕПС (Ерофеев, Пригов, Сорокин), а в 1985-м — поехал с этой группой на подпольные литгастроли в Питер. В этом же году я впервые столкнулся с гэбухой. В 1988 году впервые пересек красную границу и оказался в Западном Берлине. В этом же году впервые развелся со своей женой, правда, к счастью, ненадолго. В 1989 году в рижском журнале «Родник» впервые в СССР вышли мои рассказы. В 1989 году я впервые создал ряд художественных объектов, которые были выставлены в официальных выставочных залах.

Много, ох, много всего случилось в это бурное десятилетие. Оно было безразмерным не только из-за обилия событий, но и по причине смещения всяческих координат — идеологических, социальных, культурных, личностных.

80-е — это такая вполне себе сюрреалистическая метаморфоза, когда жестко неподвижное время-пространство вдруг размягчается и начинает тянуться как резина и растяжению этому не видно предела вплоть до самого разрыва.

70-е — это состояние. 80-е — это процесс.

Удивительное, надо признаться, десятилетие, начавшееся смертью одряхлевшего Брежнева, советской оккупацией Афганистана, тошнотворным вползанием в мрачную андроповщину с ее обысками, страхами и вечным призраком подслушивающей тебя гэбухи, затем — невероятная, совершенно неожиданная горбачевская «оттепель», убыстрение времени, взрывы событий и сполохи общественных протуберанцев, свободный рев голосов до надрыва, общественные камлания, пляски вокруг рушащегося с каждым днем совка, а в конце —

По-настоящему развернулся Кабаков, начав писать огромные картины. В 70-е он в основном делал графические альбомы. Теперь его «Вынос помойного ведра», «Запись на Джоконду», «На партийной чистке», «Жук», «Клей» потрясали подпольные умы. Кабаков потеснил Эрика Булатова, бывшего главным концептуальным живописцем 70-х. Кто не смог справиться с 80-ми — так это Булатов. Его картины перестроечного времени заметно слабее вещей 70-х, в «Закате СССР» и «Знаке качества» чувствуется автоматизм старого приема, а попытки работать с западной рекламой просто вызывали чувство жалости.

Ничего, кроме брюзжания на бурно меняющийся совок и обид на соратников по подполью, не принесли 80-е поэту Всеволоду Некрасову. В моем случае он смертельно обиделся на рассказ «Санькина любовь», разразившись восьмистраничным гневно-обличительным письмом. А Пригову он не смог простить бурного успеха.

Пригов же сиял и рос. Будучи мощным, пластичным и постоянно развивающимся творцом, он перетек от жестких концептуализмов 70-х в стихию новых, постмодернистских пространств, непрерывно обновляя и обогащая свой арсенал. Пригов всегда удивительным образом шел в ногу со временем, шел широким шагом. Ему это удавалось.

Творил на своих карточках Лев Рубинштейн, храня верность *чистому*, академическому концептуализму. На его чтениях выделялся концептуальный озон, не разбавленный постмодернистским воздухом. Этот озон вдыхали многие. Но Лев Семеныч уже бронзовел, актуальность потихоньку испарялась из его карточек, и в конце 80-х он, как человек чувствительный и тонкий, просто прекратил процесс, став навсегда живым классиком концептуальной поэзии.

Виктор Ерофеев в начале 80-х написал свои лучшие рассказы: «Жизнь с идиотом», «Персидская сирень», «Попугайчик».

Скандал с альманахом «Метрополь» пришелся на самое начало 80-х.

Лучшие свои вещи тогда же написали Евгений Попов, Анна Альчук, Михаил Сухотин, Володя и Сергей Мироненко, Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Татьяна Щербина.

Конец этого десятилетия ознаменовался путешествием концептуалистов на Запад.

Достопамятный проект «Искусство», когда московские художники поехали выставляться в Западный Берлин, забываем. Просторный, зеленый, не похожий на другие столицы город, огороженный советской бетонной стеной, город со своим лицом, с богатой и грозной историей, с интенсивной культурной жизнью и интересными, неизменно отзывчивыми людьми влюбил в себя с первых дней. Я и теперь считаю Берлин самой приятной для жизни европейской столицей. В Берлине есть то, что немцы называют *Lebensraum* — пространство, необходимое для всей полноты жизни.

Вообще 80-е настолько многообразны, насыщены, непредсказуемы и полноценны, что трудно охватить их в кратком воспоминательном эссе: они достойны книги. Вероятно, как и 60-е, это самые интересные годы в России XX века, даже, пожалуй, и поинтересней 60-х, ибо тогдашняя оттепель при всей ее многообещающей интенсивности закончилась ничем.

Как всегда, от того или иного времени в памяти остаются фрагменты, словно обрезки старой киноленты в пыльной коробке под кроватью. Вытягивать их из коробки и просматривать — удовольствие несравненное. Мелькает:

Зашарканный паркет редакционной комнаты, качнувшийся у меня под ногами 19 мая 1980 года, когда голос мамы в трубке произнес: «Поздравляю, Володя, у тебя две дочки».

Пригов в белой рубашке и джинсах, читающий «Осень в стиле поэзии» у себя дома, Булатов, отмахивающийся от табачного дыма, Лен и Величанский, сидящие на полу, и Кабаков, бормочущий как-то скорбно-восторженно: «Замечательно!»

Пишущая машинка с западающей **ш**, на которой я печатаю «Очередь», сидя на даче в Загорянке за столом под сиренью.

Квартира Рубинштейна на «Маяковке», его дочка, сидящая на горшке и задумчиво произнесшая: «Громкие писи...»

Очередь за кухонными гарнитурами на Ленинском проспекте с записью и переключками, в которой я, молодой отец, стоял.

Моя жена, кормящая близнецов.

Пьяный Игорь Макаревич, сделавший неожиданный кувырок через обеденный стол со словами: «Не надо лгать!»

Монастырский, с кряхтением и матом пробирающийся по глубокому снегу Киевогородского поля в наушниках, с магнитофоном и целлофановыми пакетами вместо валенок.

Соседка, позвонившая в нашу дверь со словами: «Брежнев умер!»

Выставка АПТАРТа на квартире Никиты Алексева и сам он, лежащий на кровати, завернувшись в золотую фольгу.

Мы с Монастырским, изображающие выходящих из моря тираннозавров, пугающих Иру Пивоварову.

Парижское издание «Очереди», читаемое мною в автобусе, едущем из Болшева в Загорянку.

Сева Некрасов, с неловким посвистыванием просовывающий игрушку сквозь прутья манежа моей двухлетней дочке.

Коля Козлов, с похмельной серьезностью произнесший: «Седуксен — это чудо».

Слегка выпученные глаза кагэбэшника, вошедшего в кабинет следственного отдела РУВД, севшего на место испарившегося словоохотливого майора, сцепившего руки и сообщившего, что он хочет задать мне несколько вопросов.

Свадьба Паниткова, устроенная в подвале панельного дома в разгар борьбы умирающего СССР с пьянством; спирт, настоящий на кедровых орешках, постепенно сваливший всех с ног.

Венедикт Ерофеев, читающий на какой-то квартире свою новую пьесу «Апокалипсис, или Шаги командора».

Выступление ЕПСа в питерском «Клубе-82», безумная дискуссия, охватившая слушателей, заставившая вспомнить, что Питер — город трех революций.

Панк Свишня, поющий свои песни, лежа на кровати в квартире братьев Мироненко.

Очередь в ОВИРе за первой в жизни визой на выезд, краснощекая женщина в платье с люрексом, истошно кричащая: «Я больше не пропущу никого!»

Концерт «Аквариума» в мастерской И. Макаревича и Е. Елагиной.

Ночной переезд на поезде в полночь из Восточного Берлина в Западный: светящийся знак «мерседеса», яркий свет вокзала, открывшаяся дверь и Свен Гундлах на перроне с бутылкой немецкого пива.

Пустынные ночные улицы Кройцберга, пожилой таксист-немец, сказавший на ломаном русском, что он «работаль с маршал Конефл».

Продуктовый рынок в центре Мюнхена, вечер, падающий снег, Игорь Смирнов¹ в белом плаще, выносящий из рыбного павильона блюдо устриц и бутылку белого вина.

Концерт Петра Мамонова в мастерской Илоны Гансовской. Фантастический салат, поданный мне в столовой «Радио Свобода».

Мой первый договор с западным издательством, подписанный в берлинском кафе в ноябре 1988 года.

«Архипелаг ГУЛАГ», напечатанный в советском толстом журнале.

Концерт «Звуков Му», «Бригады С», «Центра» и «Ночного проспекта» в ДК им. Курчатова.

С 80-ми завершился советский андеграунд. Подпольные джинны вырвались из откупоренной бутылки — кто для новых чудес, кто для воплощения в нормального обывателя, кто — чтобы бесследно растаять в воздухе...

*Москва—Берлин
Октябрь 2012 года*

¹ Профессор славистики в университете Констанца, Германия.

Владимир Тарасов

Ancora Da Capo

Ancora Da Capo (еще раз сначала) — так называлась программа нашего Трио 1980 года. Она как бы подвела итог нашей десятилетней совместной игре и в то же время была попыткой еще раз начать сначала, переосмыслив то, что мы придумали и сыграли в 70-х. Она стала одной из наших лучших программ, изданной в 1982 году двойным пластиночным альбомом в Лондоне, и в каком-то смысле нашей визитной карточкой на Западе.

Мы еще не знали, чего ожидать от 80-х, но никто из нас даже и не предполагал, как радикально это наступающее десятилетие изменит нашу жизнь. Странное время, разделившее в каком-то смысле многих из нас и нашу страну на две половинки. Для нашего Трио (Ганелин, Тарасов, Чекасин) это, конечно, триумф первой половины, когда в 80-м году мы впервые выехали в западные страны и были приняты мировым джазовым сообществом. В основном благодаря тому, что мы нашли свой собственный стиль, не подражая и не копируя устоявшихся американских стандартов, которые играли, да и сейчас продолжают играть большинство русских джазовых музыкантов. Трио с успехом выступило на всех важнейших фестивалях в мире, сыграло большое количество концертов в разных странах. Новые программы рождались одна за другой, иногда по две программы в год. Перед каждым выездом мы показывали их в Москве. На концертах, как и десятилетие ранее, собиралась замечательная публика — как просто любители музыки нашего Трио, так и представители всех творческих неофициальных кругов тех лет. От поэтов Дмитрия Пригова, Левы Рубинштейна до художников лиянозовской группы и группы московских концептуалистов, объединившихся вокруг Ильи Кабакова. А также художники, предпочитавшие не выстраивать никаких «артельных» отно-

шений, хотя некоторых из них и пытались называть группой Сретенского бульвара — Эрик Булатов, Юра Соболев, Эдик Гороховский, Ваня Чуйков, Гриша Брускин, Володя Янкилевский, Олег Васильев и многие другие.

Последняя программа нашего Трио 1985 года называлась *Ritardando* (замедление) и оказалась как бы предсказанием конца нашей совместной игры — медленное танго, расщепленное на детали и какие-то наброски в памяти. В 1986 году, вернувшись с гастролей по Америке и Канаде, мы сыграли наши последние концерты.

Вторая половина 80-х — время, которое всех нас распылило по каким-то своим личным «полочкам»: начались отъезды на Запад многих из наших друзей. Одним из первых уехал Слава Ганелин, организовав новое трио под названием «Приоритетное трио Ганелина», так и оставив нам с Володей Чекасиным загадку: приоритет кого и перед кем? Затем эмигрировали Кабаков, Булатов с Васильевым, Брускин, Чуйков, Янкилевский. Остались в России в основном писатели и поэты, вынужденные ориентироваться на русскоязычное пространство. Возможности заработать на Западе для пишущего на русском языке, если нет преподавательской работы, крайне низкие по сравнению с художниками и музыкантами.

Каждый пытался как-то самостоятельно устроить свою творческую жизнь, некоторые из художественных групп почему-то превратились в кланы со своими критиками и кураторами. Почти все из эмигрантов пытались сделать карьеру на Западе, продолжая в своих работах развивать тему, начатую еще в СССР. Но практически никто так пока и не интегрировался в западное пространство, без того чтобы не было подчеркнуто его происхождение. Даже аукционные дома анонсируют русские продажи отдельно от всего другого искусства. В основном это все оседает в коллекциях свежеспеченных русских олигархов. Чистыми в своем творчестве остались художники, ни к какой группе не принадлежавшие и сумевшие свои знания и мастерство реализовать в связи

с сегодняшним днем в независимости от географических привязанностей и политики.

И если в искусстве российском и существует «столлениум», то он и пришелся как раз на 80-е, когда страна, так и не развившись, переползла из одного зачаточного состояния в другое¹.

*Киев
Декабрь 2012 года*

¹ Подробнее об этом времени Владимир Тарасов рассказывает в книге «Трио»: М.: НЛО, 2004. — *Прим. Г.К.*

ТОТАРТ:

Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов

Вспоминая восьмидесятые

Наталья Абалакова: Сейчас вид художественных произведений — документации перформансов и акций, магнитофонные записи, папки МАНИ («Московский архив нового искусства») — вызывает самые ностальгические и приятные воспоминания, и особенно интересной представляется возможность рассказать об этом времени молодым людям, которые просто физически не могли в этих событиях участвовать. Часто молодежь задает один и тот же вопрос, на который достаточно трудно ответить: что общего между атмосферой конца тоталитарного застоя 80-х и сегодняшним днем? (Или ничего общего не было?) Почему в среде художников, осваивающих новые языки и пытающихся ответить на вызов времени, вдруг появляется стремление сделать свое высказывание общественным и, в крайних формах, создать образ, художественное произведение или жест, способный радикализировать общественное сознание?

Сейчас есть Интернет, скорость обращения информации и ее усвоение несравнимы с 80-ми, о которых идет речь; но именно тогда большую ценность представляла, условно говоря, печатная продукция, в том числе и самиздат (существовало всего несколько выпусков МАНИ). Однако было бы совершенно неправильно думать, что эти материалы имели хождение только в узком кругу; это был своего рода «Художественный журнал» 80-х, где наряду с документацией были и переводы с иностранных языков статей о проблемах современного искусства, полемические тексты и — что кажется самым важным — описание ситуации в искусстве и собственной деятельности самими художниками.

Анатолий Жигалов: Следует сказать, что само название МАНИ, предложенное Андреем Монастырским (как бы то

ни было, сама идея от него исходила), произвело на меня несколько странное впечатление. «Московский архив нового искусства» — название парадоксальное, само себе противоречащее, так как мы (с Натальей) ощущали ситуацию как авангардную, крайне динамичную, но «в историческом времени» она попадала на самый апогей «блаженного времени застоя» (как однажды определил это время Эдуард Штейнберг). Хотя ощущение этой динамики было лишь в определенном кругу людей. И в этом парадокс: «прямые действия», «здесь и сейчас» и — мгновенная их «музеефикация» — архив, МАНИ.

Мы с Натальей начали собирать четвертый выпуск МАНИ. Основной задачей мы считали расширение круга лиц, произведения и тексты которых мы предполагали разместить в нашем выпуске как редакторы этого сборника.

Н.А.: Этому предшествовал коллективный выезд художников в деревню Погорелово, где состоялась попытка организовать нечто вроде фестиваля перформансов.

Интересно отметить, что в первой папке (которую собирал Монастырский) — около 20 участников, а в нашей их значительно больше.

А.Ж.: Особенно интересны эти папки тем, что в них виден процесс создания нового языка описания современного искусства, уже совершенно иного, чем тот (описательный), что ему предшествовал, скажем, в статьях немногих искусствоведов с академическим образованием, которые отваживались писать о современном искусстве, — например, Виталий Пацюков или Евгений Барабанов. Тексты художников в конвертах папок совсем другие: аналитические и дискурсивные. Именно этим коллективным усилием художников и создавался язык рефлексии о современном искусстве, который уже потом в российском культурном ареале использовался новыми критиками, культурфилософами и историками искусства.

Н.А.: Во всяком случае, большинство статей о современном искусстве, которые стали появляться в 90-х и позже, в какой-то степени если не базировались на этих текстах, то в той или иной степени с ними соотносились. И более того: лично для меня внутри этих папок хранится какой-то

еще «непрочитанный текст» (возможно, нереализованный выставочный формат). До сих пор еще нет серьезных аналитических и исследовательских работ, посвященных школе московского концептуализма и проделанных российскими историками искусства (за некоторым исключением Екатерины Бобринской).

А.Ж.: Эти папки отражают особую, уникальную ситуацию, когда художники, в сущности, взяли на себя роль лиц, не только производящих художественный продукт, но и анализирующих его. Они писали о фотографии, о слове (аспекты art&language), о возможности высказываться, когда нет ни механизмов для высказывания, ни ситуации для него; каждый конверт папок по сути дела — мини-выставка. В этом участвовали и поэты — Всеволод Некрасов, Лев Рубинштейн и другие. Статьи о современном искусстве и его модальностях писали Илья Кабаков, Андрей Монастырский, мы с Натальей, Франциско Инфанте, Сергей Шаблавин, Эрик Булатов. Обход художников в процессе собирания папок превращался в беседы, показы — происходила как бы экстраполяция сегодняшнего дня в будущее.

Н.А.: Кстати, количество экземпляров папок не подпадало под статью о «тиражируемости», что также было важно. Это был «приватный» формат. Четыре папки были у постоянного хранителя, а одна — для «хождения по рукам». Кстати, был и пятый выпуск — к сожалению, в одном экземпляре. Его делала группа «Мухоморы», но они не успели доделать, так как их забрали в армию¹.

Каждая папка — это пример языковой игры; произведения и тексты находились в диалоге друг с другом, в полемике, во взаимодействии. Были и вещи, которые сегодня мы называли бы «интерактивными». Но, на мой взгляд, было бы совершенно неправильно в этом видеть нечто герметическое, замкнутое на само себя. В конце 70 — начале 80-х большое

¹ Пятый выпуск закончил в 1985—1986 годах Г. Кизевальтер. В это время МАНИ уже потерял свою былую популярность и актуальность, поэтому был сделан только один экземпляр. — *Прим. Г.К.*

распространение получил mail-art («искусство — почтой»). Тогда еще не было Интернета, и этот вид коммуникации стал самым быстрым и оперативным способом обмена информацией, и многие российские художники к той системе подключились, в том числе и некоторые московские концептуалисты. Это дало возможность, не выезжая из России, участвовать в западных и американских художественных проектах. Наши западные коллеги и некоторые из эмигрировавших друзей нам в этом помогали. Поэтому в каком-то смысле ситуация была более «открытой», чем теперь. Сейчас большинство художников, работающих в России, совершенно не интересуются тем, что делают их ровесники на Западе или в Америке, — за них все решают кураторы и организаторы художественных мероприятий — очевидно, это связано с глобализацией и унификацией, казалось бы, самого последнего оплота «штучного» и «нетиражируемого» — творческой деятельности.

А.Ж.: Моя «последняя» работа 1981 года «Я работаю комендантом» состояла в том, что я действительно, реально устроился работать комендантом и объявил это художественным произведением. Для меня эта работа оказалась важной, так как она легла в основу «поколенческого столкновения» уже в момент выставки АПТАРТа на квартире Никиты Алексеева в 1982 году. После этой выставки было большое и бурное ее обсуждение, на которое пришли художники старшего поколения московской концептуальной школы. Помню, как для того, чтобы подчеркнуть разницу между новыми поисками языковых стратегий, я говорил о том, что Эрик Булатов в своем критическом искусстве пользуется языком советских плакатов, а Никита Алексеев пишет реальные абсурдистские слоганы-плакаты и реально развешивает их на улице, а Михаил Рошаль и Гена Донской с плакатами по улице ходят. Это был настоящий стрит-арт 80-х, со всеми его проблемами и рисками, кстати, достаточно хорошо соотносящийся с подобными практиками в Восточной Европе, где некоторые художники контактировали с художниками Fluxus. Конечно, акционные и перформативные практики многих молодых

художников сильно отличались от задач концептуалистов старшего поколения: не просто исследование возможностей поверхности холста (как у Булатова), не просто переход к «языку указания», как у Ильи Кабакова (предмет, слова, неясное бормотание насельников коммунальной квартиры), а их искусство непосредственно вошло в жизненное пространство и социум и там апробирует свои возможности говорить с этим социумом «без переводчика». Именно, может быть, вопреки намерениям устроителей на этой выставке был создан и определен формат полемики между двумя поколениями концептуалистов. Она проявилась в концептуальной игре² Вадима Захарова «Я нажил себе врагов!» (надписи на руках), которая была на самом деле обращена ко всем участникам художественного процесса как некая художественная провокация.

Н.А.: Мы оказались в очень выигрышной ситуации. Самые младшие в старшем поколении и самые старшие — в младшем. Это дало нам «свободную площадку» для рефлексии и о том и о другом поколении; при этом сохранялись наши позиции как внутри того и другого, так и вовне... Я неоднократно говорила в интервью и писала в своих статьях о современном искусстве о том, что мне московский концептуализм (МК) не представляется как единая генеральная линия, раз и навсегда кем-то прочерченная. В Москве существует столько же концептуализмов, сколько художников, относящих себя к этому направлению. Часто концептуализм (концептуальное мышление) выступает всего лишь как метод (или один из методов) для осуществления совершенно независимых авторских художественных проектов; хотя отдельные замыслы или отдельные тенденции авторов МК могут совпадать с тем, что в истории искусства принято считать «классическим концептуализмом». Так, например, Виктор Скерсис в своих текстах

² Оригинальная игра, в которой имелся всего один «игрок», на несколько лет напрочь испортивший отношения с художниками старшего поколения (ситуация вызывала ассоциации с лимоновским: «По улице идет Кропоткин, Кропоткин в облака стреляет»)! — Прим. Г.К.

неоднократно ссылается на Джозефа Кошута, а Юрий Альберт работает с международным контекстом *art&language* — и, кстати, достаточно пародийно осмысливает эти связи. В конечном счете каждый волен себе выбирать импринтинги, образцы или учителей или не выбирать никого, а быть исследователем неизведанной территории на свой страх и риск. Так или иначе, это всегда выбор художника, а для меня любой художник всегда прав.

Для меня искусство — это место встречи моего тела и медиума, которым иногда вполне может быть и концептуализм.

А.Ж.: Это по части «жесткого концептуализма». Но в нашей четвертой папке — в соответствии с идеей «круг расширять и ни за что не сужать» — есть художники, которые, строго говоря, в большей степени занимались тематизацией эстетических проблем и в меньшей степени — разработкой концептуального языка, который уже (как тогда нам казалось) был связан с выходом за пространства картины и даже с выходом из Большого Русского Текста (что немаловажно!) в чистый жест. Но мы наших старших друзей очень ценили и потому тоже пригласили их участвовать в этом выпуске. Впрочем, среди них впоследствии тоже произошло разделение: скажем, Владимир Янкилевский и Эдуард Штейнберг отошли в одно крыло, а Эдуард Гороховский оказался ближе к концептуалистам³.

Н.А.: Одной из ярких групп, предшествующих этому периоду, была группа «Гнездо». Если говорить о «широком круге МК», то он делился на соц-артовскую линию и практики «экзистенциального перформанса», которые Борис Гройс определил как «московский романтический концептуализм», и не думаю, что сильно ошибусь, если скажу, что это направление в послевоенной России стало началом *contemporary art*. Название «Гнездо» Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис получили после знаменитой выставки

³ В то время. В дальнейшем в своих статьях Э. Гороховский высказывал сожаление по поводу необходимости непременно следовать в русле некоего «концептуального» мейнстрима. — *Прим. Г.К.*

на ВДНХ в 1975 году. Эта работа имела большой резонанс, и среди образованной части московского населения они стали любимцами и проводниками современного искусства. Но в четвертой папке МАНИ меня поразила работа «Самоцензура» как воплощение эпизода, который есть у Андрея Тарковского в фильме «Зеркало». А здесь человек написал письмо кому-то, заклеил его, но у него нет уверенности, что все ОК! И он его разрывает, чтобы убедиться, что все нормально. Все, конечно, ОК!, но конверт разорван. Эта неброская, но очень пронзительная экзистенциальная работа отражает беспокойство каждого человеческого существа — «что-то не ОК!» (и не только при тоталитарном режиме).

А.Ж.: В четвертой папке я вижу одну работу, которая мне кажется актуальной и сейчас: это наша работа «Искусство принадлежит». Эта инсталляция (лозунг и панно) была выставлена на АПТАРТе (1982) и создана для этой выставки. «Искусство принадлежит» (народу) — эта цитата из советского набора клише; с ним работали и другие авторы (Комар и Меламид). У нас это псевдоязыковое исследование слова «принадлежит»: принадлежит, подлежит, лижет, лжет, над, пред, при-надлежит, искусство служит народу, Нерону, лежит и т.д. Выше говорилось о некоем «непрочтенном тексте» всех папок — так они сейчас начали прочитываться: недавно молодые художники взяли фотографию из Интернета и выставили ее (среди произведений других художников) на стене клуба, где происходило собрание Пиратской партии (за свободу Интернета).

Н.А.: Вот, очевидно, мы подходим к вопросу, почему слово играет такую важную роль? Оно переходит в визуальном, в текстовом искусстве в игру персонажей, в некий театр «многих актеров», потому что это сообщение, которое надо подписать, а не акт самопознания или вызова, как у западных художников — скажем, у Вито Аккончи, Криса Бердена, Марины Абрамович и Улая (1960-е, 70-е), где проверка самого факта биологического, экзистенциального, гендерного существования репрезентируется в жестовом (телесном) акте через

боль, через напряжение, а не просто отсылкой некоего сообщения зрителю. А мы все время какой-то message в бутылке кому-то посылаем. Очевидно, это специфика нашего менталитета. Может быть, кроме православного и тоталитарного давления это вообще затрудненность публичного высказывания в России, вплоть до сегодняшнего дня. А персонажность снимает напряжение, а стало быть, и пафос переводит слово в балаганный, комедийный жанр «бахтинского карнавала».

А.Ж.: «Золотым воскресником» закончилась история моего реального комендантства, объявленного произведением искусства. Все лавочки, урны, заборы вокруг дома, находящегося в моем ведении, были покрашены бронзовой краской, имитирующей «золотой» цвет. На эту тему теоретический анализ контекста был проведен нашими друзьями-славистами из Германии (Сабиной Хэнсен и Сильвией Зассе), которые предложили интересную социокультурную теорию. Они назвали такой вид искусства «субверсивной аффирмацией» — это «подрывное утверждение», гиперидентификация, то есть полная мимикрия и отождествление с действиями властей, что происходит по принципу «переиродить Ирода». Наши «Субботник по посадке Аллеи авангарда» и «Золотой воскресник» они считают образцом такого искусства, которое, по их мнению, является уникальным изобретением концептуального искусства стран Восточной Европы. Они утверждают, что в послевоенном современном искусстве России это то небольшое, что было экспортировано на Запад, воспринято западными художниками и введено в активистские практики Америки и Европы 80-х и 90-х. Есть несколько таких крупных художественных групп, или единиц, которые разрабатывают этот принцип социальной мимикрии, доводящий социальные клише до абсурда. В России это направление тоже отчасти подхвачено молодыми художниками, ссылающимися на концептуальные практики, например перформанс Андрея Кузькина «Спасибо!». Кстати, исследователи находят примеры «субверсивной аффирмации» у Ильи Кабакова, Андрея Монастырского, у группы «Гнездо», «Чемпионов мира»,

«Мухоморов». Стратегии «субверсивной аффирмации» дают возможность избежать персонажности, чем как будто маркировано концептуальное искусство. Концептуальным методом можно пользоваться, вовсе не будучи персонажем.

Н.А.: Внутри сообщества МК складывались различные конфигурации для совместной или соавторской работы. Например, Вадим Захаров стремился работать с самыми разными художникам: с Надеждой Столповской, Виктором Скерсисом; спонтанно образовывались маленькие группы, и все это заплеталось в одну динамичную и живую ткань. И сами папки МАНИ — очень важный взаимообмен художественными идеями, который каким-то образом мог повлиять на дальнейшую работу художников.

Еще надо учесть, что тогда мы активно посещали мастерские художников. Кстати, с середины 70-х (а м.б., даже раньше) в Москве художники и поэты проводили семинары актуально-критического направления: Валерий и Римма Герловины, Виталий Комар и Александр Меламид, Иван Чуйков, Надежда Столповская, Анатолий Жигалов, Георгий Кизевальтер, я сама и другие переводили много западных текстов о современном искусстве, и эти машинописные переводы читались в среде художников. Словом, в ситуации полной глухоты и тупости было некое пространство, ниша для активной художественной и творческой жизни, где прорабатывались новые модели и возможности и уже виделась значимость этой деятельности для будущего. То есть одновременно происходила динамическая работа по созданию новых ситуаций и осознание того, что это должно быть закреплено и засвидетельствовано.

*Москва
2012 год*

Сабина Хэнсен

Video Poiesis

В 1984 году я привезла аппаратуру Blaupunkt VHS из Германии в Советский Союз и начала свою видеодеятельность в среде московского концептуализма с целью документировать то, что, как мне тогда казалось, могло быть уничтоженным, вытесненным и забытым. В те времена, когда советское государство держало под строгим контролем все средства технического репродуцирования, видеодокументирование как таковое представляло собой субверсивный жест создания собственного пространства коммуникации.

В Москве мне было особенно интересно с помощью своей видеоаппаратуры исследовать коммуникационные процессы в определенной художественной среде. При этом традиционные произведения искусства — картины, тексты, объекты и т.д. — для меня, скорее всего, являлись фоном, чтобы с помощью технологических возможностей видеокамеры создать эстетические события. В этом смысле я обозначила бы и свою видеодеятельность как «концептуальную». Чтение стихов, показы картин, разговоры и прежде всего перформансы в видеозаписях становились поводами для самоинсценировки субкультурной среды в качестве «Gesamtkunstwerk».

Что касается истории, то видеодокументация довольно поздно появилась в практике московского концептуализма, с некоторым опозданием по сравнению с западным искусством. Но когда я начала свою деятельность в середине 1980-х годов в своем родном регионе Рейна и Рура, я уже хорошо была знакома с видеоработами Fluxus: Нам Джун Пайка, Вольфа Фостелля и др., сделанных в 1960-е и 1970-е годы. Многие происходило рядом со мной: 24-часовая акция в галерее «Парнас» в Вуппертале или выставки Нам Джун Пайка и Вольфа Фостелля в Кельне и Дюссельдорфе.

Так что моя московская видеодетальность в эстетическом смысле была вполне осознана, хотя на первый взгляд все выглядит достаточно обыденно. Используется скромная любительская техника, которой, в принципе, может пользоваться каждый. Видеозаписи не отражают определенного авторского стиля; они являются почти анонимными, но в этом как раз и проявляется выбор стиля «аппаратных» записей.

Кроме того, мне кажется любопытным, что момент исторической запоздалости в первых изданиях этих видеозаписей был формально подчеркнут: специально был снят цвет, чтобы с помощью черно-белых кадров создать искусственно гипертрофированный эффект «допотопности».

В видеокадрах также можно найти ряд ссылок на авангардную традицию — не только на черно-белые кинодокументы 1960-х годов (например, в Америке), но и на кино классического авангарда: на немецкий экспрессионизм (через композицию теней) или на русское авангардное кино, в особенности на осмысление роли камеры у Дзиги Вертова в картине «Человек с киноаппаратом».

У Вертова, который ценил возможности технической оптики гораздо выше, чем возможности человеческого глаза, камера служила выявлению оптического бессознательного. Следуя этой традиции, я тоже постаралась в своих записях исследовать видео как новый технический инструмент, открывающий другой горизонт восприятия, познания и поведения. Новый инструмент стимулировал особую исследовательскую установку, поскольку он тогда еще был непривычным.

С моей точки зрения, [мульти]медийный потенциал видео отличается тем, что создание определенной ситуации и процесс ее воспроизводства тесно взаимосвязаны — они влияют друг на друга. Тот, кто снимает видео, находится одновременно перед монитором и перед реальной ситуацией — таким образом возникает определенная интерактивная связь. Кроме того, все, принимающие участие в ситуации, сразу могут посмотреть записанное. Они являются одновременно

и субъектами, и объектами: записывающие и записываемые принципиально могут меняться местами.

Видеоаппаратура не только провоцирует ситуацию, но и открывает диалогичный горизонт в этой ситуации. Я рассматриваю видео как медиум диалогичности и вижу в этом его существенную политическую функцию. Дело не только в том, что я работала с видео независимо от государственной цензуры. С точки зрения политической эстетики гораздо важнее, каким образом использовалась эта видеоаппаратура. И тут, как мне кажется, можно наблюдать некоторую критику культуры средств массовой информации, причем международной — как западной коммерциализированной, так и восточной идеологизированной массовой культуры.

Критикуется именно односторонность общения в культуре СМИ, тот факт, что преобладающее употребление массмедиа, в особенности телевидения, заставляет принять определенные модели поведения, познания и восприятия, не дающие адресату никакой возможности ответить. Вполне в традиции утопического требования Бертольда Брехта в отношении радио, которое он хотел превратить из аппарата «распределения» в аппарат «коммуникации», можно определить видео как средство диалогического открытия ситуации, создания пространства обмена и соглашения, являющегося предпосылкой для развития разветвленных, реверсивных сетевых структур (Вилем Флюссер).

Записывающая и сохраняющая функция видеопленки позволяет рассмотреть видео и как память культуры. Тут можно было бы обсудить множество вопросов, касающихся понятия «архив». В этом контексте я хочу ограничиться только одним аспектом: с моей точки зрения, видео могло бы служить для архивации ситуаций, обычно исключенных из официальной памяти. С точки зрения политики памяти, в свою очередь, важно, какими критериями определяется порядок архива. В своем случае я хочу указать на форму видеотеки. Она ставит под вопрос не только конвенциональное понимание произведения искусства, которое определяется четкими границами

отдельной вещи, но в серийной композиции вдруг можно увидеть и поэтические приемы повтора, которые выходят за пределы линейного развития истории и создают эстетическую восприимчивость для формообразующего процесса.

В данный момент мне кажется, что лучшая форма презентации видеозаписей — это видеотека, пространство, в котором собраны и сохранены не только сами видеозаписи, но и сопровождающие материалы, тексты и изображения. В видеотеке зритель может проводить столько времени, сколько он хочет: смотреть, читать, погружаться в материалы. Достаточно «пустые», медитативные съемки, в которых почти ничего не происходит, его отправляют, так сказать, во «вторичное» путешествие по разным слоям документации, где он может реконструировать события и исследовать собственную позицию.

В традиции текстуализированного образа мы имеем дело не с миметическим изображением видимого, а с указанием на сферу скрытых смыслов. Такая документационная практика обращает внимание на то, что происходит за ее пределами. Возникает открытая серия разного рода указаний, отсылок на что-то «другое».

Понятие «*video poiesis*» у меня возникло, скорее всего, интуитивно — в качестве ответного термина, дабы не пользоваться словом «видеоарт», которое, по моему ощущению, слишком сильно связано с традиционным понятием произведения искусства. Новый термин подчеркивает не целостность произведения, а, напротив, процесс, эстетическую деятельность. При этом видеомонитор является не просто зеркалом, но скорее окном: он не отражает света, но излучает его, создавая таким способом новый тип изображения, способствующего выходу за пределы данной нам реальности.

Бохум
2012 год

Андрей Хржановский

Вспоминая восьмидесятые.

Мой «Амаркорд»

Дорогой Георгий! Ваше предложение поделиться воспоминаниями о 80-х застало меня врасплох и, признаюсь, несколько озадачило.

Дело в том, что я никогда не обращал внимания на периодизацию текущей жизни. Более того, само слово «период» мне привычнее в сочетании с хоккеем.

В смысле академическом оно отпугивает как намек на всякое научное знание («А ну-ка вспомните, что вы нам можете рассказать про мезозойский период? Ах, не помните ничего? Ну тогда про период «бури и натиска» в немецкой литературе...»).

Правда, с легкой руки и по слову умного и тонкого критика Станислава Рассадина возникло определение «шестидесятники».

Признаюсь, я порой горжусь, что принадлежу к этому поколению. Хотя отдаю себе отчет в случайности жребия, вспоминая при этом замечание кого-то из великих, которое любил повторять Ростропович: «Гордиться тем, что ты русский (немец, француз и т.п.) — все равно что гордиться тем, что ты родился в четверг».

Если же вспоминать 80-е, то самым характерным, по моему, является явный водораздел, который поделил это десятилетие примерно поровну. Первая половина относится ко времени застоя, названного любителями эвфемизмов «стагнацией» (слово, по звучанию своему вызывающее ассоциации со сторублевой ассигнацией, но по содержанию куда менее привлекательное).

Вторая же половина ознаменована реформами Горбачева. Начиналась эпоха перестройки, всюду говорилось о «гласности» и об «ускорении». Я очень хорошо помню этот ру-

беж: в марте 85-го я лежал в больнице и запомнил то утро, которое началось по радио не с отчета о новых достижениях трудящихся под руководством коммунистической партии, а с классической музыки: игрались 6-я Чайковского, Траурный марш из 3-й и Allegretto из 7-й Бетховена. В то время это могло означать лишь одно: смерть очередного генсека.

Реформа перестройки все же рифмовалась как-то с «оттепелью» конца 50 — начала 60-х. Хотя бы в смысле надежд, да и в смысле самоощущения — во всяком случае, для тех, кто занимался творческим трудом и не только: кажется, вся страна понимала обреченность того курса, которым вели ее кучка кремлевских старцев и прикормленные ею руководители на местах.

И в этом смысле ключевыми событиями, за которыми следили с тем же интересом, с каким нынче следят за успехами российских спортсменов, стали выборы в Верховный Совет и последующая сессия этого Совета. Надо отметить, что в выборной кампании всех уровней не последнюю роль сыграл Союз кинематографистов. В это время должен был состояться 5-й Съезд СК.

Сейчас можно сказать, что безудержная жажда обновления повлекла за собой ряд безрассудных решений, дорого обошедшихся нашему кинематографу: в частности, можно говорить о бездумном уничтожении одного из главных устоев отрасли — системы кинопроката. Но и огульно отрицать объективно прогрессивную направленность этого съезда было бы несправедливо. Достаточно сказать, что по решению съезда был снят запрет на показ фильмов, арестованных по цензурным соображениям. Это решение, в частности, коснулось и моего фильма «Стеклянная гармоника», почти 20 лет пролежавшего «на полке».

Союз кинематографистов стал застрельщиком многих движений и событий той поры. В его залах проходили выборы делегатов Верховного Совета, вечера, посвященные А. Солженицыну, А. Галичу, Ю. Любимову, вернувшемуся в это время из вынужденной эмиграции.

А когда начались прямые трансляции по телевизору заседаний Верховного Совета — а шли они в течение рабочего дня, и не одного, — я, грешным делом, старался улучшить минуточку, чтобы оказаться у телеэкрана, не пропустить выступлений Олеса Адамовича и академика Д.С. Лихачева, А. Собчака и Ю. Афанасьева, Ю. Карякина и А.Д. Сахарова...

Я до сих пор считаю это событие определяющим в новейшей истории России. Тогда было важно понять, услышат ли Горбачев и его сытые сотоварищи в президиуме и в зале голос разума и совести или победу одержит то «агрессивно-послушное большинство», продолжавшее и продолжающее осуществлять свою диктатуру шиканьем, носорожьем топотом и дружно поднятыми руками протестующее против всяких попыток оздоровления социальной и экономической жизни страны.

В эти дни любой из наших соотечественников мог наглядно убедиться в том, что интеллигенция — это не совсем то, что думал о ней товарищ Ленин и продолжает думать товарищ Говорухин.

Сердце мое сжималось от боли, обиды и возмущения, когда Горбачев под одобрительные возгласы зала пытался мешать Андрею Дмитриевичу Сахарову закончить речь. В тот же день я выразил свое отношение к этому в телеграмме в адрес Горбачева.

Тогда я в очередной раз подумал о том, в какой уникальной стране мы живем.

При всей любви начальства к убогому натурализму мы живем, вопреки системе Станиславского, в мире абсолютно условного театра, когда население делает вид, что всерьез воспринимает тех, кто им руководит. А руководители, в свою очередь, искренне надеются на то, что их уважает в этой стране кто-либо еще, кроме заведомо купленных граждан, которых они считают «своими» (на то граждане и «наши»), а также тех, которым вообще все равно, кого они «уважают».

И все-таки нашлись образно мыслящие люди, которые в утешение нам, смиренным и смирившимся, придумали

замечательные выражения: «агрессивно-послушное большинство» (Юрий Афанасьев) и «антропологические уроды» (Эрнст Неизвестный).

Я не берусь описывать с объективностью историка искусств события культурной жизни, пришедшиеся на 80-е годы. Могу лишь вспомнить то, что коснулось лично меня.

В 80-е продолжилась моя творческая и человеческая дружба с Альфредом Шнитке, начавшаяся в середине 60-х. Вот кто был — и музыкант, и человек на все времена. Между тем и в 80-е, как и двумя десятилетиями раньше, власти продолжали чинить препятствия исполнению его произведений на родине.

Помню случай на грани курьеза. Премьера кантаты А. Шнитке «Доктор Фаустус» должна была состояться в Большом зале Московской консерватории. А надо сказать, что помимо собственно музыкального гения Альфреду Гарриевичу было присуще в высшей степени игровое, театральное начало. И видимо, оно подсказало ему оригинальнейшее, при этом психологически и содержательно абсолютно точное решение образа дьявола как воплощения эталонной пошлости. Альфред предложил эту партию спеть А.Б. Пугачевой. Примадонна вроде бы дала согласие. Но когда музыкальное начальство узнало о предстоящей перспективе — выступлении эстрадной певицы на священной для классических музыкантов сцене Большого зала, — последовал, и якобы только под этим предлогом, запрет на исполнение всего сочинения. Премьера в конце концов состоялась, но уже на другой сцене — Зала имени Чайковского, кстати, более выигрышной для явления дьявола: певица, исполнявшая эту партию, спускалась с галереи и шла с микрофоном по проходу среди зрителей, тем самым с предельной убедительностью давая почувствовать слушателям собственную причастность к этому самому образу пошлости.

Диапазон реакций и событий, который пришелся на 80-е годы, мне кажется очень характерным.

В 82-м году я закончил трилогию по рисункам А. Пушкина с музыкой А. Шнитке. Сценарий первого фильма был отклонен Главком как якобы «не соответствующий специфике мультипликации». Работа эта растянулась на много лет, в течение которых приходилось преодолевать препятствия и помехи, чинимые всеми инстанциями — от Главка до студийного начальства. Правда, все кончилось присуждением Государственной премии РСФСР «за произведения для детей и юношества».

Когда состоялось выдвижение, я настоял на том, чтобы вместе со мной — автором сценария и режиссером — был выдвинут и композитор. А за день до финального голосования я узнаю, что кандидатура композитора исключена из списка. Я обращаюсь в Комитет по премиям с просьбой в таком случае исключить и мою кандидатуру либо восстановить имя А. Шнитке в числе соискателей. К рассмотрению был принят последний вариант. Эта премия носила имя Н.К. Крупской. Говорят, в народе ее называли «полуленинской». Это была первая официальная награда, которой государство удостоило великого композитора.

Ирония судьбы заключается в том, что буквально через несколько лет (если не ошибаюсь, году в 89-м) Шнитке был выдвинут уже на Ленинскую премию (ее в то время среди музыкантов имели немногие: С. Прокофьев, Д. Шостакович, С. Рихтер, Г. Рождественский, еще несколько человек). Альфред Шнитке написал заявление в Комитет по премиям с просьбой снять его кандидатуру.

В конце 80-х началась новая волна исхода интеллигенции. В эмиграции оказались художники, с которыми я тесно общался, а с некоторыми дружил и работал: Э. Штейнберг, В. Янкилевский, И. Кабаков...

Хорошо запомнил майские дни 86-го. Мы с друзьями — художниками Ю. Соболевым, И. Кабаковым и их женами — поехали на Волгу, под Калинин (тогда так называли Тверь).

В это время случилась Чернобыльская катастрофа, масштабов которой мы тогда не могли знать.

За день-другой до этого в «Комсомольской правде» появилась статья, буквально изничтожающая художников неофициального толка, в том числе И. Кабакова. Илья был встревожен и напуган, ибо знал, что в нашей стране вслед за такими статьями могут последовать «оргвыводы» в виде лишения работы в издательствах, а то и прямых репрессий. Мы его утешали как могли. Я его пригласил на работу по фильму о нашем общем покойном друге — художнике Юло Соостере. Это позволило Илье какое-то время продержаться на плаву, а вскоре он покинул страну, «с разбега» приобретя статус одного из самых известных и покупаемых в мире художников.

Помню первые показы «для своих» «Пейзажа с можжевельником» на «Союзмультфильме». После одного из них заплаканный Илья Кабаков, выходя из зала, сказал: «Я второй раз смотрю картину и второй раз плакал, как свинья»... Мне в память запало это выражение своей образной конкретностью, и я подумал, что «плачущая свинья» может стоять в одном ряду с «плачущим большевиком» Маяковского.

Единственной страной, в которую со скрипом выпускали А. Шнитке, была ГДР. После его возвращения из Лейпцига я спросил как-то Альфреда, имевшего немецкие корни и блистательно владевшего языком, что он думает о перспективе объединения двух Германий. «Этого не будет никогда», — ответил мой умный, проницательный и почти во всем дальновидный друг.

Это случилось, как мы знаем, в октябре 89-го, и друг А. Шнитке Мстислав Ростропович играл на развалинах Берлинской стены.

Раз я вспомнил свою работу над пушкинским циклом, надо сказать и о тех, кто горячо отозвался на эти фильмы: И.Л. Андроников, В.А. Каверин, Д. Данин, В. Лакшин, Н. Эйдельман и С. Рассадин, В. Непомнящий и Б. Окуджава — имена, значимые не только в 80-е...

А один из показов мне памятен особо. А. Шнитке, работавший тогда с Ю. Любимовым, пригласил его в Музей А. Пушкина на мой творческий вечер.

Надо заметить, что в культурной жизни 80-х исключительную роль играли два музея — А.С. Пушкина на Кропоткинской, где директорствовал ныне покойный А.З. Крейн, и Музей кино на Красной Пресне, в тогдашнем Киноцентре. В шести просмотровых и двух выставочных залах с утра до вечера клубилась молодежь, показывались лучшие фильмы мира, приезжали по приглашению директора — Наума Клеймана — великие кинематографисты вроде Жана-Люка Годара, Тонино Гуэрры, Вима Вендерса...

Мощным полем воздействия была для меня дружба с Тонино Гуэррой, начавшаяся в еще в 70-е. Благодатным светом этой дружбы были освещены последующие десятилетия. Я многому учился у этого великого художника.

Шедевр, сотворенный Гуэррой и Феллини, ровесниками и соседями, — фильм «Амаркорд» (в переводе с романьольского «Я вспоминаю») — явился для нас не просто открытием и школой искусства. Само слово «амаркорд» стало эмблемой и определителем того волшебства, которым отмечены лишь немногие произведения.

Встречи с Тонино на протяжении 80-х — это отдельный роман, кульминацией которого было начало моей работы над фильмом по сказке Гуэрры «Лев с седой бородой».

...Возвращаюсь к вечеру в Музее А.С. Пушкина. Первую половину вечера должны были составить мои мультфильмы с музыкой А. Шнитке, в том числе один из фильмов трилогии по рисункам А. Пушкина, в озвучении которого принимал участие Ансамбль народной музыки под руководством Дмитрия Покровского. Этот ансамбль был еще одним знаковым явлением в нашей культуре. Расцвет его пришелся на 80-е годы.

Я попросил Митю выступить во втором отделении.

Юрий Петрович Любимов, долгое время мучивший себя и А. Шнитке поисками образного решения пушкинского «Бориса Годунова», уходил с этого вечера окрыленный. Не знаю, хлопнул ли он себя, придя домой, по лбу с возгласом наподобие греческого мудреца: «Эврика!» Но только на сле-

дующий день мне позвонил Альфред с рассказом о том, какое впечатление на Ю.П. произвели и фильмы, и выступление ансамбля, а главное, с сообщением: Любимов придумал наконец, как ставить «Бориса»».

Кто видел этот великий, на мой взгляд, спектакль, помнит, что он целиком построен на контрапункте драматических сцен с песнями и плясками ансамбля Покровского. Хоровое звучание и бешеный танец покровцев не только задавали ритм, на котором держалась вся речевая и действенная ткань, — они стали, по существу, главным действующим лицом спектакля, тем «народом», который так красноречиво безмолвствует в последней сцене.

Сейчас не упомяну, при каких обстоятельствах я познакомился с компанией питерских клоунов и их вожаком Славой Полуниным. Помню, что в Питере навещал их в местах временных приютов, одним из которых служила церковь на Петроградской стороне, где некогда проповедовал Иоанн Кронштадтский, — понятно, что это было в ту пору, когда церковь уже перестала быть церковью и еще не стала ею вновь, — в пору, когда в бывших храмах хозяйничали советские разбойники, чаще всего отдававшие эти храмы под хознужды, а иногда делившиеся «завоеванным» с работниками культуры.

Клоуны Коля Терентьев и Александр Городецкий по прозвищу Папа, Лейкин, Аня, Анвар стали любимцами сначала Ленинграда, а потом и Москвы. Выступление трио с песенкой «Блю канари» и номер с телефонами в исполнении лидера «Лицедеев» Асияся на долгие годы стали не только эмблемой и брендом ансамбля, но и знаком свободного самовыражения в стране, где регламентировано было все, вплоть до развлечений и веселья.

Году, кажется, в 86-м Полунин пригласил меня в Питер на придуманный им 1-й «Конгресс дураков». В стране, которой руководили дураки в лице сотен тысяч чиновников, свободные, творчески одаренные и азартные люди решились на подобную затею, которая вызвала радостный отклик всего

города. Из Москвы приехал также Ролан Быков, который приветствовал питерских «дураков» от имени «дураков» московских. Он сказал:

— Жена меня отговаривала, но я отвечал: — Я должен поехать.

— Ну почему ты должен?

— Потому что я дурак...

При входе в зрительный зал каждому ставили на лбу печать «Дурак». Эта печать и была пропуском вместо билета.

Заседание в зале кончилось уличным шествием с факелами, в котором участвовали, казалось, тысячи ленинградцев. «Лицедеи», отпраздновав 20-летие своего театра, решили материализовать тезис К.С. Станиславского о том, что всякий театр умирает после 20 лет своего успешного существования. Чучело театра в черном гробу было доставлено к берегу Невы, погружено в лодку, также оснащенную факелами. Огни, отраженные в невоской воде, медленно удалялись в сторону залива.

Память фиксирует какие-то события из области культуры, говорящие красноречиво о переменах в жизни социальной. Таких событий было немало, но пишу о тех, которые знаю и помню «изнутри».

В октябре 87-го года в центре Москвы, в Выставочном зале на Якиманке, открылась выставка учеников П.Н. Филонова, где среди прочих были выставлены работы моего отца. Он всего месяц не дождал до этого события. А еще спустя краткое время в Ленинграде и Москве прошли грандиозные выставки самого Филонова. В то время редко кому удавалось увидеть больше одной-двух работ этого художника, стыдливо и скорее для «галочки» выставившихся среди экспозиций Русского музея и Третьяковки. Имя Филонова было больше известно в связи со скандалом, возникшим из-за подделки рисунков Павла Николаевича музейными работниками и продажи их за границу.

Работы, показывавшие мастера во всей силе, оригинальности и блеске, производили на зрителей, воспитанных в традициях соцреалистической живописи, ошеломляющее впечатление.

Мне 80-е подарили еще одно устойчивое переживание, особенно ярко проявившееся после поездок в Англию, США и Канаду. Я и по сей день думаю, что в политике железного занавеса для правящего тогда режима был несомненный резон: любой нормальный российский гражданин, побывав за границей, где люди своим трудом обеспечивают свой достаток, уважают друг друга и закон и при этом имеют возможность пользоваться всеми благами цивилизации, любой, повторяю, россиянин должен осознать, чего он лишен на родине.

А вообще 80-е годы для меня целиком и самым естественным образом уходят под своды некоей арки, образованной в их начале и в конце двумя смертями.

Я имею в виду смерть Володи Высоцкого в июле 80-го и смерть Андрея Дмитриевича Сахарова в декабре 1989 года. И не потому я выделяю эти два события, что был знаком с Володей и с Андреем Дмитриевичем и переживал их уход как личную потерю. И даже не потому, что на эти смерти откликнулись сотни тысяч соотечественников. Но потому, что июль 80-го и декабрь 89-го до боли дали почувствовать солидарность нормальных людей в переживании общей утраты и трусливую тупость властей, нагло уверовавших в правоту и законность своего правления.

*Москва
Сентябрь 2012 года*

Иван Чуйков

И пришла свобода

Георгий Кизевальтер: Многие авторы считают, что первая, доперестроечная часть 80-х являлась органичным продолжением 70-х и потому не принесла никаких перемен в нашу жизнь. Можешь ли ты сказать, что с перестройкой в твою жизнь и твоё творчество все же вошли изменения?

Иван Чуйков: Сперва стоит уточнить, о каких изменениях идет речь. Я как раз начал бы с того, что рубеж 70—80-х был для меня, пожалуй, самым лучшим, самым плодотворным временем, когда у меня закончился первый цикл «Окон» — мне казалось, что я уже все в них понял, а с учетом того, что ничего не выставлялось и не продавалось, уже было не очень интересно их делать, — и с 1982 года начались «Фрагменты». Я был полон энтузиазма и сделал тогда много важных работ. А изменения второй половины 80-х были связаны лишь с новыми коммерческими возможностями, когда ВХПО им. Вучетича стало продавать наши работы иностранцам. Это, конечно, облегчило жизнь во многих отношениях, потому что я смог уйти из худкомбината и больше там не работал. Цены были по тем временам приличные, хотя иностранцев сильно нагревали на этих сделках, потому что назывались цены в рублях, а потом их переводили в доллары по официальному курсу с наценкой ВХПО. Поэтому Катрин Тък из «Галери де Франс» жаловалась, что по таким ценам она с трудом может продавать незнакомых художников, только что появившихся на международной арене.

Важно и то, что в это время в Москву стали приезжать серьезные люди из западного арт-мира. Наш круг ведь практически ничего не продавал иностранцам — бывали только случайные продажи. А тут появились такие фигуры, как Жан-Юбер Мартен из Берна, кто-то из Центра Помпиду, крупные галеристы вроде Фельдмана. С Мартемом вместе приехал из

Швейцарии Пауль Йоллес — важная фигура в арт-бизнесе, очень хороший человек и замечательный коллекционер. Когда они рассказали своим, что наше искусство стоит внимания и денег, то дипломаты (в основном швейцарские) стали по одной — по две работы покупать. То есть произошли коммерческие изменения, бытовые, но в творческом плане для меня ничего не поменялось. Я всегда считал, что можно и нужно делать только то, что тебе интересно. Начатый тогда цикл «Фрагментов» казался мне очень интересным и важным, и этого убеждения хватило мне до конца 80-х.

Кстати, вспомнил сейчас одну из многочисленных анекдотичных историй, связанных с приездом первых западных арт-дилеров в Москву. Это были Энн Ливе, Клауке и кто-то еще. Они походили по мастерским, а потом со списком художников и энтузиазмом первооткрывателей отправились в Союз художников, где им объяснили, что таких художников у них нет. Поскольку я говорил по-английски, они вновь пришли ко мне с вопросом «как быть, ничего не получается», и тут мне приходит в голову такая вздорная идея: «А пригласите-ка вы двух художников — функционеров Союза художников, которых я вам назову, на ярмарку в Чикаго» — а речь шла именно об этой ярмарке. Эти функционеры все определяли, в том числе, что пускать, а что не пускать за рубеж, но я не буду здесь называть их имен, потому что один из них еще жив. В общем, американцы выслушали меня с недоверием, но через несколько дней Энн звонит мне из аэропорта и радостно кричит: «We made it! Получилось!» Я говорю: «Что получилось?» — «Все хорошо, готовьтесь!»

И действительно, через некоторое время приходит предложение из салона по экспорту привезти работы на предмет показа для чикагской ярмарки. Мы все — Илья Кабаков, Эрик Булатов, Олег Васильев, я и ряд других художников — везем туда свои работы, и их все... отвергают, кроме одной работы Эрика (кажется, той, где был некий пейзаж с соснами). А через некоторое время я вижу в каких-то журналах фотографии с этой ярмарки, где на первом плане стоят наши герои!

То есть они поехали туда, а наши работы — нет. А они так и не узнали, что попали на ту ярмарку благодаря мне! Я им оказал протекцию!

Г.К.: Курьезная, хотя и характерная для России история... А как еще наши власти радовали тебя в то время?

И.Ч.: Помнится, году в 1986-м меня опять вызвали в контору по поводу журнала «А—Я» — кажется, это был последний всплеск активности на Лубянке. Только этот наезд был гораздо более жестким, чем в первый раз, когда меня просто попытались завербовать. А тут твердо потребовали написать письмо в журнал с отказом от публикаций.

Но уже в 1988 году я впервые поехал за границу — в «Галери де Франс» у Катрин Тьек открывалась групповая выставка, и должна была еще состояться выставка в Центре Помпиду, но как-то сорвалось. В 1989-м открылась важная, практически музейная выставка в Кунстферайне, в Мюнстере, потом в Билефельде, и дальше выставки вошли уже в привычную колею.

Г.К.: Значит, перестройка все же принесла позитивные изменения. Что же самое главное, на твой взгляд, что произошло в 80-е годы?

И.Ч.: Пришла свобода. Тогда ее было больше, чем сейчас, конечно (*смеется*). Появилась возможность ездить по свету. Разумеется, и в Советском Союзе я делал то, что хотел, — я был свободен во многих смыслах. Но тут появилась и внешняя свобода: я мог теперь показать то, что я делал, и показать это всему миру.

Г.К.: Я помню твою работу конца 80-х под названием «Имитация» — это название отражало как-то изменения в мировосприятии или в отношении к творчеству?

И.Ч.: Это была целая серия работ, сделанная в Нью-Йорке. Я там увидел в магазине художественных принадлежностей «набор для имитации мрамора». Возможно, я не смог найти более подходящего слова в русском языке. Эта серия основывалась на технике имитации дорогих материалов. Такие имитационные материалы широко использовались при строительстве дворцов и церквей и у нас, и за рубежом —

в Италии это называется «стукко». Мне захотелось совместить абсолютно нехудожественную практику с тем новым смыслом, который я туда внес. В этой серии все названия работ состоят из двух слов: одно слово относится к материалу или технике, а второе — к образу, который там появляется: «Мраморный лес», «Золотой закат», «Серебряная зима» и т.д. Вместе они создают некий новый образ, новое устойчивое сочетание... Я эти работы назвал сперва по-английски Fakes, не зная, как лучше передать смысл, а потом галерист мне сказал: «Нельзя, это плохое название!» А по-русски я назвал их «Имитациями». Я предполагал, что когда показывают всю серию, то смысл будет понятен.

Г.К.: Вероятно, ты был прав, но при вырывании работ из контекста или из серии многие вещи теряют оригинальный смысл. А что из московских событий 80-х запомнилось тебе, что привлекло внимание?

И.Ч.: Событий было много, конечно, но вот запомнился мне такой случай, когда в «Клубе авангардистов» была выставка и меня попросили дать туда какую-нибудь работу. Поскольку я был в это время за границей, я послал им «письмо», которое на самом деле являлось имитацией письма — там ничего нельзя было прочесть, хотя выглядело оно как обычное, от руки написанное письмо. Но кажется, его даже и не выставили.

Г.К.: Как ты определял или определяешь свой метод, стиль? Скажем, когда ты рассказывал о своем творчестве галеристам, ты же давал себе какое-то определение?

И.Ч.: Я не могу точно назвать метод. Все эти названия и определения условны. Ну да, меня называют концептуалистом, постмодернистом и так далее. Суть моей работы в том, что я исследую изображение. Я не занимаюсь исследованием только живописи — я делал и инсталляции, и фотоработы, и объекты, и графику. Меня интересует, как репрезентация соотносится с реальностью. Почему существуют разные способы репрезентации одной и той же реальности? Насколько все это условно?

Теперь этим никто уже не занимается, проблема считается решенной, но в те годы это было очень актуально — как мне казалось, во всяком случае. При этом у меня не было изначально готовой концепции. Все работы возникали тогда и сейчас возникают как некие *образы*, а осмысление и интерпретация их появляются потом. Главное, что есть некое сомнение в возможности изображения. При этом я убежден, что живописная практика, то есть практика двухмерной передачи трехмерной реальности, будет существовать всегда, как танец, как музыка; что родилось и стало развиваться вместе с человеком, то никогда не умрет. Скажем, обычное кино может умереть, потому что его заменит какая-то более совершенная технология — виртуальная реальность, например, — а такие вещи будут всегда. Насколько эта практика важна и интересна всем — трудно сказать, потому что возникают сомнения, какое отношение имеет она к реальности. И как одновременно могут сосуществовать столь разные языки, как минимализм, поп-арт и традиционные виды искусства, которые до сих пор пользуются спросом? Все это важно, на мой взгляд. Но в нашем кругу этим никто не занимался. Более того, все наши концептуалисты занимались созданием мифов, а я, наоборот, анализировал соотношение реальности и ее репрезентации в любом виде.

Помню, в одной маленькой заметке по поводу «Зеленой выставки» в Exit Art я был назван «единственным настоящим концептуалистом», а в России я, наоборот, хожу в живописцах. Но это все очень условно, типа утверждения «Ренуар — импрессионист».

Г.К.: Когда в те годы ты посещал выставки наших молодых художников, вызывало ли что-нибудь отторжение или, напротив, интерес?

И.Ч.: Мне всегда было интересно смотреть работы молодых. А когда возникает отторжение или, пуще того, испуг, — значит, там есть что-то настоящее. Я помню первую встречу с «Мухоморами» на чтениях у А. Чачко, когда они принесли «Поручика Ржевского» и какие-то другие работы. У меня даже

не возникло вопроса, искусство это или нет. Мог быть разрыв восприятия чисто возрастной, или технически это было сделано «не так», но, в любом случае, это было очень интересно.

Г.К.: *Какое у тебя сложилось мнение о значении тех лет для последующего развития художественной сцены в России?*

И.Ч.: Все значимые, видные фигуры молодого поколения нашего искусства появились в то время. Конечно, самое активное развитие творческой мысли шло во второй половине 70-х, но в 80-е все расцвело. Это были годы осмысления и совершенствования всего того, что зародилось в 70-е.

Москва

2013 год

Сергей Шаблавин

Восьмидесятые, или Утраченные грезы

Всякий раз мы смотрим на вещи не только с другой стороны, но и другими глазами — потому и считаем, что они переменялись.

Б. Паскаль

Описывать 80-е годы прошедшего столетия очень непросто. В отличие от 60-х, 70-х и даже 90-х, они слишком неоднородны, противоречивы и переполнены событиями, смысл которых не вполне ясен и по сей день. Историческую парадигму 80-х трудно выявить в фактографическом сгустке этого десятилетия еще и в силу ее незавершенности во времени. Она продолжает вбирать в себя скрытые образы и смыслы всех последующих лет вплоть до наших будней, подобно большому дереву, продолжающему произрастать из семян, посеянных в болотистую почву того времени.

Весьма условно 80-е можно разделить на три различных периода: депрессивные годы (с 1980 по 1984-й), «оттепель-2» (в отличие от хрущевской оттепели 60-х, 1984—1987 годы) и перестройку (1987—1990 годы). Интересная деталь: несмотря на то что психологическое восприятие этих периодов весьма различно, все десятилетие представляется мне окрашенным в тусклый темно-серый цвет, постепенно, к началу 90-х, переходящий в бледно-розовую тональность. Еще одна трудность в описании 80-х состоит в чрезвычайной изменчивости контекста их восприятия по мере удаления во времени и интерпретации происшедших в те годы событий. Впрочем, возможно, это свойство присуще всем так называемым «эпохам перемен».

Часть 1. Депрессивные годы.

Даже в самой худшей судьбе есть возможность для счастливых перемен.

Э. Роттердамский

1980 год начался с целой череды довольно тревожных и драматических событий. В конце декабря, в самый канун Нового года, советские войска вошли в Афганистан. Вслед за этим, в феврале 1980 года, в горьковскую ссылку был отправлен академик Андрей Сахаров; летом навсегда покинул Россию Василий Аксенов, а в июле, в самый разгар московской Олимпиады, умер Владимир Высоцкий. Хотя я и не был горячим поклонником его творчества, я видел в нем стремящегося к свободе художника, противостоящего всей репрессивной мощи государства, и его смерть и собравшиеся в десятикилометровую похоронную процессию люди произвели на меня чрезвычайно гнетущее впечатление. Да и сами Олимпийские игры, проходившие в Москве в июле и августе 1980 года, которые бойкотировались США, Китаем и многими ведущими странами, оставили двойственное впечатление. Москва, защищенная от всех нежелательных элементов (включая и некоторых представителей интеллигенции), на две недели превратилась в потемкинскую деревню: улицы были чисто вымыты, фасады домов подкрашены, а в ряде торговых точек, обычно при райисполкомах, появились импортное пиво, югославская ветчина, растворимый кофе и другие дефицитные продукты. Профком организации, в которой я работал, в добровольно-принудительном порядке распространял поощрительные билеты в Лужники, и мы с женой в один из дней посетили стадион, где с интересом наблюдали не только за состязаниями спортсменов, но и за группой американских студентов в майках со словом Shame (стыд) и афганских шапках на головах.

Довольно неприятным, но важным для меня событием, которое во многом повлияло на мою дальнейшую судьбу как

художника, стала многочасовая «дружеская» беседа с двумя сотрудниками КГБ, которые в апреле 1980 года приехали в научную организацию, где я работал, по поводу выхода в Париже первого номера журнала «А—Я», в котором были опубликованы мои картины. Более всего меня расстроил не сам факт такой беседы (хотя все же казалось странным, что за публикацию репродукций картин, которую невозможно было осуществить на родине, возможны преследования), и даже не то обстоятельство, что они информировали мое непосредственное начальство, что весьма осложнило мою будущую жизнь, а то, с каким уважением и пиететом они отнеслись к моим руководителям, которые уже в те времена пользовались благами и преимуществами примитивного протекционизма, не отличались профессионализмом и уже тогда начинали использовать для обогащения коррупционные схемы. Последствия этой беседы были для меня еще более тяжелыми. Я был исключен из Горкома графиков и потерял всякую возможность выставлять свои работы. Мой непосредственный начальник завалил меня дополнительной трудоемкой работой, лишив столь нужного не только для живописи «библиотечного дня» (который любезно предоставлялся в нашей престижной организации всем многочисленным бездельникам, а некоторых высокооплачиваемых сотрудников мы видели лишь в день получения зарплаты), не предоставлял мне для написания научных отчетов нужной информации и даже стал вымогать у меня в качестве подарков картины.

В это время мы с женой уже более двух лет жили в небольшой квартире на южной окраине Москвы, в новом и еще не освоенном районе Орехово-Борисово. Дорога на работу и обратно занимала более трех часов, по утрам было трудно втиснуться в переполненный автобус, а у входа в метро приходилось стоять в получасовой очереди, пропускаемой через турникеты. Часто мне приходилось писать картины по ночам, я начал не только уставать, но и часто болеть, и в конце концов я принял непростое для меня решение — расстаться с мечтой стать подобием Леонардо, уйти из науки, целиком

посвятив себя любимому и спасительному в сложившихся условиях творчеству. Правда мой выбор не устроил моих начальников, которые, используя свою власть и «телефонное право», пытались воспрепятствовать моему уходу. Более года я предпринимал отчаянные попытки найти работу, часто по вечерам и ночам выполнял те или иные оформительские заказы «авансом», но в нужный момент мои заказчики, которые вполне были довольны результатами, вдруг исчезали, не подходили к телефону, начинали избегать встреч со мной. Часто формальной причиной для отказа от оплаты становилось отсутствие у меня каких-либо документов о художественном образовании, что не мешало моим потенциальным работодателям использовать результаты моего труда. Как-то раз, при очередном посещении мастерской Булатова на Чистых прудах, моя жена Оля пожаловалась Эрику на сложившуюся ситуацию, и Эрик попросил своего товарища по Суриковскому институту Николая Касаткина (который со своей женой Зоей преподавали в Заочном университете искусств) помочь мне. Благодаря их поддержке мне удалось экстерном окончить основной и повышенный курс живописи и получить сразу два диплома. А вскоре я смог найти работу в оформительской мастерской Железнодорожного района Москвы. Мой новый руководитель — бывший инженер, увлекающийся оформлением книг, — оплачивал мой труд сдельно, и у меня получалось выполнять его задания за два или три дня, посвящая остальное время живописи. Зарабатываемые мной деньги были настолько малы, что почти пять лет мы жили в основном на зарплату моей жены, которая, веруя в мое призвание, поддерживала меня все это время без единого упрека или жалобы.

Наши трудности тех лет усугублялись еще и продолжающейся «опекой» КГБ, которая была обещана мне в конце упомянутой беседы. Соседи часто обвиняли нас в протечках воды и вызывали слесарей для осмотра труб и квартиры. Возвращаясь летом из отпуска, мы три раза обнаруживали взломанной, под разными надуманными предлогами, входную

дверь, которую приходилось восстанавливать в течение недели. Магазинов поблизости не было, и те немногие продукты, которые еще можно было купить, приходилось таскать изда-лека в тяжелых сумках. Зимы в начале 80-х были ветреными и морозными, и часто в темные вечера мы представляли себя декабристами, сосланными в далекую от Москвы Сибирь.

Но все эти жизненные издержки окупались ощущением внутренней свободы и радостью творчества. Пейзажи, окружавшие наш дом, завораживали своим драматизмом и глубиной. Это были городские окраины, где природа активно сопротивлялась наступающей цивилизации, где призрачные силуэты разрозненных зданий выглядели странными, затерявшимися кораблями в море березовых рощ, оврагов, пустырей с высохшей травой и остатков яблоневого сада. Безлюдные автобусные остановки, огромные лужи после дождя на пустынных улицах, редкие автомобили и одинокие прохожие. В утренние осенние туманы или в летние сумерки под бескрайним космическим небом перед нами возникали удивительные пейзажные фантазмагории. На несколько лет я превратился в «певца окраин», стараясь передавать свои впечатления сначала буквально, в гиперреалистической манере, а позднее — в виде более сложных, чаще всего сферических визуальных конструкций.

В эти годы мне очень помогала поддержка всех моих друзей и знакомых, которые, несмотря на удаленность, приезжали к нам в гости. Довольно часто нас посещали Эрик Булатов со своей новой спутницей Наташей и Олегом Васильевым, которым, похоже, нравилось то, что я делал в живописи. Постоянным гостем был и Сева Некрасов, который не только поддерживал мое увлечение круглым форматом, но и находил мне подходящие сюжеты в районе Сокольников, где он жил. Однажды он привел известного уже в то время поэта Геннадия Айги, который обитал где-то по соседству. Приезжали Франциско Инфанте, Дима Пригов со своими новыми стихами (а чуть позже и с графикой, которой он увлекался), Боря Орлов, Слава Лебедев, Никита Алексеев. Часто

на 37-м автобусе, который ходил по Окружной кольцевой, приезжал из Ясенева Володя Сорокин со своими новыми произведениями, а через его жену Иру я даже получил однажды заказ на оформление подмосковного детского садика, что очень помогло мне в то время свести концы с концами. Обменивались мы довольно частыми визитами и с Георгием Кизевальтером, жившим сперва на Полянке, а в конце 80-х у метро «Коломенское», и с Толей Жигаловым и Наташей Абалаковой — нашими ближайшими борисовскими соседями. Каким-то чудом преодолев все запреты, до меня дошли и два письма от Игоря Шелковского из далекого Парижа. Поддерживали нас и все мои близкие друзья по институту.

Были и другие отдушины. Через укрепленную властью железный занавес в страну неведомыми путями продолжали проникать значительные и интересные произведения западной культуры. В магазинах «Мелодия» продавалась хорошая классика, польский и чешский джаз, на дисках фирмы Eterna — прекрасная музыка барокко, которой я чрезвычайно увлекся в то время. А мой хороший знакомый из МИФИ, руководитель которого бывал на научных конференциях за границей, постоянно снабжал меня самыми последними пластинками с джазовой и еще не увядшей рок-музыкой. В памяти сохранилась одна композиция группы Deer Purple Sail Away Tomorrow, под которую я чуть не погиб морозной и метельной ночью, врезавшись в огромный сугроб в подвозившем меня домой попутном автомобиле. Моя жена Оля, работающая в МИФИ, приносила иногда билеты на редкие и полузакрытые джазовые концерты в ДК «Москворечье», что давало возможность услышать «живую» ансамбль Алексея Козлова «Арсенал», трио Ганелина, гитариста Алексея Кузнецова. А еще были поездки на дачу в Малино, куда летом на мотороллере заезжал к нам из Поваровки Сева Некрасов, посвятивший нам замечательное двестишесте:

Олино, Сережино,
Малино, Шаблавино.

Запомнилась и наша совместная с Эриком Булатовым и Наташей семикилометровая прогулка из Малино в имение Середниково, где в прошлые времена обитал Лермонтов, Эрик, с интересом разглядывающий бюст поэта, сотворенный Голубкиной и ныне куда-то исчезнувший, и ужин на пустой даче в темноте ранних осенних сумерек.

Был еще и киноклуб при кинотеатре Варшава, членом которого я оставался и благодаря которому нам удалось посмотреть первые фильмы из кинологии «Декалог» Кшиштофа Кесьлевского, «Мефисто» Иштвана Сабо, «Замужество Марии Браун» Фасбиндера и довольно характерный для застойных лет фильм «Тема» Панфилова, который пролежал на полке до 1986 года. С отечественной литературой дело обстояло сложнее, и, кроме модного романа Владимира Орлова «Альтист Данилов», я ничего не могу припомнить.

Что касается западного изобразительного искусства, то господствующий в то время неоэкспрессионизм немецкого разлива не очень захватывал умы окружавших меня художников, хотя имена Базелица, Шнабеля, Кифера были на слуху. Более запомнились мне некоторые конструктивистские и поп-артистские скульптуры раннего Аниша Капура, «Фонтан Стравинского» Жана Тэнгли и Ники де Сент-Фаль в Париже, скульптуры Ольденбурга.

Но общая тональность начала 80-х продолжала оставаться довольно мрачной. Художники жили в своеобразной резервации, выставок не было, в обществе царил пессимизм, и порой казалось, что этому безвременью нет конца. И даже смерть Брежнева в конце 1982 года не пробудила надежд на перемены. Помню, что на следующий день после его кончины я по каким-то делам оказался на Красной площади и меня поразил ее вид, который будто выражал суть того времени: темно-серые и красно-бурые силуэты домов, Мавзолея и башен Кремля на фоне куда-то несущихся тяжелых облаков с бледными разрывами и тусклый осенний свет, отраженный булыжниками мостовой. Пейзаж, которого, к сожалению, я так и не написал.

Часть 2 . «Оттепель-2»

Всякая перемена прокладывает путь к другим переменам.

Н. Макиавелли

Первые признаки перемен начинают ощущаться лишь к концу правления Черненко, сначала лишь в сфере внешней политики. В конце 1984 года мало кому известный в то время второй секретарь партии Михаил Горбачев посещает Англию и встречается с Маргарет Тэтчер. Вслед за этим в советской политической риторике появляются новые фразы — «новое мышление» (с ударением на первом слоге) и «ускорение», которые большинством граждан воспринимаются как традиционные партийные лозунги. Но постепенно в жизни страны начинает действительно что-то меняться. В среде киноманов вдруг появляются слухи о фильме, снятом грузинским режиссером Тенгизом Абуладзе, с разоблачениями Сталина. (Действительно, в 1984 году был закончен известный фильм «Покаяние», который власти не решатся показать широкому зрителю до 1987 года.) Чуть ранее на полузакрытом просмотре в кинотеатре «Варшава» режиссер Вадим Абдрашитов представляет нашему кино клубу свой фильм с символическим названием «Остановился поезд», затрагивающий целый ряд серьезных и наболевших социальных проблем. В 1985 году выходит в свет роман Сергея Есина с не менее символическим названием «Имитатор», касающийся чрезвычайно актуальной и болезненной для России темы творческой несостоятельности.

В квартире, в которой мы живем, в наше отсутствие перестают взламывать дверь, а соседи вдруг перестают жаловаться на протечки водопровода. В конце 1984 года наш дом наконец телефонизируют и первым же звонком мне сообщают новость о восстановлении меня в Горкоме графиков. Вслед за этим мне звонит главный художник журнала «Природа и человек» Михаил Златковский, которого я знал еще со времен

работы в МИФИ, и предлагает мне проиллюстрировать цикл статей, посвященных русским писателям и поэтам — Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Чехову и Есенину. Оплата была невысокой (около 40 рублей за рисунок), да и изображение великих писателей в новых ракурсах на фоне пейзажей было делом довольно трудным, но я с удовольствием принял предложение, усмотрев в нем возможность хотя бы частично выбраться из подполья. А в ноябре 1985 года происходит еще одно неожиданное для меня событие. Одна из профсоюзных активисток МИФИ, которая была знакома с моей женой, напрашивается к нам в гости, чтобы посмотреть мои работы, и во время визита от имени ректора приглашает меня устроить в ДК «Москворечье» выставку моих работ, приуроченную к какой-то крупной научной конференции. Выставка, которая называлась «За гранями традиции», была воспринята учеными с энтузиазмом, но просуществовала в закрытом режиме всего три дня, а ректор, который в дружеской беседе пообещал приобрести и для института, и для себя несколько работ, так и не сдержал своего обещания.

К великому сожалению, все эти положительные сдвиги происходили в сфере политики и культуры и совершенно не касались положения дел в переживающей кризис экономике. К тому же даже робкие попытки преодолеть инерцию в общественно-политической жизни сталкивались с довольно сильным сопротивлением тогдашней номенклатуры. Однажды руководитель нашей оформительской бригады пришел с несколькими бутылками дефицитного по тем временам пива и бутербродами и завел со мной разговор о переменах в СССР, в котором стал утверждать, что России нужна «железная рука в бархатной перчатке». Мой неуместный для такой изящной метафоры вопрос, для кого будет предназначаться железо и для кого бархат, так рассердил его, что он не только прервал беседу, но и не давал мне работы в течение двух недель.

Еще более странный разговор состоялся у моей жены с ее начальником. После празднования дня рождения одной из сотрудниц ее отдела тот в беседе стал развивать странную

идею, суть которой сводилась к тому, что необходимые для страны экономические преобразования нужно на первых порах осуществлять с помощью криминалитета, который более подготовлен к рыночным отношениям и уже имеет изначальный капитал и навыки предпринимательства. А впоследствии его можно будет заменить надежными и подготовленными людьми. В самом конце вечера он неожиданно попросил Олю спросить у меня дома, что я думаю по этому поводу. Я пришел в ужас от этого проекта и полночи обдумывал свой ответ. Мне было очевидно, что подобный план не только не подтолкнет Россию к развитой рыночной экономике со свободной и защищенной конкуренцией, а, наоборот, развернет ее вспять, к примитивному раннефеодальному и криминальному рынку, с подавленной конкуренцией и расслоенным на два уровня обществом (богатых и не подвластных закону чиновников и предпринимателей — и бедного, запуганного и бесправного народа), вульгарной культурой и т.п. Что в результате мы получим огромную и не поддающуюся реформированию Сицилию. После того как ответ был передан, Олю на целых два года лишили и премий, и всяких других надбавок к ее небольшому жалованию. Мне до сих пор непонятно, зачем мне вообще задавался этот вопрос и какой ответ рассчитывали получить.

С мая 1985 года в стране начинается антиалкогольная кампания, с вырубкой виноградников и другими перегибами; Горбачев, озабоченный проблемами СОИ, все более переключается на внешнюю политику и встречи с западными лидерами, а либерализация продолжается лишь в отдельных сферах культуры. В 1986 году на экраны выходят два характерных для «оттепели» фильма — «Полеты во сне и наяву»¹ Романа Балаяна и «Кин-дза-дза» Георгия Данелии. В Москву начинают приезжать первые известные рок группы (мне запомнились лишь концерты Deep Purple и Nazareth).

У состоятельных людей появляются первые очень дорогие видеомагнитофоны, и домашние просмотры с гнусавым

¹ На самом деле «Полеты» вышли на экран в 1983 году. — Прим. Г.К.

переводом постепенно становятся одной из форм светского времяпровождения. В литературе возобновляется традиционное противостояние западников и почвенников (в лице деревенских писателей, которые группируются вокруг журнала «Наш современник»). В изобразительном искусстве авангард все еще в полуподполье, на официальных выставках тон задают левые мосховцы, а в залах Академии художеств открывается большая выставка Дмитрия Жилинского. Фактически период «оттепели» завершается всем памятной катастрофой в Чернобыле в апреле 1986 года, типичными для советской пропаганды попытками скрыть ужасные последствия этой трагедии и последовавшим международным скандалом, вынудившим Горбачева начать реальное реформирование страны.

Часть 3. Перестройка

Никакая цель не высока настолько, чтобы оправдывала недостойные средства для ее достижения.

А. Эйнштейн

Реальные перемены начались с возвращения Андрея Сахарова с женой из ссылки в декабре 1986 года и заявления советского правительства о намерении вывести свои войска из Афганистана (сделанного в начале 1987 года). А далее следует целый ряд известных событий, описание которых превратилось бы в объемный исторический труд. Это и попытки Горбачева демократизировать КПСС, падение Гришина и появление на политической авансцене Бориса Ельцина, с его всем памятными популистскими вылазками в народ, письмо Нины Андреевой в «Советской России», возвышение Лигачева и критика Ельциным перестройки, отстранение Ельцина и его буквальное падение с моста, принятие закона об альтернативном выборе депутатов, возвращение Ельцина в политику в качестве оппозиционера (с помощью депутата Казанника), лавирование Горбачева между разными поли-

тическими группировками, образование межрегиональной депутатской группы и ее борьба с Политбюро КПСС и многие другие всем памятные события.

Большие перемены происходят и в сфере культуры. Тон начинают задавать выходящие огромными тиражами литературные журналы, в которых публикуются доселе запрещенные романы Пастернака («Доктор Живаго»), Гроссмана («Жизнь и судьба»), «Колымские рассказы» Шаламова, главы из «Архипелага ГУЛАГ» Солженицына, «Большой террор» Роберта Конквиста, повести Платонова, Замятина, Шмелева, Набокова, Ремизова, Ходасевича, стихи Гумилева и Мандельштама. (В это время я выписывал шесть или семь журналов, включая издаваемый в Латвии «Родник».) А журнал «Огонек» после прихода Коротича становится главным рупором перестройки. Либерализация затрагивает и телевидение (хотя и в значительно меньшей степени, чем литературу). Во время визита в Москву Маргарет Тэтчер по первому каналу транслируется ее триумфальное интервью с тремя советскими журналистами. В апреле 1987 года в эфире появляется информационно-музыкальная молодежная программа «Взгляд», постепенно перерастающая в информационно-аналитическое ток-шоу и затрагивающая многие актуальные для того времени проблемы. А в мае и декабре 1989 года многие зрители не отрываются от телеэкранов, в прямом эфире наблюдая за выступлениями оппозиционеров на съездах народных депутатов.

Изменяется ситуация и в изобразительном искусстве. Московский авангард наконец выходит из подполья. В феврале 1987 года в выставочном зале Красногвардейского района Москвы открывается большая ретроспективная выставка авангардного искусства, на которой представлены работы всех ведущих художников той поры (в том числе и мои пять картин разного формата). Выставка приурочена к проходящему в Москве Международному форуму деятелей культуры, и некоторые из его участников, такие как швейцарский писатель Фридрих Дюрренматт и кинорежиссер Милош Форман, не только посещают выставку, но и подолгу беседуют

с художниками, обмениваются с ними своими воззрениями на искусство и происходящие в СССР перемены. А в апреле и мае 1987 года в рамках этого же форума в ЦДХ на Крымском Валу проходят лекции и дискуссии, посвященные проблемам современного искусства. Правда, на форуме прозвучала впер- вые и серьезная критика современного советского авангарда. Некоторые западные гости, ожидавшие увидеть новаторские, свежие и оригинальные работы, были неприятно поражены вторичностью и подражательностью многих произведений. Тем не менее форум всколыхнул художественную жизнь столицы. Летом 1987 года в Горкоме графиков открывается выставка «Объект 1», за которой следует выставка «Геометрия в искусстве», посвященная памяти Малевича (открывшаяся в феврале 1988 года все в том же удаленном от центра выставочном зале Красногвардейского района), и, наконец, летом 1988 года — большая ретроспективная выставка в центре, на Кузнецком Мосту.

Для художников авангарда² впервые открывается возможность официально продавать свои работы³ через Экспортный салон, который еще и организует выездные выставки в Финляндии и Польше и издает первые официальные каталоги, посвященные современному искусству. Правда, в этих каталогах выборочные картины художников самых разных направлений не систематизированы и перемешаны так, что очень трудно получить общее представление о современном искусстве СССР, но, впрочем, это общая беда всех публикаций того времени. Осенью 1988 года в Московском дворце молодежи открывается памятная выставка «Лабиринт», которая по существу становится первым коммерческим проектом, осуществленным под эгидой ЦК комсомола. Выставку обещают показать в Германии, а художникам заплатить гонорар

² Важная деталь, указующая на устойчивость такого самоопределения у многих художников той поры. Не путать этот «авангард» с «Клубом авангардистов», придумавших себе имя с большой иронией! — Прим. Г.К.

³ Некоторые неофициалы вроде меня умудрились впервые официально продать свои работы на 17-й Молодежной. Впрочем, этот успех тогда воспринимался нами больше как казус. — Прим. Г.К.

в размере 10% от суммы проданных работ. В самом конце 80-х многие художники впервые получают приглашения для участия в зарубежных выставках и даже для работы за границей. Правда, последнее никак не отражается на моей жизни как художника. По каким-то не совсем ясным мне причинам я оставался невыездным вплоть до 1990 года и даже был отстранен от участия в ряде престижных выставок. (На одной из них — под названием «Другое искусство» — мне не помогло и заступничество Эрика Булатова. Весьма вероятно, что я просто пал жертвой интриги, целью которой было расколоть тогда все еще довольно дружное сообщество художников. Этот вынужденный двухлетний пробел в моем творчестве, в столь важное для всех нас время, до сих пор отзывается на моем положении как художника в России.)

К сожалению, все эти позитивные изменения в политике и культуре сопровождались удручающим положением в экономической жизни страны. Как и во всей России, в Москве начались серьезные проблемы с продовольствием, а из магазинов полностью исчезли все мясные продукты, крупы, сыр и молоко. Нам чудом удалось договориться с одной женщиной, у которой была корова в подмосковной деревне, и мне дважды в неделю приходится вставать в шесть утра и с двумя трехлитровыми банками отправляться на загородном автобусе за молоком. В квартире, где мы жили, начались перебои с электричеством, и нам иногда приходилось готовить еду и разогревать чайник на маленьком туристском примусе, используя спиртовые таблетки в качестве топлива. Но существовало еще множество других обстоятельств, вызывающих большую тревогу в перестроечные годы.

В начале 80-х в СССР существовал довольно многочисленный «креативный» класс, в основном состоящий из представителей творческой и научно-технической интеллигенции, еще не пораженных вирусом советского администрирования: инженеров, конструкторов, так называемых младших и, реже, старших научных сотрудников, преданных своей профессии врачей и учителей, честных профессоров, академиков, писателей и художников, высокопрофессиональных рабочих и т.п.

Для проведения успешных реформ и борьбы с партийной номенклатурой Горбачеву следовало бы опереться на этот социальный слой, подобно тому как в свое время Петр I опирался на дворянство в борьбе с боярами. Но в результате неумелой реорганизации науки, создания под началом номенклатуры малых предприятий и прочих необдуманных действий именно этот класс был в первую очередь и рассеян, и дискриминирован. В те годы, работая руководителем студии на одном авиационном предприятии и общаясь со своими друзьями из науки, я с тревогой наблюдал, как многие талантливые и творчески одаренные люди выдавливались из своих профессий, начинали зарабатывать на жизнь частным извозом или другой неквалифицированной работой, а уже в 90-е вовсе покидали родину. Несмотря на общее желание перемен, советское общество времен перестройки становилось все менее консолидированным. Почти во всех сферах деятельности происходила ощутимая поляризация. В конце 80-х начинают появляться первые советские миллионеры и первые бедные с высшим образованием. Расширяется пропасть между либералами и консерваторами, сторонниками и противниками перемен, узниками совести и сталинистами. Литераторы разделяются на западников и почвенников, на новаторов и защитников русской словесности, в изобразительном искусстве авангард все резче противопоставляет себя реализму.

Конец 80-х — это и время начала множества техногенных катастроф (происходящих из-за стремительного устаревания инфраструктуры — помимо Чернобыля достаточно вспомнить ужасную железнодорожную катастрофу под Уфой или крушение огромного парохода «Адмирал Нахимов»), а также возникновения межнациональных конфликтов. Становилось очевидным, что либерализация без предварительного разрешения проблемы, связанной с разделением страны по национально-территориальному принципу (своеобразной чудовищной миной с часовым механизмом, заложенной Лениным и Сталиным при основании СССР, когда в каждой республике умышленно оставлялись области с национальны-

ми меньшинствами), приведет к немедленному обострению национальных противоречий, сепаратизму, дискриминации меньшинств и появлению многочисленных беженцев. Подтверждением этого стали происшедшие в конце 80-х события в Казахстане, Грузии, Нагорном Карабахе и в Приднестровье, а упорное нежелание Горбачева даже касаться этого вопроса (что не помешало ему вводить танки в Тбилиси) во многом предопределило будущий распад СССР.

В культурной жизни времен перестройки тоже далеко не все было благополучным. 80-е годы для западной культуры не стали временем расцвета. Это была «эпоха диско» и развлечений, «грязных танцев» и MTV, гигантских коммерческих шоу Майкла Джексона, Принца, Vee Gees, группы ABBA и начинающей Мадонны, появления первых клипов и разорванного — клипового — восприятия мира. Железный занавес был приподнят, и из-под него в СССР хлынула волна художественной продукции невысокого качества. Но, в отличие от Запада, где поп-культура и связанный с ней шоу-бизнес вполне мирно уживались с высоким искусством, в СССР примитивная «попса», обогащенная к тому же и модной криминальной лирикой, стремительно завоевывала все позиции, вытесняя все другие виды творчества. Особенно заметным это наступление было в музыкальной сфере. «Белым розам» и «девочкам из плюша» еще какое то время противостоял поддерживаемый средним поколением более интеллектуальный рок (музыкальная композиция группы «Наутилус Помпилиус» «Скованные одной цепью» даже стала своеобразным гимном перестройки), который окончательно капитулировал уже в середине 90-х. Именно в конце 80-х началось столь печальное для будущего страны разрушение культуры, которое в той или иной степени продолжается и по сей день.

Здесь следует отметить еще одно чрезвычайно важное обстоятельство. Дело в том, что, постепенно преодолевая основные догмы марксизма, будущие лидеры страны, продолжали вполне по-марксистски пренебрежительно относиться к культуре, как к вторичному, производному от экономических и социальных отношений фактору. В то время как, на

мой взгляд, именно культура, интегрирующая длительный исторический опыт, охватывающая и объединяющая многие исторические формации, с ее зачастую скрытыми онтологическими корнями и сложным генезисом, является подлинным базисом, источником мотиваций и господствующей в обществе морали, основным целеполагающим фактором любого исторического, социально-политического, духовного и экономического развития. На примерах из современной истории мы можем наблюдать, насколько устойчив культурный генезис и постоянна культурная преемственность, как быстро культура вбирает в себя и подчиняет своим целям новейшие технические достижения, как трудно бороться с коррупцией, когда ее вирусы проникают в культурные генетические коды. И напротив, идеология (о нехватке которой так много говорят в современной России), являясь догматизированной и омертвевшей частью живой культуры, зачастую сдерживает и тормозит развитие общества. Не живое исповедальное христианство, а догматизированная христианская идеология препятствовала развитию науки и общественной мысли в средневековой Европе, а советская идеологическая машина способствовала не только уничтожению целых классов и слоев, но и вполне «успешно» перемалывала и философию, и генетику с кибернетикой, и даже космонавтику (не говоря уже о культуре и искусстве).

Именно с таким грузом фатальных ошибок и неразрешенных проблем, с обветшалой инфраструктурой и униженной и разрушаемой культурой, с вектором развития, направленным вспять, в сторону криминально-феодалного общества, с рухнувшей идеологией, поспешно замененной тотальным консюмеризмом, но вместе с тем уже опьяненная воздухом свободы и с нарастающей верой в светлое цивилизованное будущее, Россия вступала в «лихие 90-е».

*Москва
Август 2012 года*

Игорь Шелковский

«Они там...»

Мне хотелось бы, чтобы журнал стал общим делом для всех заинтересованных в сохранении русской культуры, <...> независимо от кланов.

И.Ш.¹

Постоянная проблема, стоящая перед каждым не получившим еще полного признания художником, всегда одна и та же: что рисовать и как рисовать. Помню, как один художник из группы «Чемпионы мира», добравшийся наконец до Парижа, спрашивал: «А что надо рисовать в Париже?» Эта группа в то время была, возможно, самой интересной, яркой, боевой, я с удовольствием напечатал бы их в цвете на обложке, но журнал к тому времени уже перестал выходить.

Во Франции эта группа попала к какому-то никчемному галерейщику, не понимавшему, что к чему, и вставившему их в общий русский поток, вместе с Глазуновым и «левым МОСХом». Опять все растворилось в бесцветном парижском воздухе. Увы, и я тогда, году в 1990-м (?), не знал, «что надо рисовать в Париже» (впрочем, я и сейчас этого не знаю. Принципиально).

Еще одно воспоминание на тему, что надо рисовать. Венеция, 1977 год, идет Биеннале неофициального русского искусства. Какой-то богатый отель, мы, несколько художников, сидим в номере Наташи Горбаневской. Алик Мелаид — Комара еще не выпускают из Москвы — сидит, болтая ногами, на высокой венецианской кровати и со страстью разглагольствует о том, что они с Комаром отныне — американские художники. Они будут работать только на американские темы, они войдут в среду американских художников, Россия их больше не интересуется ни с какой стороны.

¹ Из письма И. Шелковского к Э. Штейнбергу от 29.04.1981 года. (Эпиграф Г.К.)

Примерно то же говорил и Миша Рогинский при встрече после его приезда в Париж. На предложение печататься в «А—Я» ответ был, что он расплевался с этой страной, а я зову его обратно. Потом он менял мнение и в ту и в другую сторону.

Первая половина 1980-х у меня была связана целиком и полностью с журналом «А—Я». Времени на свою работу практически не было. Выход первого номера пришелся на конец 1979 года. Оставались неиспользованные материалы, и по инерции мы всюю готовили «А—Я» № 2. Я делал набор текстов, макет, всю техническую часть, цветные клише и многое другое. Саша Косолапов, энергично включившийся в работу для журнала с самого его зарождения, пытался организовать его распространение в Америке.

Несмотря на постоянные трения между художниками, ему удавалось иногда собрать их для обсуждения общих журнальных дел: где продавать, как организовать подписку. В одном из писем Саша прислал протокол такого собрания, где каждый высказывал любые идеи, пришедшие ему в голову. Реплика Алика Меламида звучала так: надо заставить Энди Уорхола подписаться на журнал. Сейчас особенно умилительно звучит слово «заставить». Но так тогда виделось.

Нью-йоркцы Ур и Бахчанян готовили к публикации интервью с Джозефом Бойсом. Сейчас (октябрь 2012-го) в Москве проходит большая выставка Бойса. Можно только удивляться, насколько точную и объемную характеристику давал ему еще тогда художник Ур в одном из своих писем. В частности: «Когда прошло первое очарование от его сильной и завораживающей личности и я, придя домой, прослушал запись, то пришел просто в ужас от той абракадабры, которую Бойс наговорил».

Это бойсовское интервью вошло во второй номер «А—Я», хотя и в сильно сокращенном виде (первоначальный объем был безнадежно большим). На фотографиях в «А—Я» — Бахчанян, Бойс и Ур, все трое в полагающихся к случаю шляпах.

Художники из Москвы были довольны этим материалом. Им хотелось, чтобы в журнале было больше публикаций

о звездах мирового арт-сообщества. Во-первых, эта информация на русском языке была интересна сама по себе. Во-вторых, лестно было печататься на одних страницах с мировыми знаменитостями. Я же от этого не категорически, но уклонялся: о западном искусстве они смогут прочитать в западных журналах, которые так же, как и «А—Я», все-таки доходили (или не доходили) до Москвы. А что касается западных читателей, то им гораздо интереснее знать, что творится в советской закрытой системе, чем следить за западными художниками по русскому журналу.

Комар и Меламид прислали ко второму номеру статью «Роль военного ведомства в советском искусстве». Блистательная статья, язвительная, остроумная, прекрасно аргументированная, она стала украшением номера. Иллюстрациями к ней послужили открытки с манежных выставок, продававшиеся тогда в Москве в любом книжном магазине. Конечно, этот материал не совпадал с основной целью журнала — пропагандировать неофициальное искусство. Зато он просвещал тех западных читателей, кто плохо представлял себе советскую жизнь и советское искусство.

Кроме того, было важно то, что статьи Ура — Бахчаняна и Комара — Меламида, пришедшие из Нью-Йорка, показывали, что хорошие материалы могут идти не только из Москвы. Впоследствии выяснилось, что добротных, интересных, актуальных материалов из Москвы шло все меньше и меньше. И их приходилось дополнять эмигрантскими публикациями.

В этом же номере появились материалы о Кабакове, на последней странице обложки был напечатан рисунок из альбома «Совпадения Льва Львовича». Владимир Янкилевский в своем тексте «Из 1960-х в 1970-е»² пишет, что «журнал “А—Я” 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». Это не так. Кабакова в журнале печаталось не больше, чем

² Сборник «Эти странные семидесятые, или Потеря невинности». НЛО.

других в то время активно работавших художников, — это видно по номерам. Слайды и статьи о Кабакове я получал от Алика Сидорова. Никто и никогда, к сожалению, не посылал мне готового номера (хотя я предлагал сделать это, но об этом ниже). Более того, однажды Кабаков прислал письмо, в котором просил больше не печатать его в журнале, так как журнал, с его точки зрения, слишком политизировался, а то, что он делает, относится к чистому искусству. Просьба была запоздалой — журнал уже прекратил свое существование.

Я уже много писал о журнале. Первая статья была напечатана по-французски в *Les Cahiers du Musee National d'Art Moderne*, № 26, 1988 года (по-русски она вышла в журнале «Нева», № 9, 2000 года). Но хочу еще раз повторить — журнал не был органом какой-то одной группировки. У журнала были свои акценты, но он стремился охватывать как можно более широкие круги художников — другое дело, насколько это удавалось. Многое зависело от самих художников, от их активности. Журнал не мог напечатать то, чего не было на редакторском столе или в редакторском портфеле. Кто-то отказывался от контактов с журналом из осторожности, боязни возможных последствий, вызовов в КГБ.

После выхода первого номера и после всех последующих я летал в Нью-Йорк, отвозил журналы и встречался с художниками, с которыми со всеми без исключения был в дружеских отношениях. Для въезда в США нужна была виза в мой нансеновский паспорт, и я зашел за ней в американское консульство в Париже. В заполняемой анкете в графе «цель поездки» я решил поставить нейтральное «туристическая». Потом следовало собеседование с интеллигентным молодым человеком в галстук и белой рубашке. Его смущало это слово «туристическая» в анкете малоимущего художника. С его точки зрения, туристами ездят в Грецию, Италию, в Париж, в конце концов, но никак не в Америку. Разговор крутился вокруг этой темы. Тогда что-то надоумило меня вынуть из сумки журнал «А—Я» № 1 и показать ему: я еду еще и по делам этого журнала. Из его груди вырвался вздох облегчения.

Он жирно перечеркнул слово «туристическая» и написал сверху «бизнес». Бизнес — святое для американцев понятие. Потому я не имел никаких проблем с получением визы.

Нью-Йорк поражал своими масштабами и своей динамикой. После Европы все выглядело огромным: крупные люди, большие улицы, грандиозные дома. Поражало большое количество русских: в каждом вагоне сабвея кто-то читал «Новое русское слово» — ежедневную эмигрантскую газету.

Каждый раз я останавливался у Саши Косолапова и наслаждался уютом и благополучием их американского дома. В Нью-Йорке я нашел своего старого приятеля по школе (через публикацию его стихов). Он и его мать уехали по еврейской визе, мать вскоре умерла. Жил он за счет социальной помощи в большом доме красного кирпича на самом краю этого огромного города. По московским понятиям у него была хорошая просторная квартира из двух комнат с высокими потолками. Набитый продуктами холодильник, почти новая мебель, найденная тут же, перед домом. Но он не мог себе позволить покупать книги, пойти в кино, куда-то поехать. И самое главное — он жил в полном одиночестве.

Весной 1980 года в моей еще лишь полуобжитой мастерской раздался телефонный звонок. Звонила Мария Васильевна Розанова, жена писателя Синявского, с прекрасным предложением приехать к ним и познакомиться. На следующий же день я отправился в предместье Парижа Фонтане-О-Роз, где они жили. Весна, яркий апрельский день. В усадьбах и огородах жгут прошлогодние листья, и сладкий дым напитывает воздух. Вот дом — старинный, красивый, но запущенный особняк с фонтаном и садом.

«Шелковский, — начала знакомство Мария Васильевна, ласково улыбаясь (потом я понял, что всех мужчин, начиная со своего мужа, она называет только по фамилии. Лишь женщины — Лена, Катя — имели право на имена). — Шелковский, вы издаете журнал, и мы издаем журнал. Давайте объединять усилия».

Вскоре на какую-то литературную премию Синявского она купила печатный станок Davidson, и он был водружен

посередине главной комнаты. Синявский, спустившийся из своего кабинета и увидевший это бесподобное зрелище, только и смог, что покачать головою: «Да, Маш, с тобой не соскучишься».

Начались совместные издательские заботы. При покупке станка полагался бесплатный инструктаж-практикум по обучению работе на нем для трех человек. С Марией Васильевной и их сыном Егором я был третьим. Сразу скажу, что никакой из номеров «А—Я» на этом станке не печатался: цвет и формат создавали непреодолимые трудности, но я пользовался в их доме многим другим, например фотолабораторией для перевода фотографии на растр. Фотолаборатория находилась в подвале, земляной пол которого мне и художнику Дронникову пришлось бетонировать. На машине IBM набирался текст. На печатном станке я печатал вкладыш с французским текстом, открытки, буклеты и издал две брошюры правозащитника Владимира Альбрехта «Как быть свидетелем» и «Записки нудного человека» (кажется, они актуальны и по сей день). На обложках были картинки художников журнала «А—Я».

Наше сотрудничество продолжалось несколько лет, под конец мы даже стали издавать политический журнал «Трибуна», где я опубликовал свою первую полемику с Солженицыным (к ужасу всей эмиграции: как можно трогать Солженицына?). Ко всем шести вышедшим номерам «Трибуны» мне также надо было делать макет. В какой-то момент я не выдержал царившей в этом доме авторитарной атмосферы, и мы расстались на энное количество лет.

И снова трудный второй номер. После долгих колебаний деньги на него дала Дина Верни. Печатался он в профессиональной типографии, но в провинции, в городе Ля-Рошель, там было намного дешевле. Мне часто задавали вопрос и до сих пор его задают: на какие деньги издавался журнал «А—Я»? Я много раз отвечал и отвечаю еще раз: первый номер оплатил швейцарский бизнесмен Жак Мелконян. Второй, третий и пятый — Дина Верни. На остальные номера (всего

семь плюс один литературный) набирались деньги от продаж работ художников.

Журнал не был нормальным изданием с редакторским помещением и со штатом сотрудников на зарплате. Все номера я делал за столом на козлах (он же обеденный) в моей мастерской. Без оплаты — любая ставка постоянного работника удвоила бы стоимость издания. Журнал не платил гонораров, поэтому был сравнительно дешев, просимые на издание номера суммы равнялись по цифрам счету из типографии.

Третий номер печатался в сельской типографии (большой каменный сарай) недалеко от моей мастерской. Когда-то в 1930-е годы в этой деревне в летние месяцы жил Пикассо. С типографом у нас были самые дружеские отношения. Он был членом общества анонимных алкоголиков и часто был вынужден при телефонном звонке останавливать типографский станок и вести разговоры с нуждающимися в его моральной поддержке. Он заезжал ко мне каждое утро на машине. По всем печатным дням я находился рядом, для того чтобы не допустить ошибок в цвете и вообще каких-либо ошибок. Дешевые типографии не могут себе позволить роскошь что-то перепечатать заново.

Начиная с четвертого номера я перешел на парижскую молодежную типографию. Первый тираж четвертого номера содержал столько брака, что я настоял на его повторении. Я до сих пор раздаю желающим слегка бракованные экземпляры четвертого номера.

В четвертом номере к текстам Владимира Паперного «Культура два» (отрывок из книги о сталинской архитектуре) я дал на всю полосу фото Сталина, показывающего «нос». Оригинал мне пожертвовали Синявские, сказав, что это вроде бы из архива Светланы Аллилуевой, их собственный журнал «Синтаксис» печатал тексты без иллюстраций. У меня было искушение отметить под фотографией, что «публикуется впервые», но я не был уверен в этом на сто процентов. Потом это изображение разлетелось по множеству российских и эмигрантских изданий.

Наш московский редактор Алик Сидоров был великолепный «доставатель из-под земли», если так можно выразиться, всего чего угодно. Не знаю, каким образом, но к этому времени в его руках оказался толстый альбом с фотографиями разрушения храма Христа Спасителя. Этот альбом на серой бумаге, сделанный в единственном экземпляре «на стол» Сталину, являлся подробным отчетом о проделанной разрушительной работе. Фотографии из этого альбома как нельзя лучше прилипли к тексту Владимира Паперного: снос собора и подготовка места для строительства Дворца Советов.

Негативы со страниц этого альбома были куплены тогда И.А. Иловойской, главным редактором «Русской мысли», фотографии были напечатаны отдельной книгой, а деньги за негативы пошли на четвертый номер «А—Я».

Пятый номер делался без особых затруднений. В шестом номере мне хотелось на вставке из иной, мягкой желтоватой бумаги сделать копии официальных бланков в качестве иллюстраций к статье И. Кабакова «Об анонимной печатной продукции». Откуда их взять в Париже? Я кликнул клич среди эмигрантов, и ко мне кое-что пришло, начиная с трамвайных билетов и кончая «разрешениями на вывоз» и «протоколами обысков». Именно они (протоколы) остались у эмигрантов, покинувших родину. С бланков были удалены надписи чернилами, а сами они были воспроизведены факсимильно в своем натуральном виде. В Москве почему-то решили, что это симптом политизации журнала.

Но еще задолго до этого в третьем номере была опубликована в качестве одной из иллюстраций к статье Герловиных о «Мухоморах» фотография, на которой среди других листочков с надписями (одной матерной) было написано «Брежнев». Считается, что это послужило поводом для отправки нескольких художников в армию (хотя, по некоторым мнениям, за ними были и другие «грехи»). Но это привело к обвинению, что журнал стал «политическим». Самое поразительное — как быстро и охотно большинство молодых художников этому поверили.

Я много раз в письмах пытался убедить тех, кому писал, что их неприкосновенность не зависит от крамольности материалов, печатаемых в журнале. Даже если эти материалы будут нами отцензурированы, вычищены до предела, сам факт их, москвичей, участия в журнале, издаваемом на Западе «нашими врагами» («вы по чью сторону баррикад?» — традиционная демагогия кагэбэшников), — это преступление, проступок, отягчающее обстоятельство, повод для репрессий. В результате мы будем отступать, они будут наступать.

В 1985 году мы сделали литературный номер «А—Я». Он отличался от других, художественных «А—Я» и дизайном, и сортом бумаги, и тиражом — всего только тысяча экземпляров, в то время как художественный печатался тиражом в три тысячи. Журнал рассчитывался только на знающих русский язык, переводов текстов не делалось, ввиду неподъемности этой работы. Алик Сидоров рвался в бой, ему хотелось постоянно выпускать и художественный журнал, и литературный, а еще книги, календари, словари, художественные альбомы и т.п. Я ему объяснял, что, к сожалению, парижское издательство «А—Я» — это только я. И если я делаю одно, то не успеваю сделать другого — принцип тришкина кафтана.

В литературном «А—Я» в основном были современные авторы: Пригов, Сорокин, Лимонов, Евг. Харитонов, Вс. Некрасов, Сысоев. Но была и замечательная вещь Шаламова «Осколки двадцатых годов», мемуары о литературной жизни, вечерах, диспутах времен Есенина и Маяковского. Печаталась она прямо по рукописи, которую где-то заполучил всемогущий Алик Сидоров. Без купюр и комментариев (сделать их на высоком профессиональном уровне было некому, да и времени не оставалось). Интересно, что потом эти воспоминания были перепечатаны журналом «Юность», но уже с купюрами (перестройка еще не вошла в силу) и, конечно, без ссылок на первую публикацию.

Литературный номер заменил собой художественный, и следующий, седьмой вышел только в 1986 году. Работа над ним, особенно в конце, омрачилась беспрецедентным давлением со стороны КГБ. Возможно, это была последняя

крупномасштабная кампания «органов» перед перестройкой. С художественным «А—Я» они еще как-то мирились. Печатание какой-либо литературы, очевидно, относилось ими к большому преступлению.

И все же я считал, руководствуясь скорее интуицией, чем точным расчетом, что на какие-то серьезные репрессии в отношении художников власти, при их тогдашнем внешнем и внутреннем положении, все же не пойдут. Так оно, в общем, и оказалось. Но запугиваний, обысков, изъятия готовых материалов, угроз всех видов было много.

В 1985 году я был лишен советского гражданства «за действия, порочащие высокое звание гражданина СССР и наносящие ущерб престижу Советского Союза». Я тогда отозвался в «Русской мысли» маленькой язвительной заметкой «Заслуженная награда», где вспоминал слова Мандельштама, что *нигде поэзию так не ценят, как в нашей стране, — у нас за нее убивают*. В конце я острил, что «недоверие партии и правительства надо оправдать».

В 1990 году, уже при Горбачеве, гражданство было восстановлено, я оказался в одном списке с Солженицыным, Рабиным, Войновичем, Копелевым и другими, тоже в свое время лишенными гражданства.

Кроме вопроса о том, кто финансировал журнал «А—Я», был и второй: почему журнал перестал выходить? Я обычно отвечал, не забывая упомянуть о хроническом безденежье, что времена переменялись, наступила перестройка, художники могут свободно выставляться, публиковаться, ездить за границу, устраивать за границей свои выставки, издавать каталоги и т.д. Необходимость в таком журнале, как «А—Я», если не отпала совсем, то значительно уменьшилась. И это действительно было так. Плюс моя усталость от всех журнальных дел. Но было и еще одно важное обстоятельство, о котором я прежде умалчивал: журнал начали губить внутренние распри.

Кроме писем из Москвы с требованиями их авторов не печатать их больше в журнале я стал получать примерно такие же из Нью-Йорка: художники разочаровались в журнале.

Здесь сказался фактор чрезмерности первоначальных надежд. На журнал надеялись как на средство для быстрого карьерного успеха. Но успех не наступает; номера выходят, а художника все нет и нет на обложке; наоборот, там ненавистные ему конкуренты — зачем ему такой журнал? Ощущения общего, надличного, нужного всем дела не было. Или оно испарилось с годами. В разговорах о журнале меня уже именовали не иначе как «они там», а в письмах были фразы прямо-таки из советских газетных статей: «Шелковский и иже с ним...»

В седьмом номере на обложке должен был быть Рогинский, но он отказался печататься, снова вернувшись к идее, что с русскими он не хочет иметь дела. Так на него повлиял Нью-Йорк, в который он тогда летал, и тамошние настроения.

В полемике по письмам с недовольной журналом молодежью я предложил составить идеальный номер в Москве и прислать мне его в готовом виде. Но прислано ничего не было.

Мне как стоящему во главе всего этого дела надо было в индивидуальном письме каждому художнику внушать, что он самый замечательный, что он единственный, что соответствующая публикация о нем будет, надо только подождать, так как нельзя всех напечатать сразу же (это действительно так и было), — но у меня не хватало времени писать все эти письма, и художники обижались. Ревности, зависти, злорадства никто не отменял, они были и во времена Леонардо — Микеланджело, и во времена Татлина — Малевича.

Итак, журнал прекратил свое существование. Я отнесся к новой ситуации очень радостно: наконец я могу без угрызения совести оставить это изматывающее меня дело. Я уже где-то писал, что для начала я все-таки попробовал поискать, кто бы мог меня заменить и продолжить эту в какой-то степени налаженную работу. Но потом понял, что не найду не только способных продолжить, но хотя бы как минимум желающих этим заняться. Редкие откликающиеся на предложение требовали щедрой оплаты их трудов. Кем?

Я вернулся к своим скульптурным делам, я хотел реализовать то, что было задумано еще в Москве. Ателье наполнялось

работами, и к концу десятилетия я случайно познакомился с галереей в Дюссельдорфе, которая стала меня выставлять почти ежегодно.

Что же касается журнала, то в его продолжение мной был задуман альманах «А—Я». Постепенно я стал собирать материалы — статьи, тексты самих художников, слайды их работ. Я сделал переводы всех текстов на английский, оцифровал слайды. Причем благодаря новому явлению — Интернету переводчик мог жить на любом континенте. На всю эту работу была затрачена примерно половина денег от продажи мною архива «А—Я» музеем Циммерли (Zimmerli Art Museum) в США. Альманах должен был выйти в виде книги в 400—500 страниц со множеством цветных иллюстраций и в твердом переплете. Он был уже подготовлен на 80%. Печататься и распространяться он должен был в Москве — во Франции мне это было бы не по силам. К этому времени подошло падение коммунизма, и мне казалось, что мои планы вполне реализуемы. Но, приехав в 1992 году в Москву — впервые после эмиграции, — я не увидел никакого встречного интереса, альманах остался лежать в виде незаконченного макета в моем вновь набравшемся архиве и лежит до сих пор.

Конец 80-х годов был периодом разительных перемен, в том числе и в судьбах художников неофициального искусства в целом. Но эти изменения произошли от перемен в политике, что еще раз показало, насколько искусство зависит от состояния общества, власти, образа правления. Свобода изменила отношения между художниками, рынок поменял весь пейзаж неофициального искусства. Но это все уже происходило в 1990-е годы.

*Москва
Ноябрь 2012 года*

Эдуард Штейнберг

Фрагменты интервью 1982 года для альбома «По мастерским»¹

Георгий Кизевальтер: Что бы ты мог сказать по поводу современной художественной ситуации у нас в Москве? Каковы, на твой взгляд, позитивные и негативные моменты в диалектике данной среды?

Эдуард Штейнберг: Бесспорно, по сравнению с 70-ми, не говоря уж о 60-х годах, среда изменилась, потеряла тот экзистенциальный характер, который был ей присущ тогда. Раньше наш, отечественный художник шел «против течения», не ориентируясь на современные ценности, на моду; он как бы восстанавливал память, сопротивляясь современному «Мы». Западный же художник уподоблялся бегуну на стадионе — «со всеми и впереди», «на гребне волны». А с середины 70-х и вот теперь появилась явная ориентация на Запад. Мне кажется, что это бесперспективно. Это первое.

Второе — по поводу «нового искусства». Для меня парадоксально то, что жизнь и без искусства хеппенинга очень актуальна: она полна страданий, крайне сложных переживаний, даже абсурдна сама по себе. Мне такое искусство представляется излишним, ради чего оно делается — не знаю, и поэтому в целом отношусь к нему отрицательно. В то же время я вижу, что среди молодежи явно много талантов, хотя я не искусствовед и многого просто не знаю.

В-третьих, хотел бы коснуться этического момента. Если мы оглянемся на М. Дюшана — столпа современного сознания, — мы легко заметим, что он делал из своего искусства тайну (по крайней мере с определенного момента), то есть работал «вовнутрь», с одной стороны, а с другой — не на-

¹ «По мастерским». © В. Захаров/Г. Кизевальтер, 1982—1983 годы.

падал на прочих художников своего времени. Непонятно, почему нужно быть агрессивным по отношению к другому искусству, другому типу сознания? Мне такая позиция некоторых художников у нас не нравится; мне кажется, надо быть скромнее и учиться сопереживать.

Г.К.: Можно ли определить общие пути развития наших художников в последние годы? Вызываются ли изменения стилей творчества внутренними или внешними проблемами?

Э.Ш.: Мне кажется, в 70-х годах была «ценность», связанная с географией, а теперь географический архетип хотят убрать с дороги. Нынче интересуются не русским, а советским архетипом. Это в какой-то степени «мода», а в моде, естественно, существует масса противоречий. Если Пригов или Булатов якобы олицетворяют «советского человека», то это на самом деле чистейшая провокация, сидение на двух стульях. Для меня эта ситуация как анекдот: один — в комбинате, меняет шляпу каждый день; другой — «марксист от рождения» — в издательстве. Соков, к примеру, тоже обслуживал советскую номенклатуру — потом поменялся... Все это непонятно.

Единственно честные, на мой взгляд, это Комар и Мелаид. Они не скрывали, что делали фельетон, и все делали органично. Впрочем, я назвал бы это не искусством, а бытовым явлением. Но вот что для меня подозрительно: неужели «бульдозеры» спровоцировали такую волну? Все уподобились западным «бегунам на стадионе». Очень у многих (в том числе и у Кабакова) работа развернулась под Комара — Мелаида — Булатова. Это мне лично не нравится, хотя время, конечно, должно все оценить и разложить по полочкам.

Г.К.: Сказывается ли такая среда на тебе лично, формирует ли иные проблемы?

Э.Ш.: Что ж, проблемы появились с началом выставочной деятельности. Разрушилась некая «камерность», появилась усталость. Раньше, я уже сказал, все было по-другому. Мое

самое любимое время — начало 60 — середина 70-х годов. Тогда среда была более открытой, органичной, более дружелюбной. А сейчас я в полном одиночестве. Был вот Саша Данилов²...

Москва
1982 год

² Художник, друг и ученик Э. Штейнберга, погибший в 1982 году. — Прим. Г.К.

Михаил Эпштейн

Новая поэзия: между концептуализмом и метареализмом

В середине 1970 — начале 80-х годов уже нельзя было сдержать растущее и по сути своей плодотворное расслоение литературы на разные идейно-стилевые течения. Среди наиболее определившихся, творчески сознательных течений — концептуализм и метареализм. Они проявляются и в изобразительном искусстве, но мы ограничимся только сферой поэзии.

О концептуализме у нас до середины 1980-х годов практически ничего не писалось, хотя его представители неоднократно и с успехом выступали перед большими аудиториями, где их произведения заинтересованно обсуждались. В частности, вспоминается вечер 8 июня 1983 года в Центральном доме работников искусств, носивший официальное название «Стилевые искания в современной поэзии: к спорам о метареализме и концептуализме». На этом вечере едва ли не впервые с 20-х годов произошло гласное и теоретически оформленное размежевание двух стиливых течений нашей поэзии — обозначился тот процесс художественной дифференциации, без которого над литературой нависает угроза застоя и повторения общих мест.

Что такое концептуализм? Почти всякое художественное произведение (кроме, быть может, чисто орнаментального, декоративного) в той или иной степени концептуально, в нем заложена определенная концепция или сумма концепций, которые извлекает критик, теоретик, интерпретатор. В концептуализме эта концепция, демонстративно выделенная из живой художественной ткани, и становится самостоятельным произведением, или «концептом». Вместо «произведения с концепцией» перед нами «концепция как произведение». Вот

этот разрыв между идеей и вещью, между знаком и реальностью и воссоздается — уже вполне сознательно, как стилевой принцип — в произведениях концептуализма.

Питательной почвой для него становится окостенение языка, порождающего некие идеологические химеры. Концептуализм — это мастерская по изготовлению чучел, идейно-фигуративных схем, на которые наскоро наброшена неряшливая, дерюжная языковая ткань.

Выдающийся герой
Он вперед идет без страха.
А обычный наш герой —
Тоже уж почти без страха.
Но сначала обождет:
Может, все и обойдется
Ну а нет — так он идет,
И все людям остается.

За этими стихами Дмитрия Александровича Пригова легко узнается схема, легшая в основу множества патетических произведений о неустрашимом и всепобеждающем герое, о его чуть отстающих, но преданных соратниках. Обычная задача таких одописаний состоит в том, чтобы ненадежнее упрятать схему в одежды языковых красот, сделать ее пугающе похожей на живого человека. Поэт-концептуалист, напротив, вытаскивает эту схему из всей суммы ее эстетических запечатлений и видоизменений, выставляет как самостоятельный факт перед читательским восприятием.

При этом складывается своеобразная эстетика (или, если угодно, антиэстетика) косноязычия. Поскольку вычлененная схема оказывается первичной по отношению ко всем «высокомалохудожественным» (Зощенко) средствам ее воплощения, то чем случайнее, неорганичнее, мусорнее язык, тем лучше демонстрируется самодовление этой схемы, ее внеположность искусству как таковому. Концептуализм в этом смысле выступает как критика художественного разума, разоблачающая под покровом лирической задумчивости или эпической живописности скелет идеепорождающей конструкции.

Течет красавица-Ока
Среди красавицы-Калуги.
Народ-красавец ноги-руки
Под солнцем греет здесь с утра.

Днем на работу он уходит
К красавцу черному станку,
А к вечеру опять приходит
Жить на красавицу-Оку.

И это есть быть может, кстати,
Та красота, что через год
Иль через два, но в результате
Всю землю красотой спасет.

Сколько лирических песен и помпезных стихов сочинено на этот сюжет, потрясающий своей монументальной простотой! Приговский концепт — общее место множества стереотипов, блуждающих в массовом сознании, от идиллически-благодушного «окрасивливания» родного пейзажа до пародийно сниженного пророчества Достоевского «красота спасет мир». Концептуализм как бы составляет азбуку этих стереотипов, снимая с них ореол творческого паренья, высокого воодушевления, обнажая в их вульгарной знаковости, призванной стимулировать простейшие реакции любви и ненависти, «за» и «против». При этом используются минимальные языковые средства, демонстрирующие оскудение и омертвление самого языка, вырожденного до формулировки ходовых понятий. Косноязычие оказывается инобытием велеречивости, обнажением ее сущностной пустоты. Концептуализм, безусловно, отражает реальности той среды, в которой возник и распространился, — точнее, ее мнимые, пустопожорные «идеальности». Многое из того, о чем в свое время, на рубеже 70—80-х годов писал Д. Пригов, теперь открыто обсуждается в публицистике — тогда это замалчивалось, и нужно воздать должное безбоязненности поэта.

Можно было бы назвать несколько поэтов (восходящих отчасти к традициям обэриутов) — Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна, Всеволода Некрасова, Михаила Сухотина, Тимура Кибирова, — у которых образный эффект достигается

искусственным и подчеркнуто ироническим нагнетанием культурных знаков, условных кодов, тяготеющих над современным сознанием. Технические, эстетические, социальные, бытовые стереотипы — все это поверхностная оболочка культуры, мешающая пробиться к ее живому и сложному содержанию. Концептуально-гротесковая поэзия выполняет важную работу по расчистке культуры, выявлению и отсложению ее мертвых, клишеобразных, китчевых слоев.

Наряду с концептуализмом в нашей поэзии примерно с начала 1970-х годов образовалось еще одно стилевое течение, которое столь же долго оставалось неизвестным широкому читателю. Оно не уместилось в нормативные рамки «среднего» стиля, который был единственно допустим в издательствах и редакциях, поскольку умеренно сочетал свойства «живой разговорности» и «высокой поэтичности». Любые попытки опрокинуть это равновесие встречались административно-эстетическим протестом. Подчеркнуто низкий слог, вбивавший элементы уличного просторечия, пошлую, литературно не очищенную манеру обывательского разговора, квалифицировался как «хулиганство» и «эпатаж». Слог высокий, сознательно освобожденный от разговорности, от примет повседневного быта, ориентированный на предельно авторитетную духовную традицию, третируется как «вторичный» и «книжный». Между тем поэзия как раз и жива выходами за пределы господствующей нормы, неравновесностью своих стилевых оснований. Установка на средний стиль, в меру разговорный и в меру литературный, как раз и приводила к засилью посредственности, той серости, в которой тонут контрасты.

В результате, как в эпоху классицизма, поэзия у нас расслоилась на три «стиля», причем только один из них, «средний», пользовался статусом официально признанного и публичного. Два других, «низкий» и «высокий», были вытеснены в среду неформального общения, где приобретали популярность среди одной и той же, в основном молодежной, аудитории, ориентированной на альтернативные способы художественного мышления.

Стилевое течение, противоположное концептуализму и устремленное не к опрощению и примитивизации, а к предельному усложнению поэтического языка, в последнее время приобретает известность под именем **метареализма**¹. Метареализм — это не отрицание реализма, а расширение его на область вещей невидимых, усложнение самого понятия реальности, которая обнаруживает свою многомерность, не сводится в плоскость физического и психологического правдоподобия, но включает и высшую, метафизическую реальность, явленную пушкинскому пророку. То, что мы привыкли называть «реализмом», сужая объем понятия, — это реализм всего лишь одной из реальностей, социально-бытовой, непосредственно нас обступающей. Метареализм — это **реализм многих реальностей**, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, про которую сказано «и горний ангелов полет», и все они входят в существо Реальности. Приставка «мета» была бы не нужна, если бы сам «реализм» не понимался усеченно, — она всего лишь прибавляет к «реализму» то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя ее к одному из подвидов.

Это расширенное и углубленное созерцание Реальности проявляется в творчестве О. Седаковой, Е. Шварц, И. Жданова, В. Кривулина, Д. Щедровицкого, В. Аристова, А. Драгомощенко, ряда других московских и ленинградских поэтов. Для них особенно значимы традиции «священной» и «метафизической» поэзии европейского Средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма. Образ возрождается в его

¹ Я предложил этот термин в 1982 году в беседе с финским поэтом и переводчиком новой русской поэзии Юккой Маллинемом, под впечатлением от выставки гиперреализма в Доме художника на Кузнецком Мосту. Метареализм представился мне антиподом гиперреализма (фотореализма), занятого самодовлеющей поверхностью вещей. Как выяснилось позже, термин «метареализм» уже употреблялся поэтом и религиозным мыслителем Даниилом Андреевым в его трактате «Роза мира» (1950—1958), впервые опубликованном в 1991 году.

архетипическом значении как проникновение — сквозь толщи культурных напластований — к мифологической праснове. Если концептуализм сознательно сводит образ к простейшей идеологической схеме, срывая с него маску художественности, то метареализм возводит образ к сверххудожественным обобщениям, наделяя его обобщенностью и смысловой объемностью мифа. В обоих случаях заметно тяготение новой поэзии к построению сверхвременных моделей действительности, совлекающих с нее историческую ткань и обнажающих стереотипы массового сознания или архетипы коллективного бессознательного. Поколение, духовно сформировавшееся в условиях исторического застоя, не могло не почувствовать замедления хода времени и не отозваться на него повышенной чувствительностью к вечным, повторяющимся ситуациям бытия.

Вместо символа или метафоры у метареалистов выдвигается другая поэтическая фигура, которой не так-то легко найти место в традиционной классификации тропов. Эта фигура близка тому, что древние понимали под метаморфозой: одна вещь не просто уподобляется или соответствует другой, что предполагает нерушимую границу между ними, условность и иллюзорность такого сопоставления, — а *становится* ею. Всякого рода сходства, которые любила искать поэзия, — луны с лягушкой, молнии с фотовспышкой, березы с клавишами рояля (метафоры Есенина, Пастернака, А. Вознесенского) — это лишь знаки несостоявшихся метаморфоз, в ходе которых вещи реально, не иллюзорно обмениваются своими сущностями. Метареальная поэзия напряженно ищет ту реальность, внутри которой метафора вновь может быть раскрыта как метаморфоза, как подлинная взаимопричастность, а не условное подобие двух явлений. Метареализм — это не только «метафизический», но и «метафорический» реализм, то есть поэзия той реальности, которая спрятана внутри метафоры и объединяет ее разошедшиеся значения — прямое и переносное.

Отличие метареалистов от метафористов — поэтического поколения 60-х годов (А. Вознесенский, Б. Ахмадулина,

Н. Матвеева, Р. Рождественский и др.): поиск сходств и подобий уступает место проникновению в подлинную взаимопричастность вещей, в ту реальность, которая лишь условно обозначается в метафоре, но пластически раскрывается в метаболе.

Пример метафоры:

Как золотят купола
в строительных легких лесах —
оранжевая гора
стоит в пустынных лесах.

А. Вознесенский, «Осень в Дилижане»

Пример метабола:

В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.

А. Еременко

Заметим, что здесь метафора и метабола возникают в одной и той же предметной области: леса природные — и рукотворные (промышленные, технические, архитектурные).

Метафора четко делит мир на сравниваемое и сравнивающее, на отображаемую действительность и способ отображения. Осенний лес в Дилижане похож на строительные леса вокруг церкви.

Метабола — это целостный образ, не делимый надвое, но открывающий в себе разные измерения. Природа и завод превращаются друг в друга через лесообразные постройки, которые растут по собственным непостижимым законам — техника имеет свою органику. Вместе они составляют одну реальность, в которой узнаваемо и жутко переплетаются металлургические и древесные черты.

Метабола раскрывается по ту сторону метафоры, как действительность иного, куда метафора отсылает лишь условным намеком. На место сходства становится сопри-

частность разных миров, равноправных в своей подлинности. У А. Вознесенского разделяются прямое и переносное значения: «о чем» — гора в Дилижане — и «как» — церковь в лесах. У А. Еременко эти составляющие образа обратимы, его тема — это лесообразная чашоба дикорастущей техники и металлургичность самой природы. Расширяется область прямых значений — за счет того, что и «переносные», «кажущиеся» становятся прямыми.

Море, что зажато в клювах птиц, — дождь.

Небо, помещенное в звезду, — ночь.

Деревя невыполненный жест — вихрь.

Иван Жданов

Море не похоже на дождь, а небо — на ночь, здесь одно не служит отсылкой к другому — но одно становится другим, составляя части расширяющейся реальности.

Метафора — готовность поверить в чудо, метабола — способность его осязать.

Поколению 1980-х годов, во всяком случае тем поэтам, которых принято называть метареалистами, свойственно недואльное построение образа: на место условного сходства вещей становится сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности.

Как и в науке, в искусстве время от времени происходит смена творческих парадигм, с той разницей, что последующая не отменяет значимости предыдущей. В поисках преемственности мы нередко упускаем рождение нового. В 60—70-е годы в нашей поэзии господствовала парадигма, определяемая соотношением условно-метафорического и жизнеподобного стилей. На одном фланге стояли А. Вознесенский, Р. Рождественский, В. Соснора, на другом — Н. Рубцов, В. Соколов, А. Жигулин, другие «тихие» и «деревенские» поэты. Посредине этой шкалы находились поэты, искавшие гармонического соотношения условных и жизнеподобных, интеллектуальных и эмоциональных начал — А. Кушнер, О. Чухонцев, В. Леонovich.

В 80-е годы в поэзию входит новая парадигма, определяемая соотношением концептуального и метареального направлений. Между их представителями — та полная противоположность, которая бывает только между современниками. Время распадается на крайности, чтобы дойти до края своих возможностей.

Концептуализм — это поэтика голых понятий, самодовлеющих знаков, отвлеченных от той реальности, которую они вроде бы призваны обозначать, поэтика схем и стереотипов, показывающая отпадение форм от субстанций, слов от вещей. Наивно-массовое сознание служит здесь предметом рефлексивного воспроизведения и расщепления, анализа и критики. Концепт — это опустошенная или извращенная идея, утратившая свое реальное наполнение и вызывающая своей несообразностью ошущающий, гротескно-иронический эффект.

Метареализм — это поэтика многомерной реальности во всей широте ее возможностей и превращений. Условность метафоры здесь преодолевается в безусловности метаболы, раскрывающей взаимопричастность (а не просто подобие) разных миров. Если метафора — это осколок мифа, то метабола — попытка восстановления целостности, индивидуальный образ, направленный к сближению с мифом, взаимопроникновению идеи и реалии, насколько это возможно в современной поэзии.

Внутри одной и той же культурной ситуации концептуализм и метареализм выполняют две необходимые и взаимно дополнительные задачи: отслаивают от слов привычные, ложные, устоявшиеся значения и придают словам новую многозначность и полносмысленность. Словесная ткань концептуализма неряшлива, художественно неполноценна, раздергана в клочья, поскольку одна из задач этого направления — показать обветшалость и старческую беспомощность словаря, которым мы осмысляем мир. Метареализм создает высокий и плотный словесный строй, ища пределов преображения вещи, приобщения к смыслу, поэтому он обращен к вечным темам или вечным прообразам современных тем,

насыщен архетипами: слово, свет, смерть, земля, ветер, ночь. Материалом творчества служат природа, история, высокая культура, искусство разных эпох. Концептуализм, напротив, показывает мнимость всяких ценностных обозначений, поэтому своими темами он демонстративно приобщен к сегодняшнему, преходящему, к коммунальному быту, массовому сознанию, низшим, вульгарным формам культуры. (Промежуточное положение между высоким и низким занимает мир техники и науки, к терминологии которых часто прибегают А. Еременко, А. Парщиков, И. Кутик, стоящие посредине между этими двумя направлениями.)

Между метареалистами и концептуалистами в публичных дискуссиях нередко заходят споры. С точки зрения метареалистов, концептуализм — это даже не искусство, а явление современной культуры, отражение ее низовых слоев, творчески бедное и преходящее, как и они. Исчезнут пошлые реалии современного быта — утратят значение и концептуальные стихи. С точки зрения концептуалистов, метареалисты повторяют зады прежних художественных эпох и систем, впадая в выпренные, давно отработанные поэтизмы, вместо того чтобы нащупать новую позицию — опредмечивающую, концептуализирующую сам язык поэзии. Личность, выступающая автором материальных стихов, — всего лишь персонаж стихов концептуальных.

Вполне естественно стремление каждой из эстетических платформ обнять собой или опрокинуть другую. Тем более что полемика между метареализмом и концептуализмом по своей чисто логической сути воспроизводит давний и безысходный спор между реализмом и номинализмом (другое название — «концептуализм») в средневековой философии: обладают ли общие идеи (например, «любовь», «благо», «красота») полнотой реальности или они ограничены лишь сферой слов (номинаций) и понятий (концептов)? Трудно-разрешимый логически, этот спор по-разному разрешается и в современной поэтической практике: одной своей стороной идеи и реальность слиты, другой — разобцены. Устремление

к цельности проводится до конца в метареализме, к расщеплению — в концептуализме. В одном случае выявляются творческие потенции реальности, способной к слиянию с идеей, в другом — ущербность идей, схематизированных вплоть до отслоения от реальности. Современная культура была бы неполна, если бы из нее было вытеснено одно из начал: аналитически-рефлексивное, концептуальное или синтетически-мифологическое, метареальное.

Подчеркнем, что метареализм и концептуализм — не столько замкнутые группы, сколько полюса, между которыми движется современная поэзия, — стилевые пределы, между которыми существует столько же переходных ступеней, сколько новых поэтических индивидуальностей. Самый последовательный и крайний метареализм — поэзия О. Седаковой, сквозь которую прозрачно и почти бестелесно проступает ее архетипическая основа. И. Жданов, разделяя эту устремленность к извечным, «платоническим» прообразам вещей, динамизирует свою образную систему обращением к современным реалиям. В таких его стихотворениях, как «Рапсодия батареи отопительной системы», создается напряженное отношение между традиционной, чистой архетипикой «воды», «розы», «Орфея» и причудливо вторгшимися в этот прозрачный мир чужеродными «кенотипами»² — новообразами «чугунных русел», «газеты», «консервного ножа».

Далее в этом пространстве перехода от метареализма к противоположному полюсу выделяются стилевые области таких поэтов, как А. Парщиков, И. Кутик, А. Еременко. Их привлекает именно кенотипический уровень современной цивилизации, изобилующей новыми вещами и понятиями, исходный смысл которых не был задан предысторией и мифологией, но требует столь же обобщающего, моделирующего подхода. В их стихах — «молекулярные двойные спирали», «контакт тактильный», «гипотетичные медианы», «конструк-

² Кенотип (от др.-греч. *kainos* — «новый»), в отличие от архетипа, — образная формула, обобщенная схема-эйдос исторически новых явлений, таких как «метро», «пляж», «газета».

ция кронштейна» и прочие техницизмы, осмысленные не как бытовые детали эпохи НТР, а как таинственные прообразы грядущего мироздания, как знаки выплывающей из мглы неведомой цивилизации, ее эсхатологические знамения. Восходя к традициям футуризма с его вкусом к современности, к технической пластике вещей, эта поэтика лишена его социально-эстетической воинственности и проповеднического утопизма — восторг перед будущим вытеснен пристальным, зрительно цепким вниманием к настоящему, к данности как таковой, к протяженности и длительности вещей. Такая поэзия уже не футуристична, а скорее *презентальна* — как поэзия присутствия, поэзия настоящего (лат. *praesens*).

* * *

Экология культуры требует признать достойными существования все виды и типы творчества, которые в своем взаимодействии образуют многосложную систему: удалим одни элементы — разрушатся другие. Эгоцентризму того или иного направления, желающему вытеснить все остальные, нужно противопоставить **экоцентризм** — самосохранение культуры во всей разности и дополнительности ее составляющих.

1982, 1987 годы (полностью опубликовано в книге: Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005).

А. Степанов

Путешествие от «А» до «Я»,
или От «неофициального» искусства
к проповеди антисоветчины

«Не являясь рупором какой-либо группировки, журнал предоставляет страницу всему новому, яркому и независимому». Такая многообещающая реклама обнародована в одном из первых номеров выходящего в Париже на русском и английском языках журнала «А—Я». На обложке указаны названия городов — Париж, Нью-Йорк, Москва (?!), чем, по-видимому, предполагается подчеркнуть масштабность издания. Здесь же имеется и недвусмысленный опознавательный знак: «Журнал неофициального русского искусства». «Неофициальное» — это завлекающий мазок; напечатаем, мол, все что угодно, лишь бы противоречило принципам социалистического реализма.

Издатели журнала бросились искать «непризнанных гениев» среди отщепенцев, проживающих как на Западе, так и в нашей стране.

Итак, «А—Я» как «рупор всего нового, яркого, независимого».

С трудом удалось найти издателям несколько основательно трепанных молью материалов о художниках-авангардистах 20-х годов К. Малевиче и М. Матюшине, а также кое-что о небольшой группке их современных «последователей». Это к вопросу о «новом».

А вот что касается «яркого». На лесной опушке четверо молодцов повесили здоровенную катушку, на которой намотано 7 километров (!) белой веревки. Отошли метров за 200 — и принялись тянуть веревку. Пока всю не вытянули. В течение полутора часов за «перформансом» (так модернисты именуют сей «самостоятельный художественный метод»)

наблюдало десятка два зрителей, собравшихся «вместе воспринять это произведение искусства». Журнал приводит даже фотографию удостоверения, выдававшегося участникам и свидетелям этого действия... Куда уж ярче.

Еще один пример «перформанса»? Пожалуйста, «Забег в сторону Иерусалима». Дистанция — 1 метр 41 сантиметр: частное от деления расстояния между Москвой и Иерусалимом на цифру года, в котором произошло событие. Ну, это уже ближе, надо полагать, к «независимому».

А вот некий образчик теоретического глубокомыслия на страницах журнала: «Белый цвет на этом уровне выступает как всеотрицание, абсолютная пустота, как отвержение жизни и ее противоположность». Оказывается, это рассуждение о восприятии... троллейбусного билета. А можно подобные философские экзерсисы проделывать и «на уровне» расходного кассового ордера или квитанции о приеме телеграммы. Изображения упомянутых бумажек прилагаются — можно созерцать, ощущая, как «свет и энергия белого идет на нас».

Эти и подобные им неуклюжие теоретизирования можно было бы оставить на совести издателей, а обвинения в конформизме, предъявляемые всему советскому изобразительному искусству, отнести за счет уязвленного самолюбия «наследников русского авангарда», не сумевших доказать свою творческую состоятельность. Но от номера к номеру «А—Я», приходя к отрицанию всего социалистического искусства, все более выявляет политическую окраску. Вот, скажем, на обложку выносятся коллаж — рабочий и колхозница из известной всему миру скульптуры Веры Мухиной лишены рук. Очередной модернистский выверт? Да. Но очевидна его политическая направленность — разрушить один из символов советской эпохи.

Несведущему западному читателю пытаются внушить мысль, будто в нашей живописи нет ничего выше, чем рыночные картинки 40-х годов типа «Люби меня, как я тебя». А статьей о студии Грекова авторы стремятся создать впечатление

«милитаризации советского изобразительного искусства», а заодно привлечь внимание к «росту советской угрозы». Начав с декларации о продолжении традиций «революционного искусства», «А—Я» закономерно дошел до злопыхательства, последовательной клеветы на все советское.

Немудрено, что подобную «независимость» журнала быстро оценили такие антисоветские издания, как «Континент» и «Русская мысль». В порыве родственных чувств они не пожалели сил на рекламу новоявленного эмигрантского детища. Вторили им и некоторые радиоголоса, вещающие на нашу страну. «А—Я» представлялся ими как поборник беспредельной «свободы» мнений.

Тогда почему же, позвольтельно спросить, авторы журнала изливают потоки желчи на коллекционеров из ФРГ — Г. Наннена и П. Людвига? Чем не угодили эти двое «А—Я»? Да тем, оказывается, что осмелились отправить в путешествие по Европе передвижные выставки, где были представлены работы видных советских живописцев, чем и разоблачили лживые утверждения журнала об «упадке» современного искусства в нашей стране. Да заодно коллекционеры из ФРГ покачнули политический престиж «А—Я». Он, правда, и так был весьма невысок, как, впрочем, и тираж — мизерный, и авторитет — ничтожный.

Пора рассказать о событиях, предшествовавших появлению «А—Я» на свет. В середине 70 — начале 80-х годов дня не проходило без того, чтобы западные радиоголоса не вещали о происходящем в среде «советских художников-авангардистов». Не последнюю роль в затеянной шумихе играли некоторые дипломаты и аккредитованные в СССР корреспонденты буржуазных средств массовой информации. Тщились представить некие молодые «непризнанные таланты» как некую альтернативу «официальному», «догматическому», «несвободному» искусству. Иным «дарованиям» нашли покровителей. Они-то — едва ли, впрочем, за собственные деньги — покупали «шедевры» непризнанных и вывозили

туда, где «поймут и оценят». А за туманные посулы благ «там» приходилось отрабатывать здесь, в Москве, участием в самозванных выставках, рассчитанных исключительно на западных журналистов, поставкой специалистам по идеологическим диверсиям «фактов» о зажиме свободы творчества.

После создания при Московском объединенном профсоюзном комитете художников-графиков секции живописи те, кого действительно интересовало искусство, плодотворно трудятся. Многие из членов секции были приняты в Союз художников СССР.

А спекулянты от искусства — немногочисленная, хотя и шумная, группка — подались за рубеж.

Такой поворот событий специалистов по психологической войне явно не устраивал. Тогда для провокационной возни и был замыслен «А—Я». Ему отводилась роль центра, под эгидой которого группировались бы «непризнанные».

Уровень «художественных исканий» центра, явно третьесортный, уже был продемонстрирован. Но трудно удержаться, дабы не привести образчик из литературного издания «А—Я», дочернего, так сказать, ответвления, призванного поддержать основательно упавшие акции «папаши»:

весна весна весна весна
 весна весна весна весна
 весна весна весна весна
 И правда весна.

Такие вот убогие подражаний визуальной поэзии — авангардистскому изобретению более чем полувековой давности — выдаются за «новое, яркое, независимое» слово литературным изданием «А—Я». Как на подбор и авторы у него: один «перерос и преодолел свою эпоху», другой — «самородок, отшлифованный природными силами». А все вместе они отлично, надо полагать, понимают, что все их рассуждения о литературе и искусстве всего лишь приправа к главному — дежурным антисоветским блюдам. В самом деле, ведь не заботой же о развитии современной русской

прозы вызваны злые фантазии члена объединенного профкома художников-графиков В. Сорокина и нецензурная брань проживающего на Западе Э. Лимонова.

Да каких таких особых новаций можно ждать от журнала, у руля которого стоит фигура на удивление заурядная. Это некто И. Шелковский, в августе 1985 года лишенный советского гражданства. Когда-то скульптор средней руки (но человек весьма амбициозный), не сумевший реализовать творческие потенции — в силу отсутствия таковых — ни в Советском Союзе, ни на Западе, Шелковский пытается в «А—Я» выглядеть солидным, но по существу его деятельность в качестве редактора характеризуют клевета и подтасовки. Ничтоже сумняшеся он записывает в «непризнанные» и «гонимые» известных членов Союза художников, участников представительных отечественных выставок. Атмосфера творческого, в том числе и критического, осмысления художественных процессов в культурной жизни нашей страны выдается им то за проявления «диссидентства» со стороны художников, то за репрессии по отношению к ним.

Стремясь удержаться на плаву, а заодно и отработать хозяйские сребреники, Шелковский решил внести лепту в борьбу за «права человека в СССР» и оконфузился. Пытался защитить привлеченного к ответу за изготовление и распространение порнографии В. Сысоева. А тот, выйдя на свободу, обратился к непрошеным зарубежным защитникам с настоятельной просьбой не использовать его имени в антисоветских целях.

Злостью и ненавистью дышат писания редактора о преданной им Родине. «Страх и брезгливость» вызывает у него русская нация. Иных взглядов от неперемного участника всех антисоветских сборищ на Западе ожидать не приходится.

Еще один характерный штрих к портрету Шелковского — его сотрудничество в яро антисоветской «Русской мысли». Наводит на размышления и то, что печатается «А—Я» на издательской базе этой газеты. Не иначе как хозяин у них один и тот же — ЦРУ. Тогда становится понятным, почему

явно убыточное издание не засохло на корню — из-за океана «подкармливают».

Под стать себе Шелковский подбирает и авторов... Среди них озлобленные на все советское сионисты В. Комар и А. Меламид, покинувшие СССР в поисках мифического израильского рая. Чем только не пытается привлечь к себе внимание эта пара — вплоть до забрасывания глав правительств телеграммками типа: «Канцлеру Хельмуту Шмидту. Мы, Комар и Меламид, Иерусалим, несем ответственность за землетрясение 3 сентября 1978 года. Это была первая акция из серии терра-арт магических выступлений...» По понятным для нормального человека причинам эта переписка оборвалась, и почтовая активность двух «гениев» увяла, не успев расцвести.

Еще один пример. Чуть ли не самая яркая «звезда» на небосклоне «современного русского искусства» — так издатели характеризуют В. Бахчаняна, автора упомянутого нами коллажа на тему скульптуры «Рабочий и колхозница».

Собственно говоря, на этом можно было бы поставить точку — горстка отщепенцев, содержащихся на иудины сребреники, тискают журнальчик собственных полубредовых художеств. Однако дельцы от «аячества» не только умствуют в узком кружке «непонятых изгнанников», а точнее — родинопродавцев. Они всячески пытаются наводить «творческие мосты» с живущими в СССР отдельными художниками, пользуясь услугами некоторых иностранцев, приезжающих в нашу страну с определенной «миссией».

Тайно представляли интересы «А—Я» в Москве и Ленинграде гражданин США Т. Блудо, одно время стажировавшийся в Институте русского языка имени А.С. Пушкина, швейцарская переводчица С. Бонадурер, французская туристка К. Террье.

Кое-кого посулы зарубежных эмиссаров, подарки «знакомых с Запада» прельстили. Например, члена Союза художников СССР, иллюстратора детских книг Э. Гороховского. В журнале «А—Я» его творчество открывается иной сторо-

ной — как «непризнанного», «неофициального» художника. Работы Э. Гороховского без ведома Союза художников и других творческих организаций публиковались в Австралии, Франции, США.

«Шутками» и склонностью к излишне смелым разговорам «за чашкой чая» пытается сегодня объяснить свою тягу к зарубежным публикациям член молодежного объединения при МОСХе Н. Алексеев. Но для редколлегии «А—Я» не были забавами те сборища на квартире Алексева, о которых она, захлебываясь от восторга, сообщала из номера в номер. Из неловких шуток вытягивали смысл политический, антисоветский, чем превращали их в предосудительные акции.

Удивление вызывает поведение художников, которые, казалось бы, должны отличать черное от белого. Пока можно только гадать о том, что почувствовали члены Союза художников СССР график И. Кабаков, живописец И. Чуйков, скульптор В. Сидур, увидев свои работы в «А—Я» рядом с дилетантскими поделками бойких малых от «неофициального» искусства. Приносит ли им чувство удовлетворения та грязная возня, которая устроена дельцами от «А—Я» вокруг их имен и имен некоторых их знакомых? Как долго они собираются это терпеть?

Кстати, еще и о простофилях. В их числе оказались члены некоей бывшей «художественной» группы, бестрепетно назвавшей себя «Мухоморами». Однако «Мухоморы», где главную роль играл С. Гундлах, несколько преувеличивали мнимую «ядовитость» своих выходок. Попытки сказать собственное слово у этих профессионально слабых кандидатов в «гении» с пугающей быстротой выродились в жалкие попытки очернить нашу жизнь. Показательно и смакование в их «творениях» похабщины и непристойностей.

Пример «Мухоморов» лишний раз доказывает, что «неофициальное» искусство — это, как правило, сырье, не дотягивающее до уровня искусства истинного, а то и просто отходы, отбросы, а зачастую и гниль.

«А—Я» же и ему подобные издания, поднимающие дешевое «неофициальное» искусство на щит, выдающие его за «новое, яркое, независимое», сами превращаются в скопище отбросов, квазиинтеллектуальную помойку. Сказав «А», издатели и авторы журнала вынуждены были говорить вплоть до оплаченного подрывными спецслужбами «Я» — до вульгарной, набившей оскомину антисоветчины.

*«Московская правда»,
20 апреля 1986 года*

В. Ольшевский

Рыбки в мутном пруду,
или О чем поведала рукопись,
найденная не в Сарагосе

Все началось с гостиницы «Интурист». После освобождения номера, в котором проживала американская гражданка Филис Кайнд, горничная принялась за уборку и нашла весьма объемистую рукопись. И не просто рукопись, но уже подготовленный к изданию макет книги — с распланировкой текста, фотоиллюстрациями, эскизом обложки. Поскольку рукопись осталась невостребованной, администрация гостиницы не сочла необходимым держать ее на память об иностранной гостье. Но рукописью мы займемся позже, а сначала расскажем, кому она предназначалась.

Еще в прошлом году организаторы международной Чикагской ярмарки искусств проявили заинтересованность в ознакомлении с творчеством советских художников и через внешнеторговое объединение «Международная книга» обратились в Союз художников СССР с пожеланием, чтобы для показа американскому зрителю и продажи в США была подобрана коллекция картин наших мастеров. В течение четырех месяцев сотрудники салона по экспорту Художественного фонда СССР комплектовали эту коллекцию с учетом конкретных пожеланий организаторов ярмарки: представить многообразие направлений и имен, определяющих состояние современного советского изобразительного искусства. Что ж, учитывая наметившееся просветление в советско-американских отношениях на линии культурного обмена, хорошее начало!

Москвичи со всем гостеприимством приняли у себя официальную американскую делегацию, в состав которой входили

уже названная Ф. Кайнд, а также Э. Лайвет¹ и К. Камерон. Чуть раньше других прибыла Лайвет — с целью подготовительной работы. И сразу же начались несогласия. В ответ на предложения Союза художников, подобравшего коллекцию произведений, было заявлено, что выбор — дело американской стороны. А поэтому членам делегации желательнее самим пройтись по мастерским художников, но только не тех, кого им предлагают советские представители, а кого они сами считают достойными внимания. В противном же случае последует отказ от предоставления Советскому Союзу раздела на выставке в Чикаго.

Не слишком ли смело? Искусствовед по профессии, каковой себя отрекомендовала Лайвет, берет ответственность не только диктовать условия, но и делать заявления, противоречащие достигнутой на уровне руководителей государства договоренности о расширении культурного сотрудничества между Советским Союзом и США. Какие же силы должны стоять за Лайвет, чтобы позволить ей вести себя таким образом?

Не будем ссылаться на общепринятые нормы: представлять себя в международном культурном обмене — право каждой стороны. Но бывают ситуации, когда о каких-либо правовых нормах и даже попросту нормах этики говорить нет смысла. Хотите выбирать сами? Ну что ж, выбирайте. Тут-то и началось хождение по чердакам и подвалам, тут и явился в руки заморским гостям манускрипт, обнаруженный впоследствии в гостиничном номере. И не один манускрипт...

В тот день из московского аэропорта Шереметьево рейсом № 311 авиакомпании «Люфтганза» делегация, в которую входили Кайнд и Лайвет, должна была вылететь во Франкфурт-на-Майне. При таможенном досмотре ручной клади у наших гостей на фотографиях, слайдах, сделанных все на тех же чердаках и в подвалах, обнаружили творения, кощунственно оскорбляющие чувства советских людей, и другие материалы

¹ На самом деле фамилия Livet звучит на французский манер: Ливе. — Прим. Г.К.

вполне определенной направленности. Заметим заодно, что в багаже другой американки из этой же компании — Камерон, вылетавшей на следующий день, оказалась магнитофонная запись песен такого звучания, что от них повяли бы уши любителей вольных диспутов в тамбуре электрички.

А дальше? Дальше на авансцену выводится глава делегации господин Джон Уилсон, который уже намеревался направиться на посадку в самолет. Знал ли, не знал, что находится в чемоданах у его подопечных руководитель делегации, но в тонах ультимативных он потребовал прекратить таможенный досмотр. Последовало заявление о разрыве культурного сотрудничества с Советским Союзом. И о демонстративном отказе всей группы вылететь из СССР.

Чтобы раскрыть господину Уилсону глаза на тех, с кем ему приходится иметь дело, скажем, что в багаже Кайнд «случайно оказались» два стандартных листа машинописного текста, а точнее, инструкция на английском языке, где предлагалось посетить мастерские Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Эдуарда Штейнберга и ряда других художников, иллюстрированные статьи о которых, как говорится в «инструкции», неоднократно публиковались в «неофициальном русском журнале по изобразительному искусству «А—Я»», издаваемом И. Шелковским. При этом против каждой фамилии были впечатаны адреса, вплоть до номеров подъезда, квартиры и телефона, так что московские маршруты с Энн Лайвет и Филипс Кайнд были рекомендованы к исполнению неукоснительному.

Видимо, небезынтересно будет узнать главе американской делегации о том, что Игорь Шелковский отнюдь не какой-то почтенный культуртрегер, специализирующийся на изданиях по искусству. В прошлом несостоявшийся скульптор, он подался в края чужие, взыскав утверждения своего непризнанного таланта. Но оказалось, что таланта и в чужих краях не обнаружили. Тогда и пробудился «талант» иной — служить за чечевичную похлебку, попав в число ему же подобных политических отбросов. Лишенный советского гражданства Шелковский оказался принят на службу к идеологическим

диверсантам и ныне подвизается в качестве редактора антисоветского журнала «А—Я» — дочернего издания газеты «Русская мысль», которая дышит к нашей стране поистине неуголимой ненавистью.

Так что поинтересуйтесь, господин Уилсон, кто и по чьим рекомендациям сопровождал вас в вашей московской поездке.

НУ А ТЕПЕРЬ самое время перейти к рукописи, позабытой в Москве Филис Кайнд. По своему построению это свод высказываний, интервью под магнитофон, собранных в кругу художников, которые именуют себя представителями «неофициального» искусства у нас в стране. Лицо такого искусства — не тайна для общественности, вот уже много лет оно являет себя зрителю, и в данном случае речь пойдет не об оценке его творческих результатов, но как бы о взгляде изнутри — определении сути этого искусства устами самих его представителей и адептов.

На титульном листе рукописи означено: «Перепечатка разрешается только со ссылкой на источник». Поблагодарим ее составителей Георгия Кизевальтера и Вадима Захарова за столь любезную предусмотрительность и обратимся к «источнику», озаглавленному на обложке «По мастерским». Среди многих встречающихся в альбоме имен есть как члены Союза художников СССР и его молодежного объединения, так и члены Московского объединенного комитета профсоюза художников-графиков, или, как говорят, «Малой Грузинки». Есть в означенном кругу и, так сказать, «абитуриенты» все той же «Грузинки», жаждущие вступить в означенный круг искателей «нового искусства». Сам по себе перечень имен, если бы мы его стали приводить, ничего не скажет читателю, а поэтому предоставим слово самим участникам рукописи-интервью.

В предисловии говорится: «Руководствуясь идеей обобщения московского нового искусства, делая как бы синхронический срез среды художников, мы собрали этот в какой-то

степени уникальный альбом, который, как мы надеемся, выполнит свою роль и обеспечит в некотором отношении правильное функционирование «нехудожественной среды» в Москве».

Что же это за «нехудожественная среда»? Что за «новое московское искусство», которое претендует на свою особую роль?

Начнем с заявления в некотором роде программного: «В этом забытом богом месте, или столице всего прогрессивного человечества, в сердце всей России, в столице всего пролетариата, тоже существует искусство, которое не хочет меряться общими рамками, а хочет установить свою школу».

Вот так. Продолжим эту исповедь художника С. Юликова, с которой мы начали цитировать рукопись, словами другого ее участника И. Кабакова, который, по отзыву знатоков, является «мэтром “Малой Грузинки”» и также означен в справочнике Союза художников. Заранее извиняемся перед читателем за несколько повышенную образность в изложении им своих мыслей, но, напомним, к доподлинности перепечатки обязывает «источник»:

Вопрос: «Илья, я давно хотел вас спросить о работе “Шесть”. Мне кажется, она несколько выбивается из ряда ваших работ?»

Ответ: «В этих “Шести” ничего нет, но если хотите, то можете что-нибудь рассказать по поводу. Вообще-то вы держитесь мысли, что это дерьмо, но у меня есть что по этому поводу сказать. Получается ситуация свободы, раскрепощения. Картина как бы демонстрирует свою поганость. Поэтому я думаю, что все мои картины представляют в той или иной степени дерьмо. Они просто дрянь. Нам нужна дрянь, чтобы о ней говорили. Тут же на нас начальники всякие — Леонарды, Пушкины, Чайковские».

Конечно, каждый по-своему волен оценивать плоды своего труда, как того хочет, но уж очень наглядно цинизм подобных суждений очерчивает фигуру «мэтра» и не его одного. Послушаем того же Юликова, который продолжает: «Ис-

кусство как выражение моей неповторимой сущности меня не интересует... Мой прием, я настаиваю на этом, настолько элементарен, настолько безлик, что его может сделать любой человек. Это каляка-маляка, которую делает любой ребенок...» Видите ли, творим дрянь или не ведаем, что творим! Вот и Н. Абалакова присоединяется к разговору: «Я думаю, что когда я перешла со своей эстетичной графики к серии “Помойки”, то уже тогда, наверное, в подсознании меня интересовал контекст. Контекст окружения, предметы окружения. Но уже скоро поняла, что эти помоечные картины не решали вопроса. Сами они очень быстро приобрели свою эстетику и стали, к моему сожалению, всем нравиться».

Контекст помойки? А нам-то было и невдомек, что у помойки может быть другой контекст, кроме помойки! Иначе только и остается предложить читателю согласиться с экстравагантным афоризмом одного из ранних модернистов, француза Дюшана, на которого, кстати, тоже ссылаются участники бесед, будто все, на что ни плюнет художник, становится искусством. Впрочем, если невкусно называемые эскерсисы Абалаковой стали «всем нравиться», то почему об этом жалеть? Не потому ли, что тогда разрушается миф о художнике как о явлении непознаваемом, о «таинствах духа», который тоскует в столице пролетариата, столь косного, что не в состоянии приобщиться к эстетике помойки!.. Нет, это не смешно и даже далеко не смешно — не для того ли и вручалась рукопись гражданке США Ф. Кайнд, чтобы пояснить: мы к этому самому пролетариату не причастны — дескать, в этой стране есть еще «свободное искусство» и его апостолы и ревнители, ждущие сочувствия Запада! И тогда все становится на свои места.

Художник, видите ли, как упоительно нежно считает Ю. Альберт, не может для себя определить, что такое искусство: «Художник — как рыбка в пруду. Он не знает, что делается вне пруда. Он не может сказать, что пруд — это не река или не море». Гораздо последовательнее думает за своего коллегу В. Янкилевский: «Когда снимаются все спекулятивные

слои, связанные с какой-то идеологией, то остается подлинное произведение...» Читаешь подобные словоизъявления и диву даешься — бородатой ли инфантильности или беспредельному выражению того синдрома профессиональной неполноценности, который издавна сформулирован в притче о желающих без драки попасть в большие забяйки. Один ищет глубин «концептуального» искусства в том, что картина есть картина до того, как на холсте кто-нибудь что-либо нарисовал; другой исходит из видений «спонтанного духа»; третий примеряет на себя законы математической логики, а то и просто взыскует не разбери чего.

И все-таки постараемся ввести суждения многоречивые в одно русло. Чего им хочется? Единой школы? Какой? Дадим слово Эдуарду Штейнбергу — этот, по крайней мере, не играет в слова: «Нынче интересуются не русским, а советским архетипом. Это в какой-то степени мода, а в моде, естественно, существует масса противоречий. Если Пригов или Булатов якобы олицетворяют “советского человека”, то это на самом деле сидение на двух стульях. Единственно честные, на мой взгляд, художники — это Комар и Меламид. Они не скрывали, что делали фельетон, и все делали органично...»

Честные?! Поясним: вышеназванные Комар и Меламид, поднаторев в клеветнических пасквилях, в свое время выехали в края, которые предпочли, и ныне вполне «органично» выявляют себя в различного рода диверсионных идеологических акциях, направленных против нашей страны.

Вот вам и «школа»! Круг замыкается. «Персонализм и духовность» выставляются в противовес «культурно-протестантской косности официального искусства», говоря словами Д. Пригова, еще одного участника всех этих отнюдь не аристотелевых «бесед». Но, повторяем, словами можно играть, с ответом не поиграешь. Что толку напоминать, что пустых позиций в наш век не бывает и у баррикады лишь две стороны. Концепция «авангарда», «неофициального искусства» проста до предела: искусство в нашей стране в основе своей якобы бездуховно и унифицировано, в нем нет места

ни свободе творческой личности, ни новаторской природе творчества. И стало быть, истинные носители «духовности» вынуждены прозябать по чердакам и подвалам, отвергаемые «косным» и «официальным» советским искусством.

ПОБУДИТЕЛЬНЫЕ мотивы передачи подобного манускрипта в руки заезжего Чичикова дамского пола не оставляют сомнений. Случай не новый: прозакладать в ломбард «души как бы несуществующие»! И до чего же все это знакомо: пытаться стричь купоны с очередного скандала. Вот и вся механика — как на ладони. А они-то, некосные и неофициальные, усиленно стараются доказать всем, будто их упражнения на холсте, словоизлияния на магнитофон выражают какие-то нравственные процессы, идущие в современном советском обществе! Они-то воображают себя элитой интеллигенции, ревнителями духа!

Кстати, в скобках заметим, уровень интеллигентности нашего «источника» иллюстрируют и такие речения, кои могут смутить даже любителя настенной эпиграфики на стенах привокзальных туалетов. Одно к одному — носители духовности! Но это к слову сказать. А главное: ваши закордонные «радетели», думаете, ценят вас, политических митрофанушек, как художников? Плевали они на вас, художников. Вы-то из кожи вон, вы и так и эдак перед чужеземными спекуляторами, как великовозрастный щенок при виде гостя: и на грудь ему скачет, визжит от восторга, а то повалится кверху брюхом — почешу меня для моего полного удовольствия! Надобность же в вас только одна: чтоб быть вам разновесками на весах буржуазной пропаганды. А другой надобности не имеется.

Э. Лайвет и Ф. Кайнд и прибыли за вами в Москву как за товаром. По существу, речь идет еще об одной акции психологической войны против Советского государства, против советского народа, против советского образа жизни.

Ново здесь разве одно: маркировка товара. Да и то сказать: поместить себя на чужой нечистый прилавок — дело личных желаний каждого из носителей «спонтанного духа». Но коль

скоро наличествуют такие желания, то с приверженцев этого самого духа решительно должна быть сорвана личина искусства неофициального, будто бы стоящего в тех или иных связях с художественной культурой Советской страны. Таковых связей нет. И такового искусства нет, как бы оно себя ни называло. Есть мастерская заготовок для политических провокаций, давайте называть вещи своими именами.

Акция провалилась — сполна обрисовали себя «рыбки в пруду». Акция провалилась — осталась невостребованной книга-макет. Да и с какими глазами можно было о ней заявлять после представления, устроенного в аэропорту? Пропал труд составителей, а ведь как хотелось покрасоваться в глазах заказчиков, подобрать в подачку имя свободомыслящих! Осталось, как сказано в ремарке к одному из интервью, «...А Гога почесывает в бороде и задумчиво пожимает плечами».

Однако и не одному Гоге пожимать плечами. Вот уже сколько лет Московский профком графиков — вроде бы ответственная организация художников-профессионалов — устраивает наряду с действительно интересными экспозициями выставки-соревнования в визионистских откровениях и апокалиптических предвестиях, в сочинении всех мыслимых и немыслимых монстров. Неужели невдомек руководству профкома графиков, что всерьез говорить о подобных выставках стало уже дурным тоном. Неужто не видят руководители профкома, да и сами художники, что разумное начало в этих выставках все более утрачивается, а выставочный зал «Малой Грузинки» постепенно превращается в прибежище демагогии и кликушества, что иные члены этой организации уже открыто служат и нашим, и вашим. Уж куда нагляднее: вот и по поводу очередной, только что состоявшейся выставки московский рецензент газеты «Интернешнл геральд трибюн» Уильям Итон по всем канонам заокеанского антисоветизма с восторгом представляет своему читателю это «неофициальное искусство». Нет, художественная суть представленных холстов его не занимает, разговор все тот

же: только в «подвалах» и можно, дескать, сыскать в Москве настоящее творчество!..

Не о том речь, чтобы приостановить, запретить эти выставки. Пусть себе выставляются. Но и назрела пора высказаться по поводу ясно обозначившегося стремления принести в жертву амбициозным претензиям интересы подлинного искусства. Общественность вправе открыто оценить эти претензии, вскрыть идейную несостоятельность подобных «художеств», обнажить их политическую ущербность и двусмысленность. Это поможет уразуметь кому-то из участников подобных выставок тот простой факт, что оттенок общественной скандальности отнюдь не украшает выставочные залы и вовсе не способствует свободному развитию дарования, если оно, конечно, имеется.

Но и спросим Союз художников, руководство московской организации Союза, почему у них под боком все эти годы росло и выросло такое дитя. Одно дело — принимать на пленумах, на собраниях те правильные резолюции, где говорится об идейно-воспитательной работе в среде художников, а другое — закрывать глаза на то, что человек с членским билетом творческой организации разнагишается в своем нравственном существе перед заведомыми устроителями провокаций.

Почему же в Союзе художников не прозвучало надлежащего определения в адрес явлений, которые стали именовать себя «авангардом» изобразительного искусства в стране? Политического, партийного определения в первую очередь. Ведь куда как уважаема позиция отстранения: дескать, это не искусство, и весь этот дилетантский блуд не по нашей части! Да и иные теоретики наши, как можно прочесть о том на страницах искусствоведческой периодики, с вполне академической серьезностью рассматривают всю эту сомнительную полусамодетельность как проявления сюрреализма, поп-арта и прочего «арта». Ей того лишь и надо: признания в качестве самоопределившегося факта искусства. Вот и получилось, что маленький поначалу несмышлениш, убогое дитя амбиций, ныне заявляет права ни больше ни меньше как на представи-

тельство на мировой арене именем Советской страны. Курьез? Если бы только так!

Как видим, построения концептуальные могут заканчиваться вполне не концептуальным инцидентом у трапа самолета. Случай показательный к тому, чтобы извлечь из него урок: сражение идеологий — не только стратегия штабов. Бывает и схватка на той «безымянной высоте», удержать которую — значит выиграть бой. Вот почему история с манускриптом, найденным отнюдь не в Сарагосе, должна послужить в поучение. Не одному Гоге.

«Советская культура», 5 июля 1986 года

Георгий Кизевальтер

Восемь ферзей на обложке

Шахматные фигуры — это блочный алфавит, из которого формируются мысли; и эти мысли хоть и образуют на шахматной доске некий визуальный узор, но выражают свою красоту абстрактно, под стать стихотворению¹.

М. Дюшан

Произведение «Восемь ферзей», посвященное Марселю Дюшану, было создано в 1984 году под воздействием многих факторов. Наверное, главным стимулом послужили наши бесконечные разговоры тех лет о «маленьких людях»² с художником Ильей Кабаковым, который мысленно населял ими огромные белые оргалитовые щиты, даже если этих человечков там никто, кроме него, не видел, и уже тогда медленно, но верно двигался к своей первой пространственной инсталляции, посвященной мусору (сделанной, кажется, года через два), собирая в ящики в коридоре перед мастерской всякую рухлядь.

Если вспомнить общую ситуацию в культуре 1982—1984 годов, то она отличалась не столько стагнацией в области духа, как может легко предположить современный читатель, следуя убеждению в неизбывности и убиквитарности архетипа «расцвета застоя», сколько подсознательно мрачным

¹ Из выступления М. Дюшана 30 августа 1952 года на банкете Шахматной ассоциации штата Нью-Йорк.

² Этот образ, эта метафора, в сущности, отражали мироощущение основной массы жителей Страны советов. «Маленькие люди», рожденные задолго до нас великой русской литературой, изначально не были способны ни изменить что-то в своей жизни, ни побороться с чиновниками, а от страха перед «большими людьми» они не могли даже правильно прочитать газету. Это очень емкое понятие для дискурса того времени, поэтому, чтобы не занимать тут лишнего места, я отошлю любопытствующих к сочинениям И. Кабакова.

мировосприятием «креативной прослойки» в целом. Такое мировоззрение формировалось как под воздействием происходивших в то время политических событий (бесконечная смена дряхлых старцев на кремлевском Олимпе, сопровождавшаяся подавлением всех проявлений свободомыслия), так и вследствие пораженческой убежденности, которую мы сами друг в друге все время подогревали, в нашей обреченности на вечное прозябание в стане отверженных художников (поэтов etc.) и в незыблемости советской власти.

Под воздействием осознания наших «бесперспектив» в социалистическом лагере мы, полуподпольные художники, музыканты и литераторы, страстно липли друг к другу, бессознательно стремясь найти конгениальную среду и духовную поддержку в друзьях и соратниках, невзирая на совершенно несхожие по своей сути и вектору направленности личные творческие искания, что позднее в своих мемуарах и статьях отмечали многие авторы.

С другой стороны, в те годы я, как и многие другие «физики-лирики», еще следил за развитием шахматной мысли (надо признать, что шахматы тогда были гораздо популярнее во всем мире, чем теперь) и частенько сражался со своими друзьями — художником-физиком Игорем Яворским и писателем-инженером Владимиром Сорокиным — на шахматных досках. В школьные годы я играл в шахматы еще чаще, занимался какое-то время во Дворце пионеров, получил там второй разряд и стал уже играть в турнире на первый, но был неожиданно остановлен отцом, который решил, что такие соревнования в десятом классе уже отрывают меня от семьи и подходящих школьных занятий. Поэтому я с эмпатией (как мне тогда казалось, хотя наша ситуация «оппозиции искусства и государства» была кардинально иной) относился к тому неожиданному повороту в судьбе Дюшана, когда он — практически уже с 1923 года — забросил занятия искусством и предался игре в шахматы (хотя и осуществил в дальнейшем несколько арт-проектов). Его высказывание «Повторение

всегда опасно», в котором он подразумевал неизбежные повторы в искусстве любого художника, мне было тоже близко.

Как-то в 50-е годы Дюшан заявил о себе, что он «по-прежнему жертва шахмат. В них присутствует вся красота искусства — и даже нечто большее. Их нельзя поставить на рыночные рельсы. Шахматы намного чище, чем искусство, если рассматривать их положение в социуме»³. Чуть позже он добавит: «Я сделал для себя вывод, что, хотя не все художники — шахматисты, все шахматисты — художники»⁴. В этой тираде есть нечто сходное с утверждениями нашего гения анархии Анатолия Зверева; более того, великий Дюшан ошибался по поводу «нерыночности» шахмат, но нельзя отрицать общего очарования заявления.

Однажды, глядя из окна мастерской на улицу, по которой бесконечным потоком шли унылые черные и серые люди, я подумал, что хорошо бы пластически передать всех этих маленьких и несчастных обитателей коммуналок и унылых, однообразных домов в спальнях районах в образах повседневных предметов быта — прекрасных, важных, убогих и никчемных одновременно, но способных, в теории, превратиться в свободных и гордых жителей огромного города, а де-факто и являющихся главными действующими лицами в нашей бесконечной житейской пьесе. И тем самым трансформировать обыденное в возвышенное.

А ведь в шахматах именно простые солдаты-пешки («маленькие люди»), дойдя в сражении до восьмой горизонтали, становятся ферзями! И вскоре я вспомнил о старинной шахматной задаче: расставить восемь ферзей на доске так, чтобы они не били друг друга ни по горизонтали, ни по вертикали, ни по диагоналям. Понятно, что в одном наборе фигур никогда не бывает восьми ферзей, и потому в их качестве используются пешки и какие угодно прочие фигуры.

³ Time. 1952. March 10.

⁴ Из выступления М. Дюшана 30 августа 1952 года на банкете Шахматной ассоциации штата Нью-Йорк.

По аналогии в качестве таких «пешек-ферзей» можно представить себе обыденные, мелкие предметы нашей жизни (утюги, сигареты, кастрюльки, и т.п.), постоянно балансирующие на грани отправки в мусорный бак (но стремящиеся стать королевами!), и запечатлеть их на шахматной доске. К тому же, учитывая тот факт, что таких «восьмиферзевых» композиций (вариантов расстановки фигур) может быть шестьдесят четыре (32 прямые и 32 зеркальные), эта задача становится своеобразной медитативной практикой, когда почти бесконечная концентрация на внешне «бессмысленном» шахматном узоре превращается в поток Михая Чиксентмихайи, в способ отстранения от повседневной жизни и ухода в шахматную бесконечность. А узор этот постепенно трансформируется в бесконечный текст, в рассказ об этих странных маленьких жителях Москвы — вещах из повседневного обихода, об их не менее странных хозяевах, испуганно забивающихся, как утверждал Кабаков, в свои норы — «единственное относительно надежное... убежище отдельного человека от других обитателей острова»⁵. Этот текст разворачивается на фоне портрета среды обитания данных предметов и их маленьких владельцев — городского пейзажа, сфотографированного с крыши мастерской художников Эрика Булатова и Олега Васильева. Я очень любил тогда тот «самый московский» (понимаю, что у каждого он свой) район Москвы и, само собой, часто бывал в те годы в мастерской Эрика и Олега.

С точки зрения композиции картины работа состояла из трех слоев: слой живописи с некой перспективой и глубиной противопоставлялся плоскому слою изображения шахматной доски, наложенному на городской пейзаж, — и здесь по аналогии можно вспомнить работу Булатова «Лыжник» и его более позднюю перекличку с И. Чуйковым — «Московское окно», — а дальше над холстом с этим двумя слоями возвышался третий — не менее плоские объемы «шахматных фигурок»,

⁵ Кабаков И. О пустоте. С. 8 (середина 1980-х, авторская рукопись).

изображений вышеописанных предметов — мелочей жизни, которые были вырезаны из оргалита и приклеены к холсту. В идеале я даже предполагал сделать шахматную доску со штырьками, на которые можно было бы насаживать фигуры, как это делалось в домах отдыха и на демонстрационных досках на соревнованиях. Но тогда пришлось бы заменять основной холст оргалитом или фанерой и менять подрамник. А в ситуации, когда моя мастерская, фотолаборатория и нора-жилище размещались в одной комнате площадью 14,5 метра, каждая следующая работа была одновременно и большой роскошью, и очередным ребенком, требующим к себе абсолютного внимания.

...Картина эта успешно повисела в моей мастерской несколько лет, а в конце 80-х уехала на Художественную ярмарку в Чикаго и затерялась в Штатах после продажи. Надеюсь лишь, что она попала в коллекцию достойного любителя шахмат.

Задумываясь об оформлении этого сборника, я вспомнил об этой работе и подумал о неожиданном тотальном соответствии ее символики диалектической парадигме 80-х: именно в эти годы никому не нужные «подпольные» и «коммунальные» московские художники и литераторы дошли в своей карьере до восьмой горизонтали и превратились из пешек в ферзей. Пусть не все удержались в этой ипостаси — что поделаешь, игра есть игра, ферзи слетают с поля так же, как и прочие фигуры, — но события тех лет остались в истории нашей культуры. Памяти невообразимой турбулентности феерических событий конца 80-х мне и хочется посвятить это эссе.

Москва

Март 2012 года

Избранные персоналии сборника¹

Наталья Абалакова (р. 1941) — московский художник, эссеист, член группы ТОТАРТ, занимающейся визуальной поэзией, перформансом, инсталляцией, видеоартом.

Виктор Агамов-Тупицын (р. 1945) — критик, эссеист, теоретик культуры. В 1975 году эмигрировал в США. Живет в Париже и Нью-Йорке.

Михаил Айзенберг (р. 1948) — российский поэт, эссеист, литературный критик, представитель «непечатного поколения». Лауреат премии А. Белого.

Алексей Алексеев — см. Александр Сидоров.

Никита Алексеев (р. 1953) — московский художник и литератор. 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.

Юрий Альберт (р. 1959) — российский художник, представитель школы московского концептуализма. С начала 1990-х живет в Кельне и Москве. Лауреат премии им. Кандинского (2011).

Сиим Танель Аннус (р. 1960) — эстонский художник и перформансист.

Сергей Ануфриев (р. 1964) — российский (одесский) художник, представитель школы московского концептуализма, член группы «Инспекция “Медгерменевтика”».

Юрий Арабов (р. 1954) — поэт, киносценарист, эссеист, заведующий кафедрой кинодраматургии во ВГИКе. Входил в поэтическую школу метареалистов. В 1986 году явился одним из организаторов московского клуба «Поэзия», в который вошло большинство представителей «непечатного поколения» литераторов 70—80-х годов. Член Союза кинематографистов России, Союза писателей России, русского отделения международной организации ПЕН-клуб.

Леонид Бажанов (р. 1945) — историк искусства, куратор. В 1986 году основал Творческое объединение «Эрмитаж», в 1991-м — Центр

¹ В указатель не включены имена, не несущие сюжетобразующего смысла, или же те, чья роль в сюжете пояснена в момент появления.

- современного искусства на Якиманке, с 1994-го по настоящее время — художественный руководитель Государственного центра современного искусства.
- Иосиф Бакштейн (р. 1945) — российский культуролог, художественный критик, куратор. Директор Института проблем современного искусства.
- Евгений Барабанов (р. 1943) — российский искусствовед, историк русской философии и литературы, теолог, почетный доктор теологии Тюбингенского университета. В 1974 году принял участие в опубликованном издательством «ИМКА-Пресс» в Париже сборнике «Из-под глыб». С конца 70-х годов организовывал квартирные семинары по радикальной немецкой теологии XX века.
- Мэттью Баун (Matthew Cullerne Bown, р. 1956) — английский галерист, в прошлом художник, автор нескольких книг по современному советскому искусству.
- 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 годы работал в отделе юмора «Литературной газеты». С 1974-го жил и работал в Нью-Йорке.
- Тодд Блудо (Todd Bludeau, р. 1954) — славист и переводчик из США. Приехав аспирантом ИРЯ им. Пушкина в Москву по программе обмена от Совета учителей русского языка в 1981 году, год спустя попал в издательство «Мир», где через В. Захарова познакомился с кругом АПТАРТа. «Экспортировал» через посольство рисунки, картины, документы и пр. в Нью-Йорк и в Париж Шелковскому. В специальном футляре организовал отсылку картины Булатова «Опасно» в Нью-Йорк, где Косолапов продал ее Нортону Доджу. Осенью 1983-го после обыска и ночного допроса в Ш-2 выдворен из СССР.
- Глеб Богомоллов (р. 1933) — ленинградский художник, член Петербургской академии современного искусства, был в числе организаторов первых выставок художников-нонконформистов в ДК им. Газа и ДК «Невский».
- Григорий Брускин (р. 1945) — российский художник. Мировую известность Брускину принесло участие в знаменитом московском аукционе «Сотбис» 1988 года, на котором его работа «Фундаментальный лексикон» (1986) была продана за рекордно высо-

- кую цену. Лауреат премии им. Кандинского 2012 года. Живет и работает в Нью-Йорке и Москве.
- Сергей Бугаев (Африка) (р. 1966) — российский художник, музыкант и актер. Сыграл одну из главных ролей в фильме Сергея Соловьева «Асса» и в других фильмах.
- 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 живет и работает в Нью-Йорке, с 1992-го — в Париже.
- Олег Васильев (1931—2013) — российский художник, живописец и график. Вместе с Э. Булатовым оформил множество детских книг. С 1990 года жил и работал 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».
- Герман Виноградов (р. 1957) — российский художник, музыкант, перформансист. Участник сквота «Детский сад» и др. групп.
- Тынис Винт (Tõnis Vint, р. 1942) — представитель замечательной плеяды эстонских графиков, решавших своеобразные эстетические проблемы, равно далекие как от соцреализма, так и от московского нонконформизма, еще в 60-е годы. Тынис работал художником в журналах «Кунст» и «Культура и жизнь», однако он гораздо больше известен как создатель тонкого, весьма эстетского графического стиля, в котором прослеживаются связи с символистами, Бердслеем, древними орнаментами и восточной эзотерикой. Уже в 70-е влияние Тыниса как лидера новаторской, эстетическо-интеллектуальной волны в художественной среде Таллина проявлялось в немалом количестве последователей. В конце 80-х в Таллине прошла выставка «Школы Т. Винта», в которой участвовало свыше 20 человек.
- Георг Витте (Georg Witte, р. 1952) — славист, профессор отделения культуры Свободного университета Берлина, издатель и переводчик. Вместе с С. Хэнсен под псевдонимом Гюнтер Хирт издал в 80-е годы в Германии несколько антологий московского кон-

- цептуализма, в том числе видеодокументацию с перформансов, чтений и бесед (*Kulturpalast; Moskau. Moskau u др*).
- 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.
- Игорь Ганиковский (р. 1950) — российский художник. С 1992 года живет и работает в Германии.
- 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 деятель нонконформистского движения в Москве, коллекционер, литератор, издатель. В 1975 году был вынужден эмигрировать в Париж. За рубежом активно занимался выставочной и издательской деятельностью.
- Эдуард Гороховский (1929—2004) — российский художник, близкий к кругу московских концептуалистов, много работавший с фотографией.
- Татьяна Гринденко (р. 1946) — российская скрипачка, заслуженная артистка РСФСР, народная артистка России. В 1978—1988 годах ей были запрещены публичные выступления, выезд за границу. Тем не менее в 1982 году она создала ансамбль «Академия старинной музыки», быстро приобретший известность. С 1989 года широко концертирует в России и за рубежом.
- 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 так называемую «хрениковскую семерку» — «черный список» семи отечественных композиторов. С 1991 года живет в Германии. Лауреат множества международных премий, ее произведения исполняются во всем мире.

- Юлий Гуголев (р. 1964) — российский поэт и телеведущий.
- Свен Гундлах (р. 1959) — московский художник, член группы «Мухоморы». В начале 90-х от занятий искусством отошел.
- 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 авткатастрофу, был вывезен для лечения во Францию. Там он провел последние два года жизни, периодически посещая Россию.
- Татьяна Диденко (1953—1998) — московский музыковед. Работала в Музее музыкальной культуры им. Глинки, солидных музыкальных журналах, но параллельно печаталась в самиздатовском ленинградском альманахе «Квадрат», опекала многих наших музыкантов, участвовала в работе Международного общества популярной музыки (WSPM). С 1991 года работала на новом Российском телевидении над программами о джазе, авангарде и фольклоре.
- Нортон Т. Додж (1927—2011) — американский коллекционер неофициального советского искусства, советолог и экономист, чья обширная коллекция легла в основу постоянного собрания нонконформистского искусства из СССР в Джейн Вурхис Циммерли Арт Музеум при Рутгерском университете в США.
- Даниил Дондурей (р. 1948) — российский культуролог и социолог, главный редактор журнала «Искусство кино», член Совета по развитию гражданского общества и правам человека при Президенте РФ.
- Эдуард Дробицкий (1941—2007) — московский художник, председатель Московского комитета художников-графиков на М. Грузинской.
- Евгений Дыбский (р.1955) — российский художник. В 1990-е уехал в Италию, потом в Германию. Живет и работает в Кельне и Москве.
- Юрий Дышленко (1936—1995) — ленинградский художник-нонконформист. В 1989 году эмигрировал в США.
- Анатолий Жигалов (р. 1941) — московский художник и поэт, член группы ТОГАРТ. Совместно с женой Н. Абалаковой работает в области видео, инсталляции, перформанса.

- Вадим Захаров (р. 1959) — российский художник, член групп СЗ (совместно с В. Скерсисом) в 1981—1984 годах, «Капитон». С начала 1990-х живет в Кельне и Москве. Лауреат премии им. Кандинского (2009).
- Елена Елагина (р. 1949) — московский художник, скульптор, член группы «Коллективные действия». Как правило, работает в тандеме с мужем И. Макаревичем.
- Константин Звездочетов (р. 1958) — московский художник, член группы «Мухоморы».
- 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.
- Нина Искренко (1951—1995) — московская поэтесса. В перестройку вошла в состав клуба «Поэзия» и стала его неформальным лидером. «Нина Искренко — один из самых ярких поэтов московской новой волны, вошедшей в отечественную литературу в середине восьмидесятых» (Е. Бунимович).
- Илья Кабаков (р. 1933) — известный российский художник, эссеист и теоретик, отец-основатель 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.
- Алексей Каменский (р. 1955) — московский художник, член группы «Мухоморы». После распада группы искусством не занимался.
- Георгий Кизевальтер (р. 1955) — московский художник, фотограф, эссеист, переводчик, член группы «Коллективные действия» (1976—1989). В 1998—2006 годах жил и работал в Канаде.
- 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.
- Мария Константинова (р. 1953) — московская художница, живописец и график; принимала участие во многих акциях «Коллективных действий». С конца 1980-х создавала серию оригинальных объектов соц-артистской направленности.
- 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.

- Дмитрий Краснопевцев (1925—1995) — московский художник, мастер «метафизического натюрморта». Первый лауреат премии «Триумф» (1993).
- Виктор Кривулин (1944—2001) — ленинградский поэт, эссеист, филолог. Лауреат премии им. А. Белого за 1978 год.
- Рийн Кюбарсепп (р. 1978) — эстонский искусствовед, критик и куратор.
- Леонард Лапин (Leonhard Lapin, р. 1947) — один из ведущих эстонских художников, живописец, график и скульптор, теоретик искусства, архитектор и литератор. Преподавал на факультете архитектуры Технологического университета Хельсинки, в Эстонской и Финской академиях искусств.
- Ростислав Лебедев (р. 1946) — московский художник, работающий на грани поп- и соц-арта.
- Юрий Лейдерман (р. 1963) — российский (одесский) художник и литератор, представитель школы московского концептуализма, член групп «Инспекция “Медгерменевтика”» и «Капитон».
- Сергей Летов (р.1956) — российский музыкант, саксофонист, импровизатор, основатель духового ансамбля ТРИ«О» и музыкального издания «Пентаграмма». Сотрудничал со многими музыкантами и группами.
- Александр Липницкий (р. 1952) — культуролог, известный деятель русского рока, бывший музыкант группы «Звуки Му», режиссер и телеведущий.
- Витас Луцкус (Vitas Luckus, 1943—1987) — выдающийся представитель литовской школы фотографии.
- Алексей Любимов (р. 1944) — российский пианист, клавесинист, органист, педагог. Народный артист России (2003), лауреат многих российских и международных конкурсов.
- Игорь Макаревич (р. 1943) — московский художник-концептуалист и монументалист, член группы «Коллективные действия». Как правило, работает в тандеме с женой Е. Елагиной. Заслуженный художник РФ.
- Владимир Мартынов (р. 1946) — московский композитор, историк и теоретик музыки. 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).

- Маргарита Мастеркова-Тупицына — искусствовед, критик и куратор искусства XX века. В 1975 году эмигрировала в США. Живет в Париже и Нью-Йорке.
- Александр Меламид (р. 1945) — известный российский художник. Вместе с В. Комаром изобрел соц-арт. В 1978 году эмигрировал через Израиль в США.
- Виктор Мизиано (р. 1957) — российский искусствовед и куратор, к.и.н., главный редактор «Художественного журнала». Главный куратор российского павильона на Венецианской биеннале 1995, 2003, 2005 годов.
- Владимир и Сергей Мироненко (р. 1959) — московские художники, члены группы «Мухоморы».
- Матти Милиус (р. 1945) — эстонский коллекционер, поэт-анархист и фанат современного искусства в СССР, активно собиравший коллекцию в 1970—1980-х годах.
- Борис Михайлов (р. 1938) — советский (украинский) художник-фотограф. Лауреат международной премии «Хассельблад» (2000). В 2008 году избран членом Академии визуальных искусств в Берлине. Живет и работает в Берлине и Харькове.
- Андрей Монастырский (Сумнин; р. 1949) — московский поэт, теоретик искусства и художник, член групп «Коллективные действия» и «Капитон». Лауреат премий Андрея Белого, «Инновация», «Соратник».
- Евгений Морозов (р. 1954) — музыкант, солист московской группы ДК.
- Ирина Нахова (р. 1955) — московская художница, близкая к кругу концептуалистов, соединяющая в своем творчестве пластические поиски и концептуальное решение. Занимается станковой живописью, инсталляцией, видеоартом. С 1990 года живет главным образом в США.
- 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.
- Владимир Наумец (р. 1945) — российский художник одесского происхождения. Занимается гл. обр. живописью, мозаикой. В 80-е увлекся неоэкспрессионизмом и перформансами. С конца 80-х живет и работает в Кельне.

- 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. Холиным, Я. Сатуновским. «Его влияние испытали 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. Почетный академик Российской АХ.
- Тимур Новиков (1958—2002) — ленинградский художник, лидер молодежной «новой волны» в 80-е, основатель петербургской Новой академии изящных искусств.
- Александра Обухова (р. 1967) — московский искусствовед.
- Борис Орлов (р. 1941) — московский художник, скульптор, пре-творивший метафизические теории в монументальные соц-артистские творения.
- Николай Панитков (р. 1952) — московский коллекционер и художник, член группы «Коллективные действия», основатель музея МАНИ в 1980-х.
- Алексей Парщиков (1954—2009) — российский поэт-метаметафорист, один из главных представителей метареализма 1980-х годов. В 1991 году уехал в США, где в 1993 получил степень магистра за работу «Поэзия Д.А. Пригова в русском концептуализме». В 1995-м переехал в Германию. Похоронен в Кельне.
- 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 так-

- же преподает в Гнесинской школе. Заслуженный артист России (2007).
- Павел Пепперштейн (Пивоваров, р. 1966) — московский художник и литератор, член группы «Инспекция “Медицинская герменевтика”». Сын художника Виктора Пивоварова и детской писательницы и поэтессы Ирины Пивоваровой (1939—1986).
- Олег Петренко (Перец) (р. 1964) — одесский художник, примкнувший к школе московского концептуализма. С 1984 по 1999 год работал вместе с Людмилой Скрипкиной (р. 1965) в группе «Перцы».
- 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 (1937—2012) — 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.
- Мария Плавинская (р. 1952) — искусствовед, жена Д. Плавинского.
- Дмитрий Пригов (1940—2007) — известный московский поэт, художник, шоумен.
- Леонид Пурьгин (1951—1995) — российский художник, представитель наивного искусства и ар-брют. В 1989 году эмигрировал в США.
- Арво Пярт (р. 1935) — эстонский композитор, работающий в эстетике, близкой к минимализму. 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).
- Оскар Рабин (р. 1928) — известный российский художник, один из основателей неофициальной художественной группы в Лианозове, лидер нонконформистов. С 1978 года живет в Париже.

- Лариса Резун-Звездочетова (р. 1958) — российская художница (р. в Одессе), близкая кругу МКШ. С 90-х годов живет и работает в Амстердаме, Одессе и Москве.
- Михаил Рогинский (1931—2004) — выдающийся российский художник. В 1978 году эмигрировал во Францию.
- Андрей Ройтер (р. 1960) — российский художник, один из участников содружества «Детский сад». С начала 90-х годов живет и работает в Амстердаме и Нью-Йорке.
- Сергей Ромашко (р. 1952) — филолог, переводчик, эссеист. Член группы «Коллективные действия».
- Лев Рубинштейн (р. 1947) — московский поэт, литературный критик, журналист и писатель, оказавший значительное влияние на формирование группы КД. Лауреат премии им. Андрея Белого (1999).
- 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.
- Ольга Свиблова (р. 1953) — основатель Московского дома фотографии и директор Мультимедиа Арт Музея, кинорежиссер-документалист, куратор свыше 500 проектов в области современного искусства и фотографии в России и за рубежом. Художественный критик, академик Российской академии художеств. Входит в Топ-50 самых влиятельных лиц в российском искусстве
- 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).

- Виктор Скерсис (р. 1956) — российский художник, член групп «Гнездо» (1974—1979) и СЗ (1980—1984). С 1984 года живет в США.
- Милен Славicka (р. 1949) — чешский искусствовед, теоретик искусства, педагог, публицист. Жена В. Пивоварова.
- Наталья Смолянская (р. 1958) — российский художник, философ (к.ф.н.), ведет курсы по теориям современного искусства и концептуальным выставкам в РГГУ; PhD (France), руководитель программы Международного колледжа философии в Париже.
- 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, один из создателей 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.
- Эндрю Соломон (Andrew Solomon, р. 1963) — англо-американский автор, пишущий о политике, культуре и психологии. Лауреат Национальной книжной премии в области научно-популярной литературы (США, 2001). Живет в Лондоне и Нью-Йорке.
- Александр Сопровский (1953—1990) — московский 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 им. Андрея Белого «За особые заслуги перед российской литературой» (2001), премии «Либерти» (2005). Также награжден премией Министерства культуры Германии.
- Симона Сохранская (р.1939) — скульптор, в чьей мастерской на Бронной в 80-е часто собирались художники.

- Эльнара Тайдре (р. 1983) — искусствовед и арт-критик, докторант Эстонской академии художеств. Работает в Художественном музее Эстонии. Курировала выставку «Тынис Винт и его эстетическая вселенная» в Музее KUMU (Таллин), 2012.
- Леонид Талочкин (1936—2002) — один из первых московских коллекционеров неофициального искусства, его грандиозный архивариус. Большую часть работ, как это было распространено 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 книги «Трио». С 1968 года живет и работает в Вильнюсе. Работал со многими симфоническими, камерными и джазовыми оркестрами Литвы, Европы и США.
- Артем Троицкий (р. 1955) — рок-журналист, музыкальный критик, один из первых пропагандистов рок-музыки в СССР.
- Андрей Туркин (1962—1997) — московский поэт. Выступал с Ю. Гуголевым в вокальном дуэте «Квас заказан», исполнявшем песни на собственные стихи. Публикации: «Общее дело» (1992), альманахи «Эпсилон-Салон», «Латинский квартал», антология «Самиздат века».
- Анатолий Ур (р. 1930) — российский деятель театра и художник. Эмигрировал из СССР в Нью-Йорк во второй половине 70-х годов.
- Михаил Федоров-Рошаль (1956—2007) — московский художник, член группы «Гнездо» (1974—1979).
- Андрей Филиппов (р. 1959) — московский художник-анархист, примкнувший в 80-е к кругу МКШ и АПТАРТа.
- 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.
- Андрей Хржановский (р. 1939) — известный советский и российский аниматор, режиссер и сценарист. Преподаватель ВГИКа,

заведующий кафедрой режиссуры анимационного фильма. Режиссер (режиссер-сценарист) таких фильмов, как «Стеклянная гармоника», «Осень», «Полтора кота», «Полторы комнаты» и др. Народный артист РФ (2011). Первым совместным проектом российского мультипликатора с Тонино Гуэррой стал «Лев с седой бородой», имевший невообразимый успех у западных зрителей и критики и собравший множество фестивальных премий. С ним же А.Х. снял фильм по рисункам Ф. Феллини «Долгое путешествие» и «Колыбельная для сверчка», посвященный 200-летию юбилею Пушкина.

Сабина Хэнсен (Sabine Hänsgen, р. 1955) — славист и историк искусства, PhD, в наст. вр. приглашенный профессор Humboldt-Universität (Берлин) по культуре Центральной и Восточной Европы. С 1985 года участвовала в акциях КД, обеспечивая их видеодокументирование. Основала видеоархив КД и музея МАНИ. Вместе с Г. Витте под псевдонимом Саша Вондерс издала в 80-е годы в Германии несколько сборников по московскому концептуализму, в том числе видеодокументацию перформансов, чтений и бесед.

Виктор Цой (1962—1990) — известный советский рок-музыкант, автор песен, киноактер и художник. Основатель и лидер рок-группы «Кино».

Александр Чачко (р. 1947) — московский врач, друг богемы и нон-конформистов, 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.

«Чемпионы мира» (ок. 1987—1988) — московская арт-группа, в состав которой входили Гия Абрамишвили, Константин Латышев, Борис Матросов, Андрей Яхнин и др.

Иван Чуйков (р. 1935) — российский художник, один из классиков московского концептуализма. С 1990-х живет и работает в Москве и Кельне.

- Сергей Шаблавин (р. 1944) — московский живописец-фотореалист, последователь живописных теорий Э. Булатова.
- Игорь Шелковский (р. 1937) — российский художник и скульптор, издатель журнала «А—Я» (эмигрировал во Францию в 1976 году, вернулся в Россию в 2002-м).
- 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 пр. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1987). С 1990 года вместе с семьей жил в Германии.
- Эдуард Штейнберг (1937—2012) — известный российский художник, живописец и график. Классический представитель второй волны русского авангарда, близкий кругу «сретенской метафизики» до 80-х годов. С конца 80-х жил гл. обр. в Париже и Тарусе. Почетный академик Российской АХ, обладатель Золотой медали АХ за выдающийся вклад в развитие живописи. Кавалер ордена Дружбы народов (2008).
- Михаил Эпштейн (р. 1950) — философ, культуролог, литературовед, эссеист, профессор теории культуры и русской литературы университета Эмори (Атланта) (с 1990-го). Член российского ПЕН-клуба и Академии российской современной словесности. Лауреат премии им. Андрея Белого 1991 года, премии журнала «Звезда» (1999), премии Liberty за вклад в русско-американскую культуру и развитие культурных связей между Россией и США (2000).
- Владимир Янкилевский (р. 1938) — российский художник, живописец, график, иллюстратор; один из виднейших представителей московского неофициального искусства. С 1991 года живет за границей.

Составитель Г. Кизевальтер

Оглавление

<i>Георгий Кизевальтер</i> Прыжок из застоя в НЭП.....	7
<i>Никита Алексеев</i> Зовут в пустоту.....	37
<i>Юрий Альберт</i> До 1986 года мы жили в странном замкнутом мире.....	46
<i>Сергей Ануфриев</i> Эпоха хаотических фракталов.....	58
<i>Юрий Арабов</i> О метареалистах и концептуалистах.....	62
<i>Леонид Бажанов</i> Восьмидесятые были полны отчаяния, но закладывали пер- спективы.....	78
<i>Иосиф Бакиштейн и Саиа Обухова</i> Testing the West. Testing Russia.....	91
<i>Евгений Барабанов</i> Перед концом века.....	103
<i>Мэттью Баун</i> Судьба интуриста.....	136
<i>Григорий Брускин</i> Я никогда не говорил «мы».....	149
<i>Эрик Булатов</i> Под знаком перемен.....	162
<i>Герман Виноградов</i> Вокруг «Детского сада».....	174
<i>Георг Витте</i> В поле.....	189
<i>Игорь Ганиковский</i> Освобождение от мифов.....	197
<i>Эдуард Гороховский</i> Моя концептуальная картина.....	209
<i>Даниил Дондурей и Виктор Мизиано</i> Первая неподцензурная, или Большой проект 80-х: 17-я Молодежная выставка.....	211

<i>Вадим Захаров</i>	
Восьмидесятые — конец вечности	219
<i>Константин Звездочетов</i>	
Важным для нас было все	237
<i>Илья Кабаков</i>	
О возможности построения рая в отдельно взятом аду.....	248
<i>Георгий Кизевальтер</i>	
Визит к Тынису Винту.....	259
<i>Рийн Кюбарсепп</i>	
Неистовый мужичок Матти Милиус.....	267
<i>Леонард Лапин</i>	
Традиции эстонского авангарда и эстонско-русские художе- ственные связи	274
<i>Ростислав Лебедев</i>	
«Успехи» от головокружений.....	282
<i>Юрий Лейдерман</i>	
Сергунька	294
<i>Сергей Летов</i>	
Ленинград и окрестности. Первая половина 80-х	312
<i>Александр Липницкий</i>	
Провозвестники новой жизни	335
<i>Владимир Мартынов</i>	
Несколько мыслей о 80-х годах.....	351
<i>Маргарита Мастеркова-Тупицына</i>	
АПТАРТ: экспансия постмодернизма	360
<i>Маргарита Мастеркова-Тупицына и Виктор Агамов-Тупицын</i>	
Зеленый сон в красном тереме.....	375
<i>Борис Михайлов</i>	
Подытоживание советского	391
<i>Сергей Мироненко</i>	
Не настоящее время.....	403
<i>Ирина Нахова</i>	
Две половинки гнилого яблока, или О техниках отделения сознания от тела	418
<i>Владимир Немухин</i>	
Искусство развивается медленнее, чем жизнь	428
<i>Тимур Новиков</i>	
История ленинградского искусства 1980-х годов	436
<i>Борис Орлов</i>	
Поверка свободой.....	458

<i>Павел Пепперштейн</i>	
Гнилые годы юности моей.....	463
<i>Олег Петренко (Перец)</i>	
Я часто ощущал себя чуть ли не единственным адекватным человеком	477
<i>Мария Плавинская</i>	
О Диме и о восьмидесятих	483
<i>Дмитрий Пригов</i>	
Что день грядущий нам готовит, что предыдущий под- готовил.....	491
<i>Сергей Ромашко</i>	
Музей МАНИ: искусство на переломе.....	499
<i>Лев Рубинштейн</i>	
На мой взгляд, восьмидесятих просто не было!.....	505
<i>Виктор Скерсис</i>	
Смена.....	518
<i>Наталья Смолянская</i>	
Игры на обочине, или Взгляд со стороны	521
<i>Leonid Sokov</i>	
New York, the Eighties	530
<i>Эндрю Соломон</i>	
Москва, восьмидесятые.....	541
Открытое письмо А. Сопровского Д.А. Пригову и ответ на него Д.А. Пригова	547
<i>Владимир Сорокин</i>	
Разрывное время.....	558
<i>Владимир Тарасов</i>	
Ancora Da Caro.....	565
<i>ТОТАРТ: Наталья Абалакова, Анатолий Жигалов</i>	
Вспоминая восьмидесятые	568
<i>Сабина Хэнсген</i>	
Video Poiesis.....	577
<i>Андрей Хржановский</i>	
Вспоминая восьмидесятые. Мой «Амаркорд».....	581
<i>Иван Чуйков</i>	
И пришла свобода	591
<i>Сергей Шаблавин</i>	
Восьмидесятые, или Утраченные грезы.....	597
<i>Игорь Шелковский</i>	
«Они там...».....	614

Эдуард Штейнберг

Фрагменты интервью 1982 года для альбома «По мастер-
ским» 626

Михаил Эпштейн

Новая поэзия: между концептуализмом и метареализмом 629

Приложение: *А. Степанов*

Путешествие от «А» до «Я», или От «неофициального» ис-
кусства к проповеди антисоветчины..... 641

В. Ольшевский

Рыбки в мутном пруду, или О чем поведала рукопись, най-
денная не в Сарагосе..... 649

Георгий Кизевальтер

Восемь ферзей на обложке..... 660

Избранные персоналии сборника 665

ПЕРЕЛОМНЫЕ ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ В НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СССР

Сборник материалов

Редактор-составитель Георгий Кизевальтер

Дизайнеры

Г. Кизевальтер и Н. Смолянская

Редактор

М. Алхазова

Корректор

Т. Озерская

Компьютерная верстка

С. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:

129626, Москва,

абонентский ящик 55

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlo.magazine.ru

Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 84×108¹/₃₂

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 21,5. Тираж 2000. Заказ №

Отпечатано в ОАО «Издательско-полиграфический комплекс

“Ульяновский Дом печати”»

432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Книги и журналы
«Нового литературного обозрения»

можно приобрести в интернет-магазине издательства www.nlobooks.mags.ru
и в следующих книжных магазинах:

в МОСКВЕ:

- «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6, (495) 924-46-80
- Галерея книги «Нина» — ул. Бахрушина, 28, (495) 959-20-94
- «Гараж» — ул. Образцова, 19-А (магазин в центре современной культуры «Гараж»), (495) 645-05-21
- «Гилея» — Тверской бульвар, 9 (помещение Московского музея современного искусства), (495) 925-81-66
- Книготорговая компания «Берроунз» — (495) 971-47-92
- «Книги в Билингве» — Кривоколенный пер., 10, стр. 5, (495) 623-66-83
- «Культ-парк» — Крымский вал, 10 (магазин в ЦДХ)
- «Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 28, (499) 238-50-01, (495) 780-33-70
- «Москва» — ул. Тверская, 8, (495) 629-64-83, (495) 797-87-17
- «Московский Дом Книги» — ул. Новый Арбат, 8, (495) 789-35-91
- «Мир Кино» — ул. Маросейка, 8, (495) 628-51-45
- «Новое Искусство» — Цветной бульвар, 3, (495) 625-44-85
- «Старый свет» — Тверской бульвар, 25 (книжная лавка при Литинституте, вход с М. Бронной), (495) 202-86-08
- «У Кентавра» — ул. Чайнова, д.15 (магазин в РГГУ), (495) 250-65-46
- «Фаланстер» — Малый Гнездниковский пер., 12/27, (495) 629-88-21
- «Фаланстер» (На Винзаводе) — 4-й Сыромятнический пр., 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), (495) 926-30-42
- «Циолковский» — Новая пл., 3/4, подъезд 7Д (в здании Политехнического Музея), (495) 628-64-42, (495) 628-62-48
- «Dodo Magic Bookroom» — Рождественский бульвар, 10/7, (495) 628-67-38
- «Jabberwocky Magic Bookroom» — ул. Покровка, 47/24 (в здании Центрального дома предпринимателя), (495) 917-59-44
- Книжные лавки издательства «РОССПЭН»:
 - Киоск № 1 в здании Института истории РАН — ул. Дм. Ульянова, 19, (499) 126-94-18
 - «Книжная лавка историка» в РГАСПИ — Б. Дмитровка, 15, (495) 694-50-07
 - «Книжная лавка обществоведа» в ИНИОН РАН — Нахимовский пр., 51/21, (499) 120-30-81
- Киоск в кафе «АртАкадемия» — Берсеневская набережная, 6, стр. 1

- Книжный магазин в кафе «МАРТ» — ул. Петровка, 25 (здание Московского музея современного искусства)

в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

- На складе нашего издательства — Лиговский пр., 27/7, (812) 579-50-04, (952) 278-70-54
- «Академическая литература» — Менделеевская линия, 5 (в здании Истфака СПбГУ), (812) 328-96-91
- «Академкнига» — Литейный пр., 57, (812) 230-13-28
- «Все свободны» — наб. р. Мойки, 28 (второй двор, код 489), (911) 977-40-47
- Галерея «Новый музей современного искусства» — 6-я линия ВО, 29, (812) 323-50-90
- «Исткнига» — Кадетская линия ВО, 27/5, (812) 986-82-51
- Киоск в Библиотеке Академии наук — ВО, Биржевая линия, 1
- Киоск в фойе главного здания «Ленфильма» — Каменноостровский, 10
- «Классное чтение» — 6-я линия ВО, 15, (812) 328-62-13
- «Книжная лавка» — в фойе Академии Художеств, Университетская наб., 17
- «Книжный Окоп» — Тучков пер., д.11/5 (вход в арке), (812) 323-85-84
- «Книжный салон» — Университетская наб., 11 (в фойе филологического факультета СПбГУ), (812) 328-95-11
- «Книжная лавка писателей» — Невский, 66, (812) 314-47-59
- Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13, (812) 232-33-07
- «Мы» — Невский, 20 (на третьем этаже проекта Biblioteka), (981) 168-68-85
- «Подписные издания» — Литейный пр., 57, (812) 273-50-53
- «Порядок слов» — Наб. реки Фонтанки, 15 (812) 310-50-36
- «Пректор» — Лиговский пр., 74 (Лофт-проект «Этажи», 4 этаж), (911) 935-27-31
- «Росфото» (книжный магазин при выставочном зале) — ул. Большая Морская, 35, (812) 314-12-14
- «Санкт-Петербургский Дом Книги» (Дом Зингера) — Невский пр., 28, (812) 448-23-57
- «Свои книги» — 1 линия ВО, 42, (812) 966-16-91
- «Университетская лавка» — 7 линия ВО, 38 (во дворе), (812) 325-15-43
- «Фонотека» — ул. Марата, 28, (812) 712-30-13

в ЕКАТЕРИНБУРГЕ:

- «Дом книги» — ул. Антона Валека, 12, (343) 253-50-10

в КРАСНОДАРЕ:

- Специализированный магазин «Книжный Кабинет» — ул. Пашковская, 52 (2-ой этаж), (861) 255-34-94, 8-918-191-27-53

в КРАСНОЯРСКЕ:

- «Русское слово» — ул. Ленина, 28, (3912) 27-13-60

в НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ:

- «Дирижабль» — ул. Б. Покровская, 46, (8312) 31-64-71

в НОВОСИБИРСКЕ:

- Литературный магазин «КапиталЪ» — ул. Горького, 78, (383) 223-69-73
- Магазин «ВООК-LOOK» — Красный пр., 29/1, 2 этаж, (383) 362-18-24;
— Ильича, 6 (у фонтана), (383) 217-44-30

в ПЕРМИ:

- «Пиотровский» — ул. Луначарского, 51а, (342) 243-03-51

в РОСТОВЕ-НА-ДОНУ:

- «Деловая Литература» — ул. Серафимовича, 53Б, (863) 2-404-889, 282-63-63

в ЯРОСЛАВЛЕ:

- Книжная лавка гуманитарной литературы — ул. Свердлова, 9,
(4852) 72-57-96

в МИНСКЕ:

- ИП Людоговский Александр Сергеевич — ул. Козлова, 3
- ООО «МЕТ» — ул. Киселева, 20, 1 этаж, +375 (17) 284-36-21

в СТОКГОЛЬМЕ:

- Русский книжный магазин «INTERBOK» — Hantverkargatan, 32,
Stockholm, 08-651-1147

в ХЕЛЬСИНКИ:

- «Ruslania Books Oy» — Bulevardi, 7, 00120, Helsinki, Finland,
+358 9 272-70-70

в КИЕВЕ:

- ООО «АВР» — +38 (044) 273-64-07
- Книжный рынок «Петровка» — ул. Вербовая, 23, Павел Швед,
+38 (068) 358-00-84
- Книжный интернет-магазин «ArtLover» (www.artlover.com.ua):
+38 (067) 91-51-281, info@artlover.com.ua
- Книжный интернет-магазин «Лавка Бабуин» (<http://lavkababuin.com/>) —
ул. Верхний Вал, 40 (оф. 7, код #423), +38 (044) 537-22-43;
+38 (050) 444-84-02

- Интернет-магазин «Librabook» (<http://www.librabook.com.ua/>)
(044) 383-20-95; (093) 204-33-66; icq 570-251-870,
info@librabook.com.ua

В ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИНАХ:

- www.nlobooks.mags.ru
 - www.ozon.ru
- www.artlover.com.ua
- bestbooks.shop.by
 - www.bolero.ru
 - www.cafemart.ru
 - www.esterum.com
- www.lavkababuin.com/shop
- www.librabook.com.ua
 - www.libroroom.ru
 - www.mkniga.com
 - www.ruslania.com
 - www.shopgarage.ru