

серия имена
names project

Ад Маргинем Пресс

Viktor
Popkov /
Vladimir Levashov

Виктор
Попков /

Владимир
Левашов

УДК 75.071.1(47+57)Попков В.

ББК 85.143(2)6-8Попков В.

ЛЗ4

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы

ООО «А в кубе», RDI Culture и ООО «Ад Маргинем Пресс»

This book is published as a part of co-operative publishing programme
of A3, RDI Culture and Ad Marginem Press

Оформление серии — ABCdesign

ЛЗ4

Левашов, Владимир

Виктор Попков = Viktor Popkov — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 68 с. : ил. —
(Серия «Имена»). — Текст парал. рус., англ.

ISBN 978-5-91103-216-6

© Владимир Левашов, 2014

© В.Е. Попков/ РАО (Москва), 2014

© ООО «А в кубе», 2014

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014

a³

RDI Culture

AdMarginem

Владимир Левашов Виктор Попков: секрет изображения

«Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. <...> Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. <...> Что же такое мир иной? Это и мир, который нам открывает религия. Это и мир, который нам открывается только через искусство. Это и мир, лежащий в пересечении этих двух миров. <...> в любом случае искусство есть <...> вторжение мира иного в наш мир, <...> в нашу Историю <...> мы можем сказать, что мир иной не есть иной мир, а есть наша собственная историчность, открытая нам здесь и сейчас».

Борис Гройс.

Московский романтический концептуализм

Терпеть не могу социалистический реализм: вся эта изопродукция — от Александра Герасимова до Федора Решетникова — кажется мне ужасно токсичной гадостью. Когда-то любил другое искусство — неофициальное советское, превратившееся затем в современное русское. Однако уже довольно давно, если не считать счастливых исключений, оно представляется мне глуповатым — и, к несчастью, совсем не в том смысле, в каком Пушкин говорил о поэзии. Зато чем дальше, тем больше мне

6 нравятся многочисленные явления, образующие обширную окраину позднесоветского официального искусства. От книжно-журнальной иллюстрации, театра, кинематографа и анимации до всяческой «интеллигентской» литературы и живописи. Именно в этот круг и попадает творчество Виктора Попкова, работавшего с конца 1950-х до момента своей трагической и нелепой гибели в 1974-м, когда, пытаясь поймать машину, он спутал такси с инкассаторским автомобилем и был застрелен.

Времени с тех пор прошло вполне достаточно, чтобы творчество художника ушло за пределы поля зрения публики. Мало того, за это время произошла еще и кардинальная перемена самого этого зренья. Вместе со всеми прочими революциями в нашей стране случилась революция культурная, совершенно поменявшая ценностные критерии. Причем то, что прежде подпольное искусство поменялось местами с официальным, не суть данной революции, а только ее сиюминутный эффект. Суть же, пожалуй, в возврате из позднекоммунистической, тихой и скучной баньки с пауками на шумную и скучную столбовую дорогу истории. И в частности, в присоединении местного искусства к интернациональному со всеми вытекающими из этого последствиями. И если в «дореволюционной», традиционно доморощенной оптике Попков — крупная фигура, оригинальный живописец, один из создателей «сурового стиля», предтеча искусства левомосковских семидесятников (в частности, живописи Татьяны Наза-

7 ренко) и все такое прочее, то с помощью оптики «послереволюционной» его не разглядеть вовсе.

Подобная невидимость и есть эффект вышеупомянутой перемены зрения, смысл коего в том, что центральное для искусства понятие *изображения* теряет почти что всякий свой смысл. По крайней мере, всякий прежний смысл. Теперь ведь по большей части об искусстве говорят не «изобразительное», а «визуальное», акцентируя *зрительское восприятие* вместо *авторского* (создающего образ) действия. Что есть косвенная констатация очевидного: акт изображения фрагмента материального мира перестает быть рукотворным, и вместе с его рукотворностью исчезает весь творческий опыт, на протяжении такого акта возникающий. Акт опосредуется, а именно передоверяется техническим устройствам и, соответственно, из нелинейного в своей логике действия по изображению чего-либо превращается в прямое копирование визуальной оболочки. Сначала опосредующим инструментом служит фото-, затем кино- и видеокамера, а ближе к настоящему моменту — всевозможные цифровые устройства. За автором, угнездившимся в роли оператора этих устройств, остается лишь функция (в начале) выбора материала и технологии копирования и (в конце) аранжировки, коллажирования, инсталлирования полученных копий в окончательной форме, предъявляемой зрителю в качестве художественного произведения. Все, что располагается между этими крайними точками, есть чисто технический продукт. Его качество может быть

8 самым разным, но в любом случае это — техническое качество, и его не следует путать с качеством эстетическим, как все чаще случается на выставках сегодняшнего искусства, которое эксплуатирует захватывающие дух новейшие достижения технологии.

Вместе с автоматизацией производства изображения в искусстве запускается другой, параллельный процесс. Бытовая вещь из пространства жизни перемещается в своем неизменном виде в зону эстетического созерцания и тем самым становится (художественным) знаком самой себя (как нехудожественной, бытовой, физической вещи), как бы превращается в собственное изображение-копию. Эту головоломно простую операцию впервые предпринимает в 1900-х годах Марсель Дюшан, дав новому артефакту имя *ready-made* (готовый объект). Лет семьдесят спустя изобретенный им прием приобретает широкую популярность вместе с «технической воспроизводимостью» (термин Вальтера Беньямина), закладывая основу того типа эстетической практики, которое в сегодняшнем мире фигурирует под именем «современного искусства».

Тем самым художественная практика из создания изображений превращается в занятие по выбору материала для них и конечной аранжировке: искусство, так сказать, меняет место обитания. В результате возникают по крайней мере три существеннейших эффекта. Во-первых, художник, избавляясь от ручного труда, из автономного кустаря-одиночки превращается

9 в участника общественного производства: приобретая свободу в одном смысле, тем самым теряет ее в другом. Во-вторых, изображение, утрачивая рукотворность, редуцируется до нуля художественности, становится эстетически невидимым — попросту совокупностью дыр в новом пространстве производства визуальных ценностей. В-третьих, новое эстетическое пространство, выплеснувшись за пределы этих дыр и окружив их собой, воплотившись во всяческих инсталляциях, институциональных и прочих средах, смешивается с внешним миром, специализируясь теперь, скажем так, на его концептуальном дизайне. Именно это задолго до сегодняшних свершений имел в виду вышеупомянутый Беньямин, писавший о мистическом истоке *любого* уникального (читай: рукотворного) изображения, избавление от которого он видел в технических средствах копирования. Именно техническое копирование смещает эстетику из изобразительного зазеркалья в пространство реальное, социальное. Так, изображение-уникат, неважно, хорошее или плохое, становится знаком альтернативного образа жизни его автора, из прежней нормы — чуть ли не аскезой: эстетством, фундаментализмом или фриковством.

* * *

Но еще недавно все обстояло иначе. Сверхценность изображения во льду советского царства сохранялась много дольше, чем в энергично эстетизирующихся зем-

10 лях к западу от него. Чуть ли не отрицательный градус окультуренности родных пределов в качестве естественного баланса подразумевал интенсивную конденсацию совокупной эстетической энергии в единичных точках-изображениях, отчего те выглядели прямо-таки видениями иных миров. Каковыми по сути своей и являлись, если, конечно же, у их создателей была достаточная к тому способность. У Попкова она, несомненно, была: за недолгую жизнь он успел насоздавать таких миров в достаточном количестве. Поставьте рядом репродукции «Строителей Братска» (1960) и «Осенних дождей» (1974) и покажите тому, кому этот мастер неведом: ни за что не догадается, что картины писаны одной и той же рукой. И даже совсем близкие по времени работы, как, к примеру, «Северная песня» и «Семья Болотовых» (обе — 1968 года), словно бы сделаны разными людьми. Я говорю не только о том, что в художественном кругу, к которому принадлежал Попков, подобных примеров не найдешь. Дело в том, что вообще при высоком уровне качества подобная изменчивость — крайне редкая в искусстве вещь.

В связи с этим, наверное, пишущие о художнике отмечают его «приверженность к стилизации», под которой явно разумеют влечение именно ко *многим* объектам. Но негативного в ту эпоху термина «эkleктика» избегают, выражаясь иносказательно: «круг художественных интересов мастера был исключительно широк и разнообразен». Сам же художник в дневнике о своей творче-

11 ской методе заключает следующим образом: «Иногда невольно возникает перед глазами стиль того или иного мастера, который подсказывает средства воплощения <...>. Подчинить все это и использовать для наиболее полного выражения внутреннего смысла работы — вот главное. Во время работы над „Строителями Братска“ мне были близки Корин и Корнелиу Баба; „Бригада отдыхает“ создавалась под воздействием русской иконы; „Двое“ — с воспоминанием о Средневековье и Боттичелли; „Мезенские вдовы“ — под влиянием иконы, графики в два цвета художника Гурия Захарова, произведений Эль Греко... Сейчас Филонов и Шагал»¹.

То есть, по его собственной мысли, он вообще не стилизует, он подчиняет и использует, оказывается под воздействием других художников ради решения собственных задач, и внешнего (а стилизация связана с воспроизведением более всего внешнего и чужого — изобразительной манеры) в этом бесконечно меньше, чем внутреннего, мысленного, эмоционального, невизуального. И манера его от подверженности воздействиям становится не менее, а более индивидуальной. Индивидуальность здесь не означает единства персонального языка, раз от разу воспроизводимого в неизменности. Напротив, индивидуальность заключается как раз в особой чувствительности к предмету, сюжету, миру, который изображается. Материя этих миров всякий раз разная, оттого и вид их требует всякий раз уникальной «настрой-ки», единичного языка его изображения.

12 Я вовсе не стремлюсь с порога заявлять Попкова завзятым визионером. Для начала будем считать его, ну скажем, путешественником. Путешественников в той советской стране было много. Но туристы, альпинисты, полярники, геологи-романтики и строители голубых городов держались общедемократических форм бегства от «суеты городов и потоков машин». А вот путешественники-художники предпочитали элитарные изводы эскапизма. Их профессия уже сама по себе — побег из царства общественной необходимости, из чего следует, что и путешествия художников, в принципе, имеют не одно лишь географическое измерение. Их целями могут быть «места (объекты) силы» самого разного порядка — культурно-исторического, духовного, метафорического и т. д.

В 1967 году, в разгар своего «романа» с севером, Виктор Попков прямо называет природу этих поисков-путешествий: «Не знаю, как на Западе, а у нас уход в себя (на сегодняшний день) необходим. И это не уход, а приход к себе <...>». Звучит радикально, но внешне, на поверхности жизни, у него все выглядит так же, как и у многих коллег и вообще сограждан: комсомольские стройки, только что упомянутый русский север, Таруса и окрестности, война, народ, икона и лубок, Пушкин и т. д. То есть вроде бы все это на сто процентов в духе времени, ничего личного, но только до той поры, пока не видишь попковских картин. Именно они — доказательство того, что для него это не одни сюжеты, темы, стерео-

13 типы, моды и прочие *musts* эпохи, но еще и персональные миры, реализовавшие символический потенциал, заложенный в природе изображения: «...У меня самые прекрасные минуты в работе — это открытие, оживление равнодушных, безразличных для меня до того времени понятий, вещей. Я оживляю их, они — меня». В своих путешествиях он создает-открывает параллельные пространства там, где другие-прочие обнаруживают лишь набор сувениров, этнографический реквизит.

«Я лежал возле стены на чистом полу и смотрел на них снизу. То ли я задремал, то ли забылся, но, очнувшись, ясно увидел всю сцену, которая сдвинула и время, и пространство, и их жизнь, и мою жизнь <...>», — пишет Попков о начале работы над картиной «Воспоминания. Вдовы» (1966). Вот он, словно бы через стык кадров в фильме, этот сдвиг в параллельный мир. Художник упоминает, что образом для композиции ему служил начинающий увядать цветок пиона: фигуры вдов разошлись лепестками, запустив хоровод. Как цветной витраж-роза, вправленный в серый камень средневекового собора, перед нами красные вдовы в сером изрядном мире, этакая северно-русская готика.

Искусствовед Ольга Яблонская замечала, что попковские персонажи — «не конкретные вдовы Отечественной: те в шестидесятые были совсем не так уж стары»², что это вдовы сразу всех главных войн России прошлого века. Но подозреваю, что и ее трактовка слишком

14 «физическая». Скорее вдовы еще в большей степени «другие» — цветные в мире, где все лишено цвета — не только интерьер избы, но и пейзаж за окошком. И только зеркало способно отразить живое-красное, да еще огоньки потухшей до фиолетового пары анютиных глазок на кружевной салфетке в бывшем красном углу, где вместо иконы — портрет Маркса да фотокарточка мужчины (отца-сына-мужа-брата) в военной форме.

Способность превращать самые общие места в нечто особенное и одушевленное у Попкова выражена с очевидностью. Что, казалось бы, может быть более обезличенным, чем красное для советского человека? Только вот цвет одежд его вдов, по касательной напомнив о нереволюционном, прекрасном красном Петрова-Водкина, скорей и сильнее всего прочитывается символически — как знак чувственной страсти, как наряд невест допетровского еще времени.

Как помним, в качестве одного из источников влияния сам художник указывал на двухцветную графику Гурья Захарова. Прием двухцветки сам по себе эффектен, но одно это не могло бы стать причиной его использования Попковым. Он редко работал абстрактно-формально, и для заимствования цветового решения должен был существовать какой-то очень реальный повод: в основе его искусства всегда лежала жизнь, а не понятие. Другое дело, что изображение жизни удовлетворяло его, лишь будучи доведено до уровня символизма («Меньше уделять внимания пустякам в натуре, только следить за ее

15 сущностью ради того, чтоб выразить сильнее ее»). Вот и черно-красное, сконденсированное им во «Вдовах» до символа, скорей всего имело очень конкретное происхождение. К примеру, на стенах деревенских домов он все время видел красные звезды — по числу ушедших на войну, причем если у звезды концы были черными, значит, ушедший с войны так и не вернулся... Или было что-то еще, не суть. Главное, что реальный субстрат всегда присутствует. И профессиональная зависимость, человеческая невозможность без него что-то делать может доходить до гротеска. Так, работая над одной из лучших своих картин «Хороший человек была бабка Анисья», он дожидался осени, чтобы поехать в деревню Велегож (где его знакомую Анисью и хоронили) писать именно тамешние желтые листья дуба. При том что манера письма этой картины — «иконно»-условная как вообще, так и по части изображения растительности. Но это, собственно, понятно: условность и реализм у нашего автора существуют слитно — все равно как банальное и особенное. Реализм растворяется в условности, вытягивая ее на уровень «одушевленности»: «Натуру нужно исправлять, как греки, и затем, исковеркав, опять возвратиться к натурной натуре». Исковерканная «натурная натура» у Попкова — не что иное, как результат деформации (или опять же стилизации — как предпочитали говорить современные Попкову критики, для которых термин «деформация» имел сугубо ругательный смысл). Причем прием деформации художником исполь-

16 зовался двояко: во-первых, ради, как мы уже говорили, пусть очень лично препарированной, но стилизации чужого визуального языка, во-вторых, в целях создания экспрессивной конструкции изображения, ее внутренней верности той самой «натурной натуре». И в любом случае эта деформация — отчетливо графической природы.

В силу обстоятельств получив графическое образование, Виктор Попков с самого начала хотел быть живописцем, довольно быстро живописцем сделался и в качестве такового вошел в историю русского искусства. Но мыслил при этом графически. Его действительно замечательные рисунки преемствуют довоенной советской графике, той ее традиции, что идет от Общества станковистов (ОСТ), в частности от Александра Дейнеки и раннего Юрия Пименова. А программные картины — своеобразная «графическая живопись», состоящая в трудных отношениях с цветом и фактурой, но зато четко артикулированная линейно и композиционно.

Если обратиться к анатомическим аналогиям, эта живопись — гораздо больше скелет и разветвленная нервная система, нежели кровь и кожа. О скелете чуть позже, что же до нервной системы, то именно графика более других рукотворных искусств чувствительна ко всему тому невербализуемому, но зато вопиюще реальному, множественно детальному разнообразию, из которого дистиллируется и дух времени, и поп-культура эпохи. В визуальном смысле поп-культура советских шестидесятых-семидесятых по преимуществу графична:

17 книжная и журнальная иллюстрация, типографика, анимация и тому подобное. Ничего из этого Попков вроде бы и не стилизует буквально, не имитирует, но феромоном эпохи его живопись фонит изрядно. Чего стоит уже то, как любовно прочерчена в картине «Двое» (1966) строчка на джинсах, этом олицетворении запредельной свободы для многих поколений советских граждан. И можно ли не заметить того, что вышеупомянутая картина — совершенно иллюстрация из журнала «Юность», так же как полотно «Зимние каникулы» (1972) — почти что укрупненный кадр из современного ему мультфильма. Или что по-девичьи нарисованные головки-глазки-ручки Пушкина и Керн из одноименной картины 1974 года — по сути оммаж вундеркинду-художнице Наде Рушевой, а девушке с холста «Молодые из деревни Уланово» того же года одной лишь крошечной короны недостает, чтоб обернуться какой-нибудь Принцессой-74.

Сказанное — не укор. Речь вовсе не о том, хорошо или плохо это в принципе, а об особенностях, о специфике — индивидуальной и эпохальной. Вся эта липнущая к глазам «мелочёвка» представляет одно из проявлений эмоциональной жизни, дозу свободы, что была отпущена тем людям. Не случайно же все более-менее вольные движения, все новации в надземной части культуры совершались в малых и прикладных видах искусств, в то время как главные виды оставались жестко нормированными. И оригинальность живописи Попкова как раз в том, что возможное на культурной периферии он умел

18 перемещать в самый центр, причем в течение довольно долгого времени. Отчего его картины сегодня для нас так и странны.

Ну а теперь о попковской живописи как скелете, о конструкции его изобразительных миров. Если грубо, пространство его работ делится на два типа — закрытое и открытое. А в пространстве открытом очень важен мотив входа-выхода и направление взгляда. Первая из значимых картин автора, «Строители Братска», показывает персонажей, предстоящих нам в виде «иконных» силуэтов на темном фоне, и в этой темноте, кроме дальних огоньков, почти ничего и нет. В то время как на аналогичных полотнах его товарищей по «суровому стилю» полярники, плотогоны, нефтяники или строители демонстрируются на фоне сугубо дневных пейзажей, взбудораженных трудовыми свершениями. Если же еще упомянуть о лагерных наколках, которые Попков сначала изобразил на руках своих героев, а потом — от греха подальше — с них убрал, то символический смысл той темноты, что у этих героев за плечами, в прошлом, становится ясен совершенно.

Последняя, неоконченная, попковская работа «Осенние дожди» (1974) — полная противоположность только что описанной. Одинокая фигура поэта на пороге дома в Михайловском видна со спины, с лицом вполоборота и закрытыми глазами. Теперь не герои на нас, но мы на героя и сквозь него смотрим на бесконечно меланхоличный русский пейзаж как в единственно

19 реальное будущее. А закрытые глаза и поза поэта, символизирующие его внутреннее горение, картинно ассоциированы с космосом природы.

Две эти картины (как точки начала и конца творческого пути) замкнуты в триптих еще одной, автопортретной — «Работа окончена» (1970). Черно-ночной фон с «болотными огнями» города и сценически яркое освещение переднего плана здесь из «Строителей», закрытые глаза персонажа — из «Пушкина», а положение тела, разомкнутость рук и при этом замкнутость силуэта — нечто среднее между ними. Поэтому и смотрим мы в ночное окно как в странно смешанные прошлое-будущее, вход-выход, до конца не понимая степени обобщения, заключенного в названии: в каком таком смысле работа автора окончена?

Все эти входы-выходы впервые формируются, пожалуй, только в «Мезенском цикле». Пространство открывается с трудом — чтобы вскрыть его, художнику требуется сначала протестировать закрытую версию изображенного мира. Происходит это, как и положено в то время, благодаря заимствованию опыта иконописи: земная твердь опрокидывается на зрителя, задираясь к верхнему краю картины, количество неба, соответственно, стремится к нулю. Впервые последовательно — хотя и формально — этот прием использован в хите 1965 года «Бригада отдыхает». На то, чтобы насытить прием смыслом, понадобился еще год. И вот в 1966-м появляются, с одной стороны, «Двое», с другой, первая из «мезенских» картин —

20 «Воспоминание. Вдовы». «Двое» — прямо-таки образец закрытого пространства: юноша и девушка зажаты между поверхностью земли (сзади) и физической поверхностью картины (спереди). И что характерно: в дальнейшем чуть ли не все работы на брачную тему используют ту или иную версию герметичного мира — не иначе как устойчивую метафору тупика. Во «Вдовах» же в замкнутом пространстве впервые прорубается окошко во внешний мир. Вроде как еще нерешительно, в левой боковой стене, и в это окошко одна из бабулек поглядывает. А два года спустя, в «Северной песне» подобное же окошко возникает уже на противоположной, правой стене, но на сей раз глядится в него заезжий молодец. Зато другое, главное окно возникает прямо посередине, и наш взгляд летит к нему коридором, созданным фигурами персонажей: справа — гостей, данными в холодных тонах, слева — поющих им старушек в лиловом-розовом-красном и, продолжая их ряд, уже на синеющем окошке — магический «красный цветок», то и дело посещающий попковские работы. А за окном — бескрайнее пространство, полное воздуха, где в один цвет лента реки и вечернее небо.

В это воздушное море у Попкова мы попадаем, пожалуй, лишь дважды: в «Тишине» и в «Майском празднике» (обе — 1972 года). И обнаруживаем здесь ту, что в «Северной песне» держала камертоном ладошку и называлась «девочкой-мелодией». Теперь она, как психагог, встречает нас у входа в изображение, чтобы увести в его простор. И простор этот явно метафизического толка.

В том же году Попков пишет еще одну «мезенскую» картину — «Северная часовня». Где простор пространства снова дан вблизи, но при этом, как и в картинах со вдовами, за пределом. Уже не сквозь окно избы, а через ворота часовни. Там видны река, небо с облаками, деревенские срубы на холме да белая лошадь. Но главное, что прямо за порогом стоит мальчик и зачарованно глядит в сумрак часовни, прямо на нас. Глядит из врезанной в картину меньшей картины, заключенной в рамку входного проема. Над которым, уже в «нашем» пространстве, парят три красных ангела. И мы знаем, что эта стена — западная, на которой пишут посмертный, Страшный Суд. И эта стена с ангелами отделяет нас от солнечного мира и от мальчика, застывшего у входа в него.

Если кто сочтет сказанное преувеличением, пусть сравнит эту картину с ранней, созданной в год Карибского кризиса (1962) и называвшейся «Он им не завидует, или Взгляд из могилы». Вот откуда композиция «Северной часовни», откуда взгляд, которым мы отвечаем взгляду мальчика. Собственно, это взгляд только во вторую очередь наш, а прежде всего — взгляд художника. Именно его первым втянуло в собственное изображение, сделало из художника — персонажем. Подобный опыт у Попкова не единичен. Градус автоперсонажности у него резко возрастает в последние годы жизни, когда он буквально облачается в одежды собственных героев. Сначала в шинель отца (на самом деле — в шинель

22 тества) в одноименной знаменитой работе все того же 1972 года. Затем в наряд начала позапрошлого века, когда работает над картинами, посвященными Пушкину. При этом симптоматично, что и герои, с которыми он отождествляется, не из числа живых, и пространство изображения становится все менее физическим. Даже когда выглядит вполне реальным — как в картине «Хороший человек была бабка Анисья», где провожающие покойницу укрываются от дождя, которого нет, и все потому, что, по мысли художника, дождь этот — их собственные слезы.

По словам уже упоминавшегося Петра Козорезенко-младшего, «тема смерти вообще всегда притягивала художника. <...> Попадая в любой незнакомый город, Попков первым делом отправлялся на кладбища и подолгу гулял там, разглядывая могилы, читая надписи на памятниках, высчитывая по датам возраст»³. Вот и к своему сорокалетию (случившемуся опять же в 1972-м) Попков делает работу, где на фоне кладбищенских кипарисов изображен полупрозрачный ангел с отрезанной головой художника в руке и его обезглавленным телом у ног. А шестью годами раньше имела место и реальная попытка самоубийства. Да и сама гибель не стала для Попкова совершенной неожиданностью: «По свидетельствам близких друзей, в последние дни с ним происходило что-то непонятное, он стал особенно нервным и тревожным. Трудно сказать, являлось ли это предчувствием скорой смерти или дело было в очередном жизненном кризисе, но вел себя Попков не так, как обычно. За не-

23 делю до гибели он позвонил А. Руткину, с которым незадолго до этого ездил в Феррапонтово, и сказал, что хочет попрощаться, потому что уходит из жизни, велел похоронить его в Велегоже. Сорвавшийся после такого звонка к Попкову на Брянскую, Руткин застал художника сидящим в мастерской одетым в пушкинский фрак⁴. Ну а 12 ноября 1974 года художник Попков, как и поэт Пушкин, погиб от пули, правда, выпущенной не из дуэльного пистолета, а из ствола неадекватного инкассатора.

* * *

В каком-то смысле эта судьба в те же годы была описана другим художником. В 1972–75-м тоже график по образованию Илья Кабаков создал цикл из десяти альбомов, названный им «Десять персонажей». Каждый из альбомов заключал «сюжет-притчу» об одном из таких персонажей. По словам автора, это всегда был «вполне литературный герой, обуреваемый темой-состоянием и проживающий эту тему-состояние от начала до конца (...) персонаж заболевает своей „идеей“, достигает в какой-то момент своего расцвета и напряжения и через какое-то время (...) погибает...»⁵

Считается, что прообразами этих литературных персонажей были реальные подпольные художники-модернисты, знакомые Кабакова. Именно их художественные «мании» хитроумный отец московского концептуализма обратил в сюжеты своих альбомов. Их мании — но не жизнь и не смерть. Что касается Попкова, то он уж

24 точно не был художником андеграунда. И не какая-то особая мания привела его к смерти: его манией как раз и была смерть, как раз и было искусство. Но все равно получается, что Кабаков описал траекторию, что совпала с линией судьбы Попкова. Описал, отстраненно охватил взглядом, но, в отличие от Попкова, не прошел по ней. Не прожил, не слился со своими героями. Не вошел в картину и не узнал действительного секрета изображения.

1 См. подробнее в недавней монографии: П.П. Козорезенко-младший. Виктор Попков. Москва, Галерея «АртКоминтерн», 2012.

2 См. <http://v-popkov.ru/ru/about/>

3 П.П. Козорезенко-младший. Виктор Попков.

4 Там же.

5 Илья Кабаков. 60–70е. Записки о неофициальной жизни в Москве. НЛО, Москва, 2008, с. 137.

































11

12











15

16



OH UM HE ZARWONET WOH





R. TARKOS 1960-61



Vladimir Levashov Viktor Popkov: The Secret of Representation

“Russian art, from the age of icons to our time, seeks to speak of another world. [...] What makes [the language of art] different is the message it has to convey about the other world — something that only art can say. [...] What is the other world? It is the world opened up to us by religion. It is the world that opens itself to us only through the medium of art. It is also the world that is situated at the point where those two worlds intersect. [...] [A]rt [...] involves impingement of that other world on our own [and] our History. [...] And what may we finally conclude? Precisely this: that other world is not another world at all; but it is our own historicity, revealed to us here and now.”¹

I can't stand socialist realism; all that visual produce — from Alexander Gerasimov to Fyodor Reshetnikov — looks like terribly toxic rubbish to me. Once I liked a different kind of art, unofficial late Soviet art that later turned into contemporary Russian art. For quite a long time, however, that art, with some lucky exceptions, has seemed to me a bit silly — alas, in a very different sense of the word from that Alexander Pushkin used when talking about poetry. Instead, what I like more and more are numerous phenomena that form the wide periphery of official late Soviet art: from book and magazine

50 illustrations to theatre, cinema and animation, to all kinds of literature and painting popular with the intelligentsia. It is in this range that one can put Viktor Popkov's work, produced between the late 1950s and 1974, the year of his tragic and absurd death, when the artist, trying to hail a taxi, mistook a cash transit car for a cab and was shot down.

Since then enough time has passed for the artist's work to have disappeared from the public view. Moreover, that view has radically changed over the years. Along with all sorts of other revolutions happening in Russia, the country went through a cultural revolution that altered its existing value criteria. Further, the fact that the old underground art scene has swapped places with the official one is only a transient effect of that revolution, rather than its upshot. The upshot seems to be the country's return from the late communist "bathhouse with spiders in every corner", quiet and dull, to the noisy and dull highway of history. It involves the merging of the local and the international art scenes, complete with all its consequences. If the "prerevolutionary", traditional domestic scope showed Popkov as a major figure, an ingenious painter, one of the founders of the "severe style", the forerunner of the 1970s "left-wing movement" of the Moscow Artists' Union, an individualist tendency with a modernist slant, and all the rest of it, our "postrevolutionary" scopes leave him totally invisible.

This invisibility is, in fact, the result of the above-mentioned change of view, which means that the notion of *representation*, central to art, loses almost all meaning. Or

51 at least, all its former meaning. Because nowadays one does not talk about the “fine arts”, with their strong tradition of figurative representation, but of the “visual arts”, emphasizing the *viewer’s perception* instead of the *author’s action* (that is, representation). That is implicitly stating the obvious: the act of representing a fragment of the material world no longer involves something created by the artist’s hands; thus, the entire creative experience that would otherwise emerge in the course of this act disappears. The act is mediated — namely, put in the hands of technical devices; consequently, its nonlinear logic of representation is lost, the act replaced by the direct copying of a visual shell. The role of the mediator is first given to a photo camera, then to a film or video camera, and then, nearer the present time, to various digital devices. The author, snuggling behind these devices to operate them, is left with two roles: at the beginning, he selects material and chooses a copying technique; at the end, he arranges, makes collages and installs copies, giving them some ultimate shape which is presented to the viewer as a work of art. Whatever happens between the two endpoints is a product of pure technology. Its quality can vary hugely, but in any case it is a *technical* quality, not to be confused with an *aesthetic* one — as happens more and more often at shows displaying recent art which exploits the latest breathtaking advances of technology.

The production of images in art is automated, a process running in parallel with another. An everyday object is moved in its unchanged form from the space of living into the zone

52 of aesthetic viewing, thus becoming the (art) sign of itself (that is, a non-art, everyday, physical object), turning, as it were, into its own replica image. This puzzlingly simple operation was first performed in the 1900s by Marcel Duchamp, who called the new artefact a ready-made. About seventy years later, his trademark device, alongside with “mechanical reproduction” (Walter Benjamin’s term), gains wide popularity, laying the foundation for the kind of aesthetic practice that in the present-day world goes by the name of “contemporary art”.

Thus artistic practice ceases to be the production of images, or representations, and becomes an activity aimed at selecting material for them and arranging the final results; art changes its habitat, so to speak. As a result, there emerge at least three extremely important consequences. First, the artist, getting rid of manual labour, stops being an independent artisan working on his own and becomes a participant in public production: he gains freedom in one sense only to lose it in another. Second, as a representation loses its handmade quality, its artistic quality is reduced to zero, so it becomes aesthetically invisible — just a set of holes in a new space where visual values are produced. Third, the new aesthetic space, overflowing these holes and surrounding them, embodied in various installations and embraced by institutional and other environments, mingles with the outside world, its speciality now being, let us say, the world’s conceptual design. This is exactly what Benjamin meant when, long before the achievements of our age, he wrote about

53 the mystical origin of any unique (that is, handmade) representation, which, in his view, could be got rid of by means of mechanical reproduction. It is the latter that shifts aesthetics from beyond the looking glass into the real, social space. That is the way a unique representation, no matter how good or bad, becomes the sign of its author's alternative way of life, ceasing to be the norm and nearly turning into ascesis, be it aestheticism, fundamentalism or freakiness.

* * *

And yet, things were different up until recently. The super value of represented image, frozen into the ice of the Soviet realm, was preserved for much longer than in the lands to the west of it, which were undergoing active aestheticization. That our motherland was cultured to almost below zero implied that, to maintain a natural balance, its combined aesthetic energy had to condense at a number of single points, or represented images, which made them look like visions of other worlds, no less. Which they essentially are, provided, of course, their creators have talent to make them so. Popkov certainly did: in his short life he managed to create a great many of such worlds, all different at that. Put a copy of *The Builders of Bratsk* (1960) next to one of *Autumn Rains* (1974) and show them to someone unfamiliar with the master — they would never guess that both were painted by the same hand. Even works made within a very short time, such as, for instance, *A Northern Song* and *The Bolotovs Family* (both 1968) look as if they were painted by

54 different people. This is not just to say that no other similar examples can be found in the art circle Popkov belonged to. The thing is that, when the quality of work is high, such fluidity is generally very rare in art.

It is perhaps because of this fluidity that critics writing about the artist point out his “penchant for stylization”, by which they clearly mean his attraction to *many* objects. However, they avoid the term “eclectic”, which had a negative meaning in that era, instead resorting to oblique formulae: “the range of the master’s art interests was extremely broad and varied”. As for the artist himself, his diary entry on his creative technique concludes as follows: “Sometimes you see, despite yourself, a certain master’s style before you, which gives you some clues about possible means of implementation. [...] To subordinate it and use it in order to express the inner meaning of the work to the fullest degree — that’s the most important thing. Working on *The Builders of Bratsk*, I felt close to Korin and Corneliu Baba; I painted *The Team Resting* under the influence of the Russian icon; *A Couple*, with the memories of the Middle Ages and Botticelli; *The Widows of Mezen*, under the influence of the icon, Gury Zakharov’s two-colour graphics and the works of El Greco... Now it’s Filonov and Chagal.”²

In other words, following Popkov’s own thought, he never stylizes, only subordinates and uses things, falling under other artists’ influence for the sake of solving his own problems, this process being far less exterior (because stylization is linked primarily to the reproduction of things

55 exterior, things that belong to someone else — of a manner of representation) than it is interior, mental, emotional, nonvisual. As a result of his susceptibility to influences, his manner becomes more rather than less individual. Here individuality does not mean the unity of one's individual language, reproduced time and again without variation. On the contrary, it is his special sensitivity to the object, story, world being represented that constitutes the individuality of Popkov's manner. The matter his worlds consist of is always different, which is why their appearance always requires a unique "tuning", a one-off language to depict them.

I am not trying to present Popkov out of hand as an inveterate visionary — far from it. To begin with, let us think of him, say, as a traveller. There were many travellers in that Soviet land. But while hikers, mountaineers, polar explorers, romantically inclined geologists and the builders of dream cities kept to publicly available methods to escape "the bustle of cities and traffic flows" (to use a line from a song by Vladimir Vysotsky, one of the most popular Soviet singer-songwriters), artist travellers preferred the elite variety of escapism. Their profession is in itself an escape from the realm of public necessity, meaning that their travels, by their nature, also have more than just a geographic dimension to them. Their destinations can be "places (or objects) of power" of various kinds: cultural-historical, spiritual, metaphorical and so on.

In 1967, when his affair with the North was in full swing, Viktor Popkov spoke directly of the nature of his travel

56 quests: "I don't know about the West, but in our country (at the moment) you have to escape into yourself. In fact it is not so much an escape as a homecoming." Radical though it may sound, on the surface his life looked similar to that of many of his colleagues and, more generally, fellow countrymen: Komsomol construction projects, the Russian North as already mentioned, the town of Tarusa and its environs, the war, the people, the icon and the traditional Russian woodcut print, Pushkin etc. In other words, it all seems to be hundred per cent in the spirit of the time, nothing personal, but that is only until you see Popkov's paintings. It is his works that prove that not only does he find stories, themes, stereotypes, fashions and other musts of the era in those things, but also personal worlds that realize a symbolic potential built into the nature of representation: "The most beautiful moments in my work are those when I discover and bring alive concepts and things that have, until now, looked aloof and indifferent in my eyes. We bring each other to life." In his travels the artist creates and discovers parallel spaces where others find just a collection of souvenirs, ethnographic props.

"Lying by the wall, on the clean floor, I looked up at them. I must have slept or dreamt perhaps, but when I came to I clearly saw the whole scene, which shifted both time and space, both their life and my own," Popkov writes of how he began work on his painting *Memories: Widows* (1966). Here it is, that shift into a parallel world, seen as if through a frame splice in a film. The artist mentions that the idea of

57 composition came from the image of a wilting peony: the figures of widows spread out like petals, launching a circle dance. We see them like a stained glass rose framed by the grey stone of a mediaeval cathedral, the red widows in their grey world of huts, northern Russian gothic of sorts.

The art historian Olga Yablonskaya pointed out that Popkov's characters are "not the widows of the Great Patriotic War, who were not that old in the 1960s"³, so these women must be the widows of all the major wars Russia fought in the last century. Yet I suspect that her interpretation is too "physical". It is more that the widows are "different" to an even greater extent: they have colour in the world where everything — not just the hut's interior but also the landscape outside — is devoid of it. Only a mirror is capable of reflecting what is alive and red, as well as the lights of two pansies, faded to purple on a lace doily in the former red corner, where the icon has been replaced by a portrait of Marx and a photo of a man (be it a father or brother, a son or husband) in military uniform.

Popkov's ability to turn the most commonplace things into something special and alive is clearly expressed. One would have thought that a Soviet person would find anything red highly personal. And yet the colour of his widows' clothes, serving as a tangential reminder of Petrov-Vodkin's nonrevolutionary, great red, is more likely to be read symbolically, producing the strongest impression, as a sign of sensual passion, as bridal attire in the long-gone days before Peter the Great.

58 Remember that the artist himself mentioned Gury Zakharov's two-colour graphics as one of his influences. Although the two-colour device per se can produce a great effect, that alone could not have been the reason for Popkov to use it. He rarely worked in an abstract, formal manner, so there must have been some very real motive for him to borrow that colour solution; at the base of his art was always life rather than concept. Then again, when it comes to the *representation* of life, it could only satisfy him when distilled to *symbolism*. ("Pay less attention to trifles in the model, just watch its essence in order to express it more strongly.") So it was with black and red, condensed to a symbol in *Widows* — it is most likely to have come from a very particular source. For instance, he kept seeing red stars on the walls of village houses, their number matching the number of men gone to war, a star with black points meaning that the man never came back... Or it could have been something else — it does not matter what. What matters is that the real substrate is always there. And the artist's professional dependency on it, his human inability to do anything without it, can sometimes turn grotesque. For example, working on one of his best paintings, *Granny Anisya Was a Good Person*, he would wait for autumn to go to the village of Velegozh (where Anisya he used to know was buried) to paint not just any yellow oak leaves, but *their local ones* — even though it is painted in a manner that is "iconic" and conventional overall, and particularly with regard to vegetation. Anyway, that is easy to understand: conventionality and realism coex-

59 ist in the artist's work, merging together, just like the banal and the special. Dissolving in conventionality, realism pulls it up to the level of "animateness": "You have to correct the model, like the Greeks did, and then, once you've distorted it, go back to the model per se." Popkov's "model per se" in its distorted state is nothing but the result of deformation (or, again, stylization, as his contemporary critics preferred to call it, the term "deformation" having a strictly damning sense to them). Moreover, the artist used the deformation device in two ways: first, as already mentioned, to achieve a highly personalized but nevertheless stylized version of someone else's visual language; second, to create an expressive construction of an image which, deep inside, would be true to the "model per se". At any rate, the nature of this deformation is distinctly graphical.

Having studied graphic art due to some circumstances, Viktor Popkov always wanted to be a painter, which he became quite soon, and it was as a painter that he entered the history of Russian art. And yet his way of thinking was that of a graphic artist. His genuinely remarkable drawings stem from prewar Soviet graphic art, a tradition dating back to the Society of Easel Painters (OST), particularly from Alexander Deyneka and early Yuri Pimenov. His programmatic works are a peculiar form of "graphic painting" which, although having a complicated relationship with colour and texture, is clearly articulated in terms of line and composition.

To use anatomical parallels, his painting is akin to a skeleton and a highly branched nervous system, to a much

60 greater degree than to blood and skin. We shall get back to the skeleton a little later; as for the nervous system, graphic art, more than anything else made by the artist's hands, is sensitive to that unverbalizable and yet glaringly real, numerous detailed variety which, for a given epoch, is distilled into both its zeitgeist and pop culture.

The visual element of 1960s–70s Soviet pop culture is for the most part graphical: book and magazine illustrations, typographics, animation and similar. Although Popkov does not seem to stylize or imitate any of that directly, his painting positively reeks of the pheromone of the era. Take, for instance, *A Couple* (1966) and the way the artist lovingly traces the stitching on a pair of jeans, that epitome of extreme freedom for many Soviet generations. One can't help noticing that the painting is truly an illustration from the popular magazine *Youth*, just as another one, *Winter Holidays* (1972) is almost a blow-up from a cartoon of the same period. Similarly, the little heads-eyes-arms of Pushkin and Kern, drawn in a girly manner in an eponymous 1974 painting, are in fact an homage to the prodigy artist Nadya Rusheva, while a girl in *The Young From the Village of Ulanovo*, painted in the same year, only needs a tiny crown to turn into some Princess '74.

This is not meant as a blame. What is interesting is not the quality of those works, be it good or bad in principle, but their special features, individual and epochal. All those petty trifles you cannot get out of your eyes are one of the expressions of emotional life, the sliver of freedom those people

61 had been allowed. It is no coincidence that all more or less free movements, all innovations in the overground part of Soviet culture were happening in the minor and decorative arts, while the major genres remained strait-jacketed. The original quality of Popkov's painting lies in his long-lasting ability to move anything possible on the cultural periphery right into the centre. That is why his works look so strange to us today.

And now for Popkov's painting as a skeleton, that is, the structure of his pictorial worlds. Roughly, the space of his works can be divided into two types, closed and open. And when it comes to open space, the motif of entering and exiting and the direction of the viewer's gaze are extremely important. The first of the author's major paintings, *The Builders of Bratsk*, shows characters as "iconic" silhouettes against a dark background, the darkness almost completely empty except for some distant lights. Compare that to similar canvases, where his fellow adherents of the "severe style" present their polar explorers, rafters, oil workers or builders invariably against day-time landscapes agitated by working achievements. And if we remember those labour camp tattoos that Popkov painted on his characters' hands and then, to be on the safe side, removed them, the symbolic meaning of the darkness these characters have left behind becomes crystal clear.

Popkov's last, unfinished work, *Autumn Rains* (1974) is the complete opposite of the one just described. The lonely figure of the poet standing on the doorstep in the village of

62 Mikhailovskoe is seen from behind, his face half-turned, his eyes closed. It is no longer the characters looking at us — here we look at the character and through him, at the infinitely melancholic Russian landscape, as if into the only real future there is. As for the poet's closed eyes and his pose, symbolizing the fire burning inside him, they are pictorially associated with nature's cosmos.

The two paintings, representing the start and the end of the artist's creative life, are complemented by another, the self-portrait *Work Finished* (1970), forming a closed triptych. Here the black night background with its "will-o'-the-wisp" of the city and the brightly lit, stage-like foreground are from *The Builders*, the character's closed eyes, from *Pushkin*, while the position of the body and the opened up arms contrasted with the closed up silhouette are somewhere in between. That is why we look in the night window as if into some odd past-present, entrance-exit mixture, unable to fully understand the degree of generalization embedded in the title: how is the author's work finished?

Perhaps it is *The Mezen Series* where all those entrances and exits take shape for the first time. Space is opened with an effort, to open it up the artist first has to test a closed version of the depicted world. As was the norm in those days, that is made possible by an experience borrowed from icon painting: the earth topples on the viewer, hiking up towards the upper edge of the canvas, while the amount of the firmament, consequently, tends to zero. This device is consistently — if formally — used for the first time in the 1965 hit

63 *The Team Resting*. It took another year to saturate the device with meaning. And then, in 1966, there emerge, on the one hand, *A Couple*, on the other, *Memories: Widows*, the first in *The Mezen Series*. *A Couple* is nothing short of a specimen of closed space: a young man and a young woman are squeezed between the surface of the earth (at the back) and the physical surface of the canvas (at the front). What is typical is that nearly all Popkov's subsequent works on the subject of marriage use some version of a hermetic world, an established metaphor for a dead end if ever there was one. In *Widows*, instead, closed space is cut through, a little window onto the outside world appearing for the first time. It is still somewhat tentative, this window in the left-hand side wall, one of the grannies looking out of it. Two years later, in *A Northern Song* a similar window appears, this time on the opposite, right-hand side wall, but here it is used by a dashing fellow, just visiting here, as a mirror. Yet there is also another window, the main one, right in the middle, our gaze flying to it through a corridor formed by the figures of characters: on the right we see guests, painted in cold tones, on the left, the old women singing for them, dressed in magenta, pink and red, and beyond them, continuing their line, at the window glowing with blue, the magic red flower that keeps cropping up in Popkov's works. Outside the window, a boundless space full of air, the ribbon of a river and the evening sky the same colour.

Looking at Popkov's works, we dive into that sea of air just twice, I think: in *Silence* and in *May Day* (both 1972).

64 Once there, we find her, the one who in *A Northern Song* held her palm like a tuning fork and was called the “melody girl”. Now she meets us at the entrance to the picture, like a psychagogue, to take us into its wide space. This space is definitely of metaphysical nature.

The same year Popkov paints another of his Mezen works, *A Northern Chapel*. Here the wide expanse of space is once again close by and yet, like in the widow paintings, beyond. This time it is seen not out of the window of a house, but through the gates of a chapel. Beyond them are a river, the sky with clouds, village log houses on a hill and a white horse. But most importantly, a boy is standing just the other side of the threshold, looking enchantedly into the darkness of the chapel, straight at us. He is looking out of a smaller picture, embedded in the main one, framed by the doorway. Above it, in “our” space, three red angels are hovering. And we know that this wall is west-looking, the one where the afterlife, the Last Judgement is always painted. This wall with the angels separates us from the sunny world and from the boy, completely still at its threshold.

Should anyone think the above an exaggeration, let them compare that painting with an earlier one, made in 1962, the year of the Cuban missile crisis, and titled *He Does not Envy Them, or A Look From the Grave*. That is the origin of the composition used in *A Northern Chapel*, as well as of the look with which we return the boy’s look. In fact, this look is ours only by proxy — it is the artist’s, first and foremost. It was the artist who first got drawn into

65 his own picture and transformed himself into a character. Popkov experienced that more than once. The degree to which he identifies with his characters increases in his later years, when he literally dresses in their clothes. First it is his father's greatcoat (actually his father-in-law's greatcoat) in an eponymous work painted in the same year, 1972 again. Then, working on his Pushkin paintings, he dons a nineteenth-century dress. It is also symptomatic that the characters he identifies with are not among the living, while the picture space grows less and less physical. This is true even of those paintings in which it looks quite real, like in *Granny Anisya Was a Good Person*, where the mourners are hiding from rain that is not there, all because the artist thinks of their own tears as the rain.

According to Pyotr Kozorezenko Jr, "the artist always found the subject of death generally attractive. [...] Whenever he came to a new place, Popkov would go to a cemetery first thing, he would walk there for a long time, looking at graves, reading inscriptions on monuments, calculating ages from dates."⁴ So turning forty (in the same year of 1972) Popkov produces a work where, against the background of cemetery cypresses, a semitransparent angel is pictured, the artist's severed head in his hand, the headless body at his feet. Six years previously there was also a real suicide attempt. His death itself did not come as a complete surprise to Popkov. Kozorezenko writes: "According to his closest friends, there was something wrong with him in his last days, he grew especially nervous and anxious. It is hard to

66 tell whether it was a foreboding of death or the whole thing was prompted by yet another life crisis, but Popkov did not behave the way he usually did. A week before his death he called A. Rutkin, with whom he had gone to Ferapontovo shortly before that, and said he wanted to say goodbye because he was about to leave this world, and told his friend to bury him in Velegozh. On hearing all that, Rutkin rushed to Popkov's, to Bryanskaya, and found the artist sitting in his studio, dressed in a tailcoat like Pushkin's."⁵ And then, on 12 November 1974, the artist Popkov, like the poet Pushkin, was shot dead, though not with a duel pistol but with an inept courier's gun.

* * *

In a sense, Popkov's fate was described in the same period by another artist. In 1972–75 Ilya Kabakov, also a graphic artist by background, made a series of ten albums entitled *Ten Characters*. Each album contained a "parable story" about one of the characters. According to the author, they were always "pretty much literary protagonists seized by a certain state of mind, which was also a theme, and living this theme through, from the beginning to the end. [...] A character falls ill with his "idea", reaching his peak as the tension builds, and after a while [...] he dies..."⁶

It is thought that the prototypes of those literary characters were real underground modernist artists, Kabakov's friends. Apparently, the cunning father of Moscow conceptualism turned their artistic "manias" into stories for his

67 albums. Their manias — but not their life or death. As for Popkov, he never was an underground artist. It was not some peculiar mania that led to his death: it was death itself, art itself that was his mania. And yet Kabakov happened to trace a trajectory that coincided with Popkov's fate line. He traced it, held it with an estranged gaze, but, unlike Popkov, never followed it. Never lived it and never merged with his characters. Never entered the picture and never knew the real secret of representation.

1 Boris Groys, "Moscow Romantic Conceptualism", in *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, Laura Hoptman and Tomáš Pospiszyl (eds), New York: Museum of Modern Art, 2002, 162–174.

2 P. P. Kozorezenko Jr, *Viktor Popkov*, Moscow: Galereya Art Komintern, 2012.

3 <http://v-popkov.ru/ru/about/>

4 Kozorezenko, op. cit.

5 Ibid.

6 Ilya Kabakov, *The 1960s–70s. Notes on Unofficial Life in Moscow*, Moscow: NLO, 2008, 137.

Владимир Левашов
Виктор Попков

Vladimir Levashov
Viktor Popkov

Издатели:
Александр Иванов
Михаил Котомин
Перевод на английский:
Анна Асланян
Выпускающий редактор:
Анастасия Бурьяк
Дизайн и верстка:
ABCdesign

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem
обращайтесь по телефону:
(499) 763-35-95
sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
105082, Москва,
Переведеновский пер., д. 18
тел./факс: (499) 763-35-95
www.admarginem.ru

Отпечатано BALTO print
www.baltoprint.com