

На правах рукописи

Ризнычок Ирина Андреевна

**ТРЕТЬЯ ВОЛНА РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭМИГРАЦИИ В
НЬЮ-ЙОРКЕ: ТВОРЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ И СТРАТЕГИИ**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура)
Искусствоведение

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2025

Диссертация выполнена на кафедре истории искусств и музееведения федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

Научный руководитель:

ТАМАРА АЛЕКСАНДРОВНА ГАЛЕЕВА

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

Официальные оппоненты:

ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА АНДРЕЕВА

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей»

АННА КОНСТАНТИНОВНА ФЛОРКОВСКАЯ

доктор искусствоведения, заведующая отделом «Искусство XX - XXI веков» НИИ истории и теории изобразительных искусств федерального государственного бюджетного учреждения «Российская академия художеств», член-корреспондент РАХ

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея»

Защита состоится 12 февраля 2026 года на заседании диссертационного совета Д 23.2.019.01, созданного на базе ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» по адресу: 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17. С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» и на сайте института

https://artsacademy.ru/MON/Ризнычок%20И.А.%20Третья%20волна%20русской%20художественной%20эмиграции_текст%20диссертации.pdf

Автореферат разослан «____» _____ 2026 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры зарубежного искусства

Елена Вячеславовна Калимова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена исследованию практик и стратегий третьей волны русской художественной эмиграции в Нью-Йорке, а также значимых групповых и персональных выставок выходцев из Советского Союза в Нью-Йорке в 1960–1980-е гг. В работе рассматриваются основные круги общения советских художников в эмиграции и присущие им стратегии включения в актуальную повестку художественной сцены Нью-Йорка. Помимо этого, важной составляющей исследования стал анализ трансформаций стилевых предпочтений, происходивших в творчестве художников под влиянием переезда и работы в новых социокультурных условиях. Прослеживается история развития инфраструктуры советской художественной эмиграции, включающей выставочные площадки, издания, коллекции и галереи, а также частные контакты русскоязычных художников с представителями художественной сцены Нью-Йорка. Особый акцент в работе сделан на восприятии художественных практик и выставочной активности эмигрантов третьей волны критиками и журналистами Нью-Йорка. Анализ оценки американской критики позволяет сделать выводы об особенностях интеграции и степени вовлеченности русскоязычных художников в художественное поле Нью-Йорка.

Здесь важно остановиться на проблеме используемой терминологии. В российском искусствоведении закрепился термин «третья волна русской художественной эмиграции» по аналогии с предыдущими волнами. Однако следует учесть, что эмиграцию этого периода сложно назвать полностью «русской» в силу ее полиэтнического и многонационального состава: в этот период выезжали евреи, русские, поляки, украинцы, грузины, армяне и др. Точнее было бы именовать ее «советской» по гражданской принадлежности выезжавших, но в таком случае возникает серьезная логическая нестыковка: при использовании «советской» мы вынуждены отбросить ее очередность (третья), поскольку первая волна не была советской. Однако, отбросив в сторону указание волн, мы вынуждены будем отказаться и от наименования «советская», поскольку последняя включает в себя также и вторую волну. Помимо этого, подавляющее большинство художников третьей волны позиционировали себя как носителей русской культурной идентичности, что проявлялось, в частности, в названиях выставочных и издательских проектов. Именно поэтому в рамках данной работы было принято решение, пусть и с оговорками, но сохранить традиционную терминологию, чтобы подчеркнуть преемственность и комплексный характер феномена русской художественной эмиграции на протяжении всего XX века.

Третья волна русской художественной эмиграции пришлась на эпоху «длинных семидесятих»: некоторые художники уезжали уже в конце 1960-х, тогда как пик пришелся на вторую половину 1970-х годов в связи с облегчением процедуры выезда евреев из СССР¹ и Хельсинкскими соглашениями 1975 г. (Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе в числе прочего утверждал свободу передвижения и контактов между гражданами подписавших его государств). Нижняя граница приходится на 1968 г. и связывается с несколькими международными событиями: шестидневной войной 1967 г., когда СССР занял сторону Египта, Сирии, Иордании, Ирака и Алжира, что послужило мощным импульсом к усилению миграционных настроений советских евреев; подавлением «Пражской весны» в Чехословакии. Верхняя граница приходится на середину 1980-х гг. и обусловлена наступлением периода Перестройки, изменившей миграционные возможности художников и деятелей культуры. Знаменитый аукцион Сотбис в Москве 1988 г. стал для советских неофициальных художников символическим водоразделом, открывающим новый этап отношений с Западом. В конце 1980-х принятие решения об отъезде из страны уже не было продиктовано политическим или идеологическим давлением, становясь добровольным выбором в поисках лучших условий для репрезентации и развития карьеры.

Стандартной схемой выезда было приглашение из Израиля, оттуда большая часть художников устремлялась в Западную Европу или США. При этом, по меткому замечанию Дональда Каспита, большинство художников приезжало «не в Соединенные Штаты вообще, а конкретно в Нью-Йорк, культурный центр Соединенных Штатов, превратившийся после Второй Мировой войны в столицу интернационального художественного мира»². Наиболее крупными центрами эмиграции были Париж (зачастую его пригороды, где было более дешевое жилье), Нью-Йорк и Израиль (Иерусалим и Тель-Авив), тогда как в Австрию, Германию, Италию и Великобританию устремились единицы.

Третью волну русской художественной эмиграции открывает описанный поэтами А. Хвостенко и А. Волохонским «доблестный побег» скульптора О. Соханевича и Г. Гаврилова с советского морского лайнера на турецкий берег, а оттуда, в 1968 г., в Нью-Йорк. В начале 1970-х последовали уже вполне легальные выезды: В. Бруя (1973-1983 – Нью-Йорк), В. Бахчаняна и Г. Худякова (с 1974 в Нью-Йорке), А. Косолапова (с 1975 в Нью-Йорке), Э. Неизвестного (с 1977 в

¹ В 1968 г. постановлением ЦК КПСС для восстановления дипломатических отношений с Израилем евреям было разрешено выезжать из СССР для воссоединения с семьей. Первоначально разрешалось выезжать лицам преклонного возраста (не являвшимся ценными специалистами и не имевших доступ к гос. тайнам), а также по частным делам в порядке исключения (в случае смерти или тяжелой болезни родственников). В 1974 г. для нормализации русско-американских отношений порядок выезда для евреев был облегчен [РГАНИ. Ф. 3. Оп. 68. Д. 839. Л. 94–98.; РГАНИ. Ф. 80. Оп. 1. Д. 317. Л. 15–16.]

² Каспит Д. Нью-Йорк – Москва, Москва – Нью-Йорк: душевные метания русского художника-иммигранта// Запрещенное искусство. Послевоенный советский авангард. New York, 1998. С. 85.

Нью-Йорке), Виталия Комара и Александра Меламида (с 1978 в Нью-Йорке). Всего с конца 1960-х до середины 1980-х гг. в Нью-Йорк прибыло более 50 советских художников, некоторые из них позже уехали в Европу, часть – вернулась в Россию или стала жить на две страны в 1990-е³. Во многих отношениях третьей волне эмиграции повезло куда больше их предшественников: уезжая навсегда, впоследствии они имели возможность вернуться в Россию и свободно работать там, где им было удобно.

Актуальность исследования обусловлена отсутствием в отечественной и зарубежной литературе систематического исследования, посвященного третьей волне русской художественной эмиграции, а комплексный анализ его основных центров с привлечением неопубликованных ранее архивных материалов представляется важной вехой на пути ее создания.

Активное изучение искусства русского зарубежья продолжается в России уже несколько десятилетий, о чем свидетельствуют многочисленные публикации, выставочные проекты и научные конференции, посвященные как наследию целых групп и направлений, так и отдельным его представителям. Однако, наиболее изученной является первая волна эмиграции, тогда как представления и знания о второй и третьей волнах русской художественной эмиграции фрагментарны, системность в этих исследованиях лишь намечается.

Нью-Йорк – крупнейший центр эмиграции третьей волны – привлек небывалое число советских художников, стремившихся реализовать свой творческий потенциал и преодолеть культурную изоляцию в период «длинных семидесятых». Долгое время исследователей интересовали наиболее известные художники-нонконформисты, покинувшие страну в 1970-е гг. и оказавшиеся в поле зрения зарубежных коллекционеров русского неофициального искусства, галерей и журналистов. Сегодня настало время, с одной стороны, систематизировать уже накопленные знания, а с другой – значительно расширить и обогатить представление о русской художественной эмиграции этого периода, включив в научный оборот имена художников, не имевших прямого отношения к феномену советского нонконформизма.

Степень разработанности темы исследования. Изучение изобразительного искусства третьей волны русской художественной эмиграции происходило в несколько этапов. Первыми исследователями зачастую были ее непосредственные участники, художники, кураторы,

³ На основе: Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века – начало XXI века / сост. и инт. З. Стародубцева; под. ред. А. Обуховой. М. : Гос. центр совр. искусства, 2010. Приведенная З.Б. Стародубцевой хроника отъездов подверглась пересмотру и ряду уточнений, в результате чего автор диссертации остановился на примерной цифре – 50 художников. Н. Додж во вступительной статье к каталогу выставки *Russian New Wave* [«Русская новая волна»] пишет о том, что в 1970-е гг. в Нью-Йорке и поблизости от него работало более сотни русских художников-эмигрантов. Очевидно, что Додж не разделял художников на волны эмиграции, а учитывал всех живших на тот момент выходцев из СССР.

анализирующие современную им культуру, а также западные историки искусства и слависты. В условиях государственного контроля в СССР сложилась система функционирования искусства, в которой ее неофициальная страта в отсутствии возможностей для репрезентации и, как следствие, внешней критики, была вынуждена анализировать себя самостоятельно, в узком дружеском кругу близких по своим взглядам художников, поэтов и музыкантов. Перебравшись на Запад, художники-эмигранты столкнулись с похожей проблемой: в ситуации невысокого спроса на советское искусство и отсутствии широкого интереса со стороны американской критики, многие художники самостоятельно представляли и анализировали как свое искусство, так и творчество ближнего круга. Отчасти по этой причине появились такие издания, как альманах «Третья волна» и журнал «А-Я», издававшиеся в Париже и распространявшиеся в Нью-Йорке.

Представители русской художественной эмиграции и первые западные исследователи, Р. и В. Герловины, А. Глезер, И. Голомшток⁴, Б. Гройс⁵, В. и М. Тупицыны, Д. Боулт, К. Аймермахер и др., заложили основные подходы к изучению искусства третьей волны, которые продолжают влиять на оптику современных авторов. Принципиально значимые издания, посвященные изобразительному искусству русской художественной эмиграции, стали появляться уже в конце 1970-х гг. и зачастую были связаны с крупными выставочными проектами. В 1977 г. по следам выставки неофициального советского искусства в Институте современного искусства (ICA) в Лондоне⁶ была опубликована книга «Soviet Art in Exile» [«Советское искусство в изгнании»] с текстами И.Н. Голомштока и А.Д. Глезера⁷. В ней авторы сосредоточили свое внимание, прежде всего, на творчестве представленных на выставке художников. Статья Голомштока «Unofficial Art from the Soviet Union» была посвящена широкому спектру различных тенденций и направлений внутри неофициального искусства в СССР, тогда как в тексте Глезера «Struggle to Exhibitions» рассматривались социальные проблемы советских неофициальных художников в СССР, и подробно описывались события «бульдозерной выставки», в организации которой Глезер принимал непосредственное участие. Биографический подход А.Д. Глезера вкупе с героическими штампами сопротивления

⁴ Голомшток И.Н. Занятие для старого городского: мемуары пессимиста. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015.

⁵ Гройс Б.Е. Московский романтический концептуализм // А-Я. 1979. № 1. С. 3–11; Гройс Б.Е. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993; Гройс Б.Е. Ранние тексты, 1976–1990. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.

⁶ Unofficial Art From the Soviet Union [«Неофициальное искусство из Советского Союза»]. 19 января – 27 февраля 1977. Институт современного искусства (ICA), Лондон.

⁷ Golomshtok I., Glezer A. Soviet Art in Exile. New York: Random House, 1977. Также к выставке была опубликована книга: Golomshtok I., Glezer A., Penrose R. Unofficial art from the Soviet Union / Ed. by M. Scammell. London: Secker Warburg, 1977.

официальной системе культуры породил специфический нарратив, в котором социальный и политический контекст оттягивали внимание от искусствоведческого анализа произведений. Именно такой подход к описанию искусства как продукта социально-политических условий мы обнаружим в его книге «Искусство под бульдозером», изданной в 1977 г. в Париже и позже переведенной на немецкий язык⁸. В конце 1970-х Глезер начал публиковать эссе о художниках-эмигрантах в издаваемом им альманахе «Третья волна», а в 1986 г. они составили полноценную книгу «Русские художники на Западе», куда вошли биографии и творческие портреты более чем сорока художников-эмигрантов⁹. Помимо этого, Глезер активно издавал свои мемуары, в которых подробно рассказывал о формировании своей коллекции, эмиграции и организации «Музея русского искусства в изгнании»¹⁰. Позже Глезер издал внушительную двуязычную книгу о своей коллекции, в которой также подробно описывал историю своего отъезда из СССР¹¹.

Значительным вкладом в изучение литературы и визуального искусства русского зарубежья стала вышедшая под редакцией К.К. Кузьминского и Г.Л. Ковалева «Антология новейшей русской поэзии У Голубой лагуны» (1980–1986). Собрав обширный материал о неофициальных поэтах и художниках, антология представила срез культуры советского андеграунда – с обилием биографических и социокультурных деталей¹².

Другой пример исследования искусства русского зарубежья, созданного его непосредственными участниками-эмигрантами, – это вышедшая в 1986 г. англоязычная книга «Russian Samizdat Art» [«Русское искусство самиздата»] по следам одноименного выставочного проекта в США и Канаде. Книга была посвящена истории и особенностям московского визуального самиздата в 1970-е гг. и содержала статьи художников и кураторов проекта Р. и В. Герловиных, а также историков искусства и славистов Ч. Дориа, Ш. Бойко и Д. Боулта¹³.

Значительный вклад в репрезентацию и исследование третьей волны русской художественной эмиграции в США внесли М. Мастеркова-Тупицына и В. Агамов-Тупицын¹⁴.

⁸ Глезер А.Д. Искусство под бульдозером. «Синяя книга». Paris: Overs. Publ. Inter., 1977; *Gleser A. Kunst gegen Bulldozer: Memoiren eines russischen Sammlers* / Aus d. Russ. übers. von A. Manzella. Frankfurt/M. [u.a.]: Ullstein, 1982.

⁹ Глезер А.Д. Русские художники на Западе. Эссе и статьи. Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1986.

¹⁰ Глезер А. Д. Человек с двойным дном. Париж: Третья волна, 1979.

¹¹ Глезер А.Д. Современное русское искусство = *L'art russe contemporain*. Moskva : Tret'ja Volna [u.a.], 1993.

¹² Кузьминский К.К., Ковалев Г.Л. Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны. 5 т. Newtonville: Oriental Research Partners, 1980–1986. См. также: На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов / И. Кукуй (сост.). Москва / Бостон / СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2022.

¹³ Russian Samizdat Art. Essays by John E. Bowl, S. Bojko, R. and V. Gerlovin / Ed. Doria C. New York: Willis Locker & Owens Publishing, 1986.

¹⁴ Тупицын В. «Другое» искусства: беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг.. М.: Ad Marginem, 1997.

Участники московского круга концептуалистов и одни из организаторов «бульдозерной выставки» (1974), они эмигрировали из Советского Союза в 1975 г. и продолжили свое образование в Нью-Йорке. В эмиграции они не только сохранили контакты с московскими неофициальными художниками¹⁵, но и развернули широкую деятельность по их представлению на Западе через выставки, публикации и акции. В. Агамов-Тупицын опубликовал ряд книг, в основу которых легли беседы с художниками, представителями современных ему художественных сцен Москвы и Нью-Йорка¹⁶. Связь между этими городами также зафиксирована в книге «Москва–Нью-Йорк», одну из глав которой В. Агамов-Тупицын и М. Мастеркова-Тупицына посвятили описанию и анализу реализованных в Нью-Йорке выставочных проектов¹⁷. Их куратором выступила М. Мастеркова-Тупицына, племянница художницы Л. Мастерковой¹⁸. Получив образование в Нью-Йорке, Мастеркова-Тупицына стала ученицей Р. Краусс, основательницы и главного редактора авторитетного журнала *October*. Последнее обстоятельство наложило сильный отпечаток на исследовательскую и кураторскую деятельность Мастерковой-Тупицыной. Сосредоточившись на соц-арте и московском концептуализме, она рассматривала их сквозь призму практик языковой и символической деконструкции, нейтрализующих политическую заряженность советской идеологией.

В своих работах Мастеркова-Тупицына отметила близость советского современного искусства к американскому через их общие связи с русским историческим авангардом, повлиявшим на развитие как советского послевоенного неофициального искусства, так и американского неоавангарда. В своей книге «Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present» Тупицына впервые представила историю советского искусства в виде движения от авангарда через соцреализм к послевоенному неоавангарду: экспериментальной группе Ильи Кабакова, акциям «Коллективных действий», соц-арту, концептуализму и апт-арту¹⁹. Этот же подход к рассмотрению советского искусства она реализовала в книге «Moscow Vanguard Art 1922—1992», где отдельную главу посвятила творческой активности художников-эмигрантов и сложностям включения их художественных практик в актуальную повестку арт-сцены Нью-Йорка²⁰. Помимо этого, Тупицыны посвятили ряд своих публикаций выставкам русского

¹⁵ Агамов-Тупицын В., Монастырский А. Тет-а-тет: переписка, диалоги, интерпретация, фактография / Сост. М. Мастеркова-Тупицына. Вологда: [б. и.], 2013.

¹⁶ Тупицын В. «Другое» искусства: беседы с художниками, критиками, философами: 1980–1995 гг. М.: Ad Marginem, 1997; Агамов-Тупицын В. Круг общения. М.: Ад Маргинем, 2013.

¹⁷ Тупицын В., Тупицына М. Свой чужой: беседа с Маргаритой Тупицыной // Москва – Нью-Йорк. WAM. № 21. 2006. С. 10–20.

¹⁸ В 2022 была опубликована книга Тупицыной, посвященная ее тете, художнице Л.А. Мастерковой: Мастеркова-Тупицына М. Лидия Мастеркова: право на эксперимент. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 135–181.

¹⁹ Tupitsyn M. Margins of Soviet Art: Socialist Realism to the Present. Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989.

²⁰ Tupitsyn M. Moscow Vanguard Art 1922–1992. London; New Haven: Yale University Press, 2017.

искусства в Нью-Йорке и их восприятию, однако объектами их анализа стали исключительно выставки соц-арта, апт-арта и концептуализма, которые они организовывали в период 1980–1990-х²¹.

Важный вклад в изучение третьей волны русской художественной эмиграции внесли западные исследователи, обращавшиеся к этой теме еще в 1980-е гг. Знаковой работой, рассматривающей феномен третьей волны русской художественной эмиграции с позиций социокультурного анализа, стала книга М. Рюшемейер в соавторстве с И.Н. Голомштоком и Д. Кеннеди²². Анализ повседневных практик художников-эмигрантов, социальные и экономические условия их работы после переезда в США стали точкой отсчета для диссертации.

Большой массив исследований связан с осмыслением наследия третьей волны русской художественной эмиграции в американских коллекциях. Ключевую роль здесь сыграли коллекционеры Нортон и Нэнси Додж, чье обширное собрание, включающее в том числе работы русских эмигрантов, находится сегодня в Музее Зиммерли при университете Ратгерс в Нью-Джерси (США). Коллекция Доджа достаточно подробно исследована, а результаты представлены через выставки, каталоги, книги, статьи и доклады Н. Доджа, Э. Хилтон, А. Розенфельд, Д. МакФи, Д. Шарп и Ю. Туловской²³. Так, представленная в работах Д. Шарп и В. Хиллингс оптика, согласно которой соц-арт становился частью международного концептуального проекта, послужили значимым ориентиром для настоящего диссертационного исследования.

Кроме того, осмысление искусства русской художественной эмиграции происходило через выставочные проекты Натальи и Татьяны Колодзей в Нью-Джерси (Kolodzei Art Foundation)²⁴, Романа Табакмана и Марины Длуги-Табакман (*Emerging Arts Foundation*), Музея

²¹ *Тупицын В.* Коммунальный (пост) модернизм. М.: Ad Marginem, 1998; *Tupitsyn M.* Sots Art: Round Dance versus Ritual // *Social Text*. № 22 (Spring, 1989). P. 148–153; *Tupitsyn M.* Showing Sots art in New York // *Exhibit Russia: The new international decade 1986–1996* / ed. by R. Addison, & K. Fowle. Moscow : Artguide, 2016. P. 39–40; *Tupitsyn M. Agamov-Tupitsyn V.* Anti-Shows: APTART 1982–84 / ed. by M. Tupitsyn, V. Tupitsyn and D. Morris. London: Afterall Books; London: Koenig Books, 2017.

²² *Reuschemeyer M., Golomshtok I., Kennedy J.* Soviet Emigre Artists: Life and Works in the USSR and the United States. Armonk, N.Y.; London: M.E. Sharpe, 1985.

²³ *Dodge N.T., Hilton A.* New Art from the Soviet Union: The Known and the Unknown. Washington, D.C. and Mechanicsville, Md.: Acropolis Books and Cremona Foundation, 1977; *McPhee J.* The Ransom of Russian Art. Macfarlane Walter & Ross, 1994; *From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union* / Ed. A. Rosenfeld, N. T. Dodge. New York: Thames and Hudson, 1995; *Moscow Conceptualism in Context* / Ed. A. Rosenfeld. [New Brunswick]. N.J.: Zimmerli Art Museum at Rutgers University; Munich; New York: Co-published by Prestel: [Gardners Books], 2011; *Thinking pictures: the visual field of Moscow conceptualism* / Ed. Jane A. Sharp; with essays by A. Barr, S. Hängsen, M. J. Jackson, Y. Kalinsky, T. Smith. New Brunswick, New Jersey : Zimmerli Art Museum, 2016.

²⁴ *The Hurricane of Time. Turn of the Century, Close of the Millennium. Selections from the Kolodzei Collection of Russian and Eastern European Art (1960 - 2000)* [Exhibition catalogue], with essays by T. Kolodzei, N. Kolodzei, A. Hilton, V. Turchin, E. Crispolti. Kolodzei Art Foundation, 2000.

русского искусства в Нью-Джерси (MoRA, коллекция Глезера), Музея русского искусства в Миннеаполисе (TMORA).

Пусть небольшой, но самостоятельный корпус текстов представляют монографии западных исследователей, посвященные отдельным художникам, – Э. Неизвестному²⁵, В. Комару и А. Меламиду²⁶ и др..

Следующий этап изучения культуры русского зарубежья связан с постперестроечным периодом, когда в России появился ряд инициатив, направленных на аккумуляцию информации о художниках, покинувших границы России и Советского Союза. Со времен проведения Первого Конгресса соотечественников в Москве (1991), разработавшего программу изучения русской эмиграции, прошло немало научных конференций, выставок, написан ряд диссертаций, опубликованы воспоминания художников и искусствоведов-эмигрантов, статьи и книги²⁷. Наиболее значимыми для исследователей стали подробные биографические словари «Художники русской эмиграции» О.Л. Лейкинда и Д.Я. Северюхина²⁸, «Русская художественная эмиграция: 1917–1939» Д.Я. Северюхина²⁹, «Художники русского зарубежья» О.Л. Лейкинда, Д.Я. Северюхина и К.В. Махрова³⁰, а также информационный портал «Искусство и архитектура русского зарубежья», представивший обширный справочный материал³¹. Эти и другие фундаментальные исследования охватывают период первой волны эмиграции между двумя Мировыми войнами, тогда как вторая и третья волны русской художественной эмиграции в российском искусствоведении исследованы не столь подробно. Так, А.В. Толстой в своей книге «Художники русской эмиграции» писал о необходимости последовательного изучения наследия третьей волны эмиграции, призывая рассматривать его «одновременно в европейском (американском, израильском) контекстах как часть мировой культуры конца XX столетия, выявляя значение их реального вклада в эту культуру»³².

На сегодняшний день наиболее полными изданиями, посвященными послевоенной художественной эмиграции из СССР, являются книги под редакцией З.Б. Стародубцевой

²⁵ *Leong A.* Centaur. The life and art of Ernst Neizvestny. Lanham : Rowman & Littlefield Publ., 2002.

²⁶ Komar/Melamid, two Soviet dissident artists / ed. by Melvyn B. Nathanson; intr. by Jack Burnham. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1979.

²⁷ Подробнее см.: *Яковлева Е.П.* Художественное наследие русского зарубежья в свете исследований последнего десятилетия: обзор о художественном наследии русского зарубежья // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение русского зарубежья / отв. ред. О. Л. Лейкинд. СПб., 2008. С. 11–21.

²⁸ *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Художники русской эмиграции (1917–1941). Биографический словарь. СПб: Издательство Чернышева, 1994.

²⁹ *Северюхин Д.Я.* Русская художественная эмиграция, 1917–1939. Северюхин Д.Я. Дмитрия Яковлевич Северюхин СПб.: Изд-во им. Н.Н. Новикова, 2003.

³⁰ *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Художники русского зарубежья: Первая и вторая волна эмиграции: Биографический словарь: в 2 т. / Фонд имени Д.С. Лихачева. СПб: Изд. дом «Мирь», 2019.

³¹ Интернет-сайт «Искусство и архитектура Русского зарубежья». <https://artz.ru/texts/1804805756.html>

³² *Толстой А.В.* Художники русской эмиграции. Istanbul-Београд-Praha-Berlin-Paris. М.: Искусство-XXI в., 2005. С. 319.

«Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века - начало XXI века» и «Русские художники за рубежом. 1970-2010-е годы», включившие биографические справочники, аналитические статьи, краткие справки о русских газетах, журналах, галереях, музеях, хронологию отъездов, список групповых выставок русских художников за рубежом и интервью с художниками-эмигрантами в США, Франции, Германии и Москве³³. Последнее оказалось особенно ценным источником, потому как сегодня многих из интервьюируемых Стародубцевой художников, уже нет в живых. Книги стали результатом крупного исследовательского проекта ГЦСИ «Русское арт-зарубежье сегодня» (2008–2010) и открыли дорогу исследованиям третьей и четвертой волн русской художественной эмиграции.

За последние годы накоплен огромный массив материалов, касающихся творческих судеб и наследия отдельных художников-эмигрантов в Соединенных Штатах. Это, прежде всего, монографии и альбомы, посвященные отдельным художникам и творческим дуэтам (изданные в том числе художниками о художниках): М. Гробману, В. Комару и А. Меламиду, М. Одноралову, Г. Худякову, Р. и В. Герловиным³⁴. Здесь следует упомянуть обширную издательскую работу *Breus Foundation*, представляющую серию «новых классиков» современного русского искусства.

Отдельного внимания заслуживают персональные выставки русско-американских художников В. Бахчаняна, Ю. и Е. Грачевых, В. Комара и А. Меламида, А. Косолапова, Л. Ламма, А. Нея, М. Одноралова, Л. Сокова, Г. Худякова и др.³⁵, прошедшие за последние годы в ГРМ, ГТГ, ММСИ, pop/off/art gallery и др. институциях, некоторые из этих проектов сопровождались изданием каталогов и альбомов.

³³ Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX века – начало XXI века / сост. и инт. З. Стародубцева; под ред. А. Обуховой. М. : Гос. центр совр. искусства, 2010; Русские художники за рубежом. 1970–2010-е годы / авт.-сост. и инт. З. Б. Стародубцева. М. : БуксМАрт, 2020.

³⁴ М. Гробман эмигрировал в Израиль, но книга о его наследии включает важные размышления об искусстве советской художественной эмиграции: *Кантор-Казовская Л.* Гробман / Grobman. М. : Новое лит. обозрение, 2014; *Светляков К.* Комар и Меламид: сокрушители канонов. М.: BREUS, 2019; Михаил Одноралов. Ретроспекция. СПб: Palace Editions, 2010; Генрих Худяков. Автограф. М.: Виртуальная галерея, 2019; *Герловины Р. и В.* Концепты. Вологда, 2012.

³⁵ «Вагрич Бахчанян. Picasso – СССР». 12 мая – 7 июня 2008. pop/off/art gallery (Москва); «Юрий и Елизавета Грачевы. Москва. Нью-Йорк». 17 марта – 17 апреля 2005, ГТГ; 28 апреля – 6 июня 2005, ГРМ; «Комар & Melamid». 22 марта – 09 июня, 2019, ММОМА, Москва; «Виталий комар и Александр Меламид». 24 октября – 11 декабря 2022, ГТГ; «Александр Косолапов. Ленин и Кока-Кола». 29 ноября 2017 – 11 февраля 2018, ММОМА, Москва; «Леонид Ламм. От утопии к виртуальности». 2009-2010. ГРМ, ГТГ; «В поисках смысла: Александр Ней. Работы из коллекции ГЦСИ и частных собраний». Август 2009, ГЦСИ, Москва; «Михаил Одноралов. Ретроспектива». 5 – 28 февраля 2010, ГТГ; 20 мая – 12 июля 2010, ГРМ; «Леонид Соков. Угол зрения». 23 мая – 1 июля, 2012, ММСИ, Москва; «Леонид Соков. Незабываемые встречи». 14 октября 2016-29 января, 2017, ГТГ; «Генрих Худяков. JUMBO LOVE». Март – май, 2019. ММОМА, Москва.

Диссертация опирается на обширный корпус работ, посвященных американскому искусству 1960–1980-х годов³⁶, русскому историческому авангарду³⁷, а также советскому официальному и неофициальному искусству. Первыми о неофициальном искусстве стали писать западные исследователи И. Халупецкий, Д. Берджер, П. Секлочи и И. Мид, К. Аймермахер, Д. Боулт, Н. Мислер, Д. Гамбрэлл, М. и Р. Бэйгелл и др.³⁸.

Среди исследователей послевоенного официального искусства следует назвать А.М. Кантора, А.И. Морозова, И.Н. Карасик, В.Г. Левашова, В.М. Полевого, Л.В. Мочалова и др.³⁹. Самостоятельный корпус составляют многочисленные исследования неофициального искусства Москвы (Е.А. Бобринской, Ю.Я. Герчука, Е.Ю. Деготь, А.В. Ерофеева, В.В. Пацюкова, К.А. Светлякова, А.К. Якимовича и др.)⁴⁰ и Ленинграда (Е.Ю. Андреевой, А.Д. Боровского, Г.А.

³⁶ *Lippard L. R. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966–1972. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997; Osborne P. Conceptual Art. London: Phaidon Press, 2002; Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Х.Д. Бухло, Д. Джослит. М.: Ад Маргинем, 2015; Бухло Б. Х. Д. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов [2003]. М.: V-A-C press, 2015; Кримп Д. На руинах музея [1993]. М.: V-A-C press, 2015; Foster H. Postmodernism // Id. The Anti-Aesthetic. Seattle: Bay Press, 1983; Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы [1986]. М.: Художественный журнал, 2003 и др.*

³⁷ *Gray C. The Great Experiment. Russian Art 1863–1922. London: Thames and Hudson; New York: Abrams, 1962; Bowl J. Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902–1934. New York: The Viking Press, 1976; Lodder C. Russian Constructivism. New Haven and London: Yale University Press, 1983; Buchloh B.H.D. Cold War Constructivism // Serge Guilbaut (ed.). Reconstructing Modernism. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990 и др.*

³⁸ *Sjelochka P., Mead I. Unofficial Art in the Soviet Union. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967; Berger J. Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the role of the Artist in the U.S.S.R. Pantheon Books, 1969; Аймермахер К. От единства к многообразию. Социально-культурные аспекты советского искусства в период между 1945 и 1988 гг. в Москве. Берн, 1988; Аймермахер К. От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х годов. М.: Рос. Гос. Гуманит. ун-т, 2004; Baigell R., Baigell M. Soviet dissident artists: interviews after perestroika. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.*

³⁹ *Кантор А.М. 1970-е годы как этап истории искусства // Советское искусствознание, 1979. М., 1980. Вып. 2. С. 41–58; Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись советских художников 1960-х – 1980-х годов. М.: Советский художник, 1989; Карасик И.Н. К проблеме историзма художественного сознания 1970-х гг. (на материале советской художественной критики) // Советское искусствознание, 1981. М., 1982. Вып. 2 (15). С. 24–50; Деготь Е., Левашев В. Разрешенное искусство // Искусство. 1990. №1. С. 58–61; Полевой В.М. Проблемы реализма в искусстве 70-х гг. // Советское искусствознание'21. М., 1986. С. 5–14; Мочалов Л. Жанры: прошлое, настоящее и... //Творчество.1979. № 5. С. 18–19; и др.*

⁴⁰ *Бобринская Е.А. Концептуализм. М.: Галарт, 1993; Обухова А. Е., Орлова М. В. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму: Америка. Европа. Россия. 1960–1970-е. М.: ОЛМА-Пресс: Галарт, 2001; Бобринская Е.А. Чужие?: неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Арт-Медиа, 2013; Герчук Ю.Я. «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962 года. М.: Новое литературное обозрение, 2008; Деготь Е. Семидесятые как история // Декоративное искусство. 1983. № 6. С. 18–19; Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000; Ерофеев А. Русское искусство 1960–1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетелях очевидцев // Вопросы искусствознания. М., 1997. X (1/97). С. 584–616; Якимович А.К. Советское изобразительное искусство 1970-х – начала 1980-х годов // Советское искусствознание'19. М., 1985. С. 29–64; Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство. Культура. Картина мира. 1930–1990; [Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории искусств]. М.: Искусство–XXI век, 2009; Светляков К.А. Культура эпохи застоя и проблемы постмодерна // Это было навсегда. 68–85: каталог выставки / Сост. Ю. Воротынцева, А. Курляндцева, К. Светляков. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020 С. 12–18; и др.*

Соколова)⁴¹, а также теоретическим аспектам позднесоветского альтернативного искусства⁴². Отдельно следует выделить работы, посвященные региональным художественным сценам позднесоветского периода, среди авторов которых отметим: М.В. Агееву, Т.А. Галееву, Г.В. Голынец, Е.А. Дорогину, Т.П. Жумати, С.В. Игнатенко, Е.В. Ильину, Н.А. Левданскую, Л.Л. Смирных, Г.С. Трифонову, М.Г. Чурилову и др. Статьи и книги из этого раздела находят отражение в библиографическом списке, однако выведены за границы историографии в соответствии с целями и задачами данной диссертации. Отдельно стоит упомянуть теоретические исследования советской художественной культуры и сборники под редакцией Н.А. Хренова и Н.М. Зоркой⁴³.

Кроме того, важной составляющей стала публикация хроники событий в искусстве 1950–1980-х гг., позволяющая реконструировать московскую и ленинградскую художественные ситуации, предшествовавшие отъезду художников. Среди значимых работ такого рода следует отметить составленную Л.П. Талочкиным, И.Г. Алпатовой и Н.О. Тамручи московскую хронику, опубликованную в книге «Другое искусство: Москва, 1956–1988»⁴⁴. Отдельно следует упомянуть опубликованные каталоги коллекций послевоенного неофициального искусства отечественных музеев (ГТГ, ГРМ). Наиболее значимой для исследования стала вышедшая недавно книга-каталог коллекции Л.П. Талочкина, переданной в ГТГ⁴⁵.

Важным вкладом в изучение неофициального искусства стали публикации Г.Д. Кизевальтера, посвященные отдельным десятилетиям в русском искусстве⁴⁶. Несомненным достоинством этих работ стали интервью с художниками, музыкантами, литераторами альтернативных кругов Москвы и Ленинграда, взятые Кизевальтером по прошествии времени и

⁴¹ Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград 1946–1991. М.: Искусство XXI век, 2012; Андреева Е.Ю. Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е. Андреева. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004; Боровский А.Д. Близкое чтение. М.: Новое литературное обозрение, 2009; Соколов Г.А. Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы // М.: Слово/Slovo, 2021; и др.

⁴² Новоженнова А., Напреенко Г. Эпизоды модернизма. От истоков до кризиса. М.: НЛЮ, 2018; Сальников В. Пикассо о нас не слышал: размышления об источниках и составных частях современного русского искусства. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018.

⁴³ От искусства оттепели к искусству распада империи / Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: ГИИ, «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2013; Художественная жизнь России 1970-х гг. как системное целое/гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ и РАН; отв. ред. Н.М.Зоркая. СПб.: Алетейя, 2001.

⁴⁴ Первое издание в двух томах: «Другое искусство», Москва, 1956–76: каталог выставки / Сост. Л. Талочкин, И. Алпатова. М.: Художественная галерея «Московская коллекция»: СП «Интербук», 1991. Второе дополненное издание с хроникой вышло в 2005 г.: Другое искусство. Москва 1956–1988 / Сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М.: Галарт, 2005.

⁴⁵ «Я знал их всех». Коллекция / Отв. ред. Т. Карпова. Науч. ред. И. Горлова, А. Курляндцева, С. Обухова. ГТГ, 2022.

⁴⁶ Кизевальтер Г. Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории неофициального искусства. 1950 – 1960 годы. Статьи и материалы. М.: НЛЮ, 2018. С.12; Эти странные семидесятые, или Потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания / Сост. Г. Д. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2010; Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Эссе, интервью, фотографии / Ред.- сост. Г. Д. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

позволяющие взглянуть на художественные процессы 1960–1980-х под новым углом. Особенно значимой для диссертации стала книга Кизевальтера «Репортажи из-под-валов. Альтернативная история неофициальной культуры в 1970-х и 1980-х годах в СССР глазами иностранных журналистов, дополненная интервью с ее героями»⁴⁷, представляющая срез публикаций в западных (преимущественно, немецких) СМИ и вскрывающая зазоры между самоидентификацией художников-эмигрантов и представлениями западных журналистов о советском искусстве.

Также немаловажную роль сыграли изданные воспоминания художников, так или иначе связанных с эмиграцией третьей волны. Мемуары Ю.Ф. Альберта, И.И. Кабакова, В.Ф. Колейчука, В.Д. Пивоварова, О.Я. Рабина, М.И. Чернышова, В.Б. Янкилевского и др. реконструируют события художественного процесса 1960–1980-х гг. и содержат ряд важных аналитических наблюдений об эпохе и искусстве⁴⁸.

Несмотря на то, что диссертация не рассматривает культурную дипломатию между СССР и США, в работе упоминаются исследования о культурном измерении Холодной войны У. Хиксона, Й. Ричмонда, Ф. С. Сондерс, Э. Гилбор⁴⁹, Э.А. Иваняна, И.И. Куриллы, О.С. Нагорной и др.⁵⁰.

Академическое осмысление позднесоветского визуального искусства в его связи с американской культурой представлено в диссертациях и статьях К.А. Чунихина и А.С. Курляндцевой. К.А. Чунихин анализирует репрезентацию американского визуального искусства в СССР⁵¹, а предмет исследований А.С. Курляндцевой – советско-американский

⁴⁷ Кизевальтер Г. Репортажи из-под-валов. Альтернативная история неофициальной культуры в 1970-х и 1980-х годах в СССР глазами иностранных журналистов, дополненная интервью с ее героями. М.: НЛО, 2022.

⁴⁸ Альберт Ю.Ф. Что я видел. М.: Новое лит. обозрение, 2011; Кабаков И.И. 60–70-е... : записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008; Колейчук В.Ф. Кинетизм. М.: Галарт, 1994; Пивоваров В.Д. Влюбленный агент. М.: НЛО, 2001; Пивоваров В.Д. Серые тетради. М.: НЛО, 2002; Рабин О.Я. Я. Три жизни. Paris – New York: CASE / Third Wave publishing, 1986; Чернышов М.И. Москва 1961–67 = Moscow, 1961–67. Нью-Йорк: Published by Bella Volfman, 1988; Янкилевский В.Б. И две фигуры...: Рассказы для друга. М.: Новое лит. обозрение, 2003; и др.

⁴⁹ Hixson W. L. Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945–1961. New York: St. Martin's Press, 1997; Richmond Y. Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2003; Сондерс Ф. С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны. М.: Кучково поле, 2014; Gilburd E. To see Paris and die: the soviet lives of western culture. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2018; etc.

⁵⁰ Энциклопедия российско-американских отношений XVIII–XX века / авт. и сост. Э. А. Иванян. М.: Международные отношения, 2001; Иванян Э. А. Когда говорят музы: история российско-американских культурных связей. М.: Международные отношения, 2007; Советская культурная дипломатия в годы Холодной войны (1945–1989): сборник документов / под ред. О. Нагорной и др. Челябинск: Каменный пояс, 2017; СССР и США в XX веке: восприятие «другого» / Отв. сост. Б. Физелер, Р. Магнусдоттир. М.: РОССПЭН, 2017; Курилла И. И. Заклятые друзья. История мнений, фантазий, контактов, взаимопонимания России и США. М.: Новое литературное обозрение, 2018; Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945–1989: Коллективная монография / Науч. ред., рук. О.С. Нагорная. М.: РОССПЭН, 2018; и др.

⁵¹ Chunikhin K. Shared Images. A History of American Art in the Soviet Union during the Cold War. Oldenbourg: De Gruyter, 2025; Chunikhin K. The Representation of American Visual Art in the USSR during the Cold War (1950 to the late 1960s). Ph.D. Diss., Jacobs University Bremen, 2016; Чунихин К. А. Сквозь железный занавес: репрезентация

художественный обмен и связи в 1950–1970-е гг., включая выставки, проводившиеся как на государственном, так и на частном уровне⁵². Если А.С. Курляндцева исследует формирование образа Америки в советском искусстве, то автора настоящей работы интересуют обратные процессы – восприятие советского искусства американской критикой в 1960–1980-е гг..

Отметим также роль научных конференций, форумов и семинаров, посвященных послевоенному советскому искусству. Здесь следует кратко перечислить конференции с комплексным подходом: «Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы» (2012, ГИИ, Москва)⁵³, серию семинаров «Russian Art & Culture Group» в Университете Якобса (Бремен), ежегодный форум молодых исследователей советской и постсоветской истории (НИУ ВШЭ, Москва) и ежегодную конференцию «Конструируя “советское”?» (Европейский университет, СПб). Также следует упомянуть Всероссийскую научно-практическую конференцию «Вторая волна русского авангарда: региональные версии», посвященную практикам советских альтернативных художников за пределами Москвы (2021, УрФУ, Екатеринбург).

Одним из наиболее значимых для темы диссертации научных событий последних лет стала международная конференция «Переводы и диалоги: рецепция русского искусства за границей» (2017, Ка’Фоскари, Венеция), объединившая усилия европейских, американских и российских исследователей русского искусства⁵⁴. Часть докладов была посвящена теме репрезентации и рецепции позднесоветского искусства в Соединенных Штатах. Так, Д.Э. Боулт посвятил свое выступление деятельности русскоязычного художественного критика В.К. Завалишина, освещающего выставки русского исторического авангарда и современного ему русского искусства в эмигрантских изданиях Нью-Йорка в послевоенный период⁵⁵. Д. Шарп в своем докладе обозначила парадокс в карьере многих советских нонконформистов, эмигрировавших на Запад, – сочетание «случайного коммерческого успеха с практически полной критической маргинализацией»⁵⁶. Ю.А. Туловская акцентировала внимание на трудностях в кураторском представлении и восприятии советского нонконформистского

изобразительного искусства США в журнале «Америка» в эпоху холодной войны // Артикульт. 2012. № 8 (4). С. 20–38; Чунихин К. А. Американская национальная выставка в Сокольниках и Выставка достижений СССР в Нью-Йорке: история, семантика и кинорепрезентация двух выставок 1959 года // Bulletin des DHI Moskau. 2013. № 7. Конструируя «советское»? С. 109–127.

⁵² Курляндцева А.С. Художественные связи США и СССР в 1950–1970-е годы: художники, политики, выставки. Дисс.канд. иск., НИУ ВШЭ, Москва, 2021.

⁵³ Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы: Сборник / Ред.-сост. А. К. Флорковская, отв. ред. М. А. Бусев. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, БуксМАрт, 2014.

⁵⁴ Сайт проекта URL: <https://veniceconference.com/> (дата обращения: 14.05.2022)

⁵⁵ Боулт Д. Russian Art in America: The Case of Vyacheslav Zavalishin. 26 October, 2017. Доклад был опубликован в сборнике по итогам конференции: Bowlit J. E. Vyacheslav Zavalishin and Vladimir Markov // Translations and Dialogues: The Reception of Russian Art Abroad / ed. by S. Burini. 2019. P. 153–166.

⁵⁶ Sharp J. Cultural Translation in Transition: Episodes in Art Critical Press of the Cold War Era. October 27, 2017.

искусства американской публикой на примере проектов в музее Зиммерли (коллекция Нортон и Нэнси Додж)⁵⁷. Представленная в этих докладах оптика стала отправной точкой для исследования восприятия искусства советских художников-эмигрантов в Нью-Йорке.

Объект исследования – русская художественная эмиграция в Нью-Йорке в 1960–1980-е гг.

Предмет исследования – творческие практики и стратегии художников-выходцев из СССР, персональные и групповые выставки советских художников-эмигрантов в Нью-Йорке, а также их восприятие американскими критиками и журналистами.

Цель научной работы состоит в осмыслении роли третьей волны русской художественной эмиграции на арт-сцене Нью-Йорка через анализ практик и стратегий художников, а также выставок и их восприятия американской критикой. Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Определить причины и предпосылки формирования третьей волны русской художественной эмиграции в контексте советской культуры 1960–1980-х гг., а также особенности третьей волны русской художественной эмиграции в Нью-Йорке.
2. Обозначить характерные особенности художественной сцены Нью-Йорка рассматриваемого периода.
3. Выявить и проанализировать основные круги общения внутри русской художественной диаспоры в Нью-Йорке и присущие им творческие стратегии.
4. Представить и проанализировать стилевые предпочтения и их трансформации в практиках художников в период эмиграции.
5. Проследить связи между художниками-выходцами из СССР и представителями американской арт-сцены: коллекционерами, критиками, владельцами галерей, славистами, историками искусства.
6. Рассмотреть значимые групповые и персональные выставки русских художников-эмигрантов в Нью-Йорке и проанализировать их оценку американскими критиками и журналистами.

Материалы исследования. Настоящая научная работа опирается на материалы из российских и зарубежных музеев, архивов и исследовательских центров, а также личных архивов художников-эмигрантов и частных коллекций в Соединенных Штатах и Франции.

Важными источниками стали письма, выставочная документация (планы, пресс-релизы и приглашения), публикации (в том числе машинописные перепечатки зарубежных изданий),

⁵⁷ *Tulovsky J.* The Challenges of Exhibiting Russian Contemporary Art in America. October 27, 2017.

документальные фотографии, аудио- и видео-записи интервью с художниками из архивов российских музеев. Так, значимую роль в исследовании сыграли архивные материалы Музея современного искусства «Гараж»: персональные фонды Л. Талочкина, Н. Зарецкой, В. Агамова-Тупицына и М. Мастерковой-Тупицыной, И. Пальмина, а также фонд «Художественные проекты». Бесценным источником стали документальные видео-интервью З.Б. Стародубцевой с художниками-эмигрантами Нью-Йорка, созданные в рамках проекта «Русская арт-эмиграция сегодня» (ГЦСИ, 2008–2010) и хранящиеся в медиа-архиве ГМИИ им. Пушкина в Москве. Газетные публикации и редкие издания об Эрнсте Неизвестном в музее его имени в Екатеринбурге легли в основу повествования о скульпторе в Нью-Йорке. Кроме того, в работе используются исторические документы, официальные письма и приказы из РГАНИ.

Существенный корпус составили частная переписка, интервью, арт-объекты, выставочная документация и фотографии экспозиций, хранящиеся в архиве Исследовательского Центра Восточной Европы при Бременском университете в Германии. Ключевыми для исследования стали фонды К. Аймермахера, содержащие подборку материалов о художниках-эмигрантах В. Бахчаняне, Л. Сокове, Г. Худякове, М. Шемякине, Э. Неизвестном, Л. Ламме, А. Косолапове, В. Комаре и А. Меламиде, Л. Нуссберге, а также коллекционерах А. Глезере, Г. Костаки и Н. Додже; фонд К. Гро, включающий наряду с арт-объектами, мейл-арт и переписку с Р. и В. Герловиными, В. Бахчаняном и Г. Худяковым; редакторский портфель «А-Я» с неопубликованными материалами журнала, персональный фонд Л. Нуссберга, а также обширная переписка с художниками и коллекционерами в фонде И. Голомштока.

Внушительную часть источников составили материалы американских архивов, музеев и исследовательских центров: Архива американского искусства института Смитсониан (Вашингтон), коллекции исследовательского института Гетти (Лос-Анджелес), музея Гуггенхайма (Нью-Йорк), Музея современного искусства в Нью-Йорке (МоМА, Нью-Йорк), Зиммерли музея (Ратгерс, Нью-Джерси), Мид музея (Амхерст, штат Массачусетс).

Часть материалов для исследования предоставили участники описываемых художественных процессов и их наследники. Так, в диссертацию вошли документы, фотографии произведений и экспозиций из частных архивов Р. и В. Герловиных (штат Нью-Йорк), М. Мастерковой-Тупицыной и В. Агамова-Тупицына (Нью-Йорк – Париж), Ю. и Е. Грачевых (Нью-Йорк), А. Нея (Нью-Йорк), И. Шелковского (Москва), Ж.-Ж. Герона (Париж) и др. Помимо этого, в работе задействованы опубликованные воспоминания художников и переписка. Среди подобного рода источников стоит отметить опубликованную в 2019 г.

переписку художников с журналом «А-Я»⁵⁸, а также письма Э.И. Неизвестного к Т.В. Харламовой и Е.В. Елагиной⁵⁹.

Отдельно стоит упомянуть подборку статей, рецензий на выставки и интервью с художниками в американских газетах и журналах по искусству *The New York Times* [«Нью-Йорк Таймс»], *Newsweek* [«Ньюсвик»], *Washington Post* [«Вашингтон Пост»], *Artforum* [«Артфорум»], *Art in America* [«Арт ин Америка»], *ARTnews* [«АРТньюс»], *Village Voice* [«Виллидж Войс»] и др., а также русскоязычных эмигрантских изданий «Русская мысль», «Новое русское слово», «Третья волна», «А-Я», «Континент» и др. Здесь нужно выделить аналитические статьи и обзоры выставок американских критиков и журналистов Г. Глюк, Х. Крамера, Р. Коэн, Л. Липпард, К. Ларсон, Э. Астрахана, Х. Смита, Д. Расселла и др.. Важную роль сыграли также обзоры выставок русского искусства С.Л. Голлербаха и В.К. Завалишина, опубликованные в русскоязычных эмигрантских изданиях, имевших хождение в Нью-Йорке.

Методология исследования. Данная работа носит мультидисциплинарный характер и использует методы, свойственные историческим, культурологическим, социологическим и медиа исследованиям наравне с традиционными искусствоведческими методами формально-стилистического и историко-культурного анализа. Обозначить проницаемость границы между официальным и неофициальным искусством удалось, используя социологические концепции «советской субъективности» А. Юрчака, С. Коткина, Н. Козловой, М. Липовецкого, К. Смолы и др. представителей постревизионистской школы. Транснациональный подход дал возможность рассматривать художественные практики советских эмигрантов на арт-сцене Нью-Йорка поверх идеологических барьеров. Концепция «множественных модернизмов», представленная в работах Т. Смита, К. Хенберга, Ф. Фриджери и М. Членовой⁶⁰, предоставила теоретическую основу для переоценки проблемы вторичности советской версии модернизма и следования западным образцам. Отметим, что каждая глава имеет соответствующую материалу методологическую рамку. Так, биографический подход применяется для анализа творческой активности русских художников-эмигрантов, а формально-стилистический анализ используется для исследования созданных в эмиграции произведений.

⁵⁸ Переписка художников с журналом «А-Я». 1976–1981. Т. 1 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019; Переписка художников с журналом «А-Я». 1982–2000. Т. 2 / сост. И. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Кроме того, в 2004 г. было издано репринтное издание журнала: А-Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979–1986 / под ред. И. Шелковского и А. Обуховой. М.: АртХроника, 2004. В 2021 г. опубликовано факсимильное издание: А-Я: журнал неофициального русского искусства = АYA: unofficial Russian art review: 1979–1986. Москва: Арт Волхонка, 2021.

⁵⁹ Волкова П., Харламова Т. Письма Эрнста Неизвестного. М.: Хорошая книга, 2014.

⁶⁰ Smith T. Art History's Work-in Pro(re)gress – Reflections on the Multiple Modernities Project // New Histories of Art in the Global Postwar Era. Ed. Flavia Frigeri and Kristian Handberg. London: Routledge, 2021. P. 12–23.

В ходе исследования было принято решение ввести ряд намеренных ограничений данной диссертации. Так, отнюдь не все творческие судьбы советских художников-эмигрантов рассматриваются детально, многие из них лишь упоминаются или значатся в биографическом справочнике в приложении, например: Василий Ситников (с 1980 в Нью-Йорке), Михаил Чернышов (с 1980 в Нью-Йорке), Леонид Ламм (с 1982 в Нью-Йорке) и Владимир Некрасов (с 1976 в Нью-Йорке). Невозможность охватить всех художников-эмигрантов, рассказать о каждом из них подробно потребовала обобщения и выделения наиболее значимых практик и стратегий. Глава, посвященная художникам, не входившим в круг альманаха «Третья волна» и круг журнала «А-Я», была призвана сбалансировать материал и избежать откровенной схематизации. Наше исследование ограничено также географическими рамками. Так, в повествование не вошли художники, живущие за пределами Нью-Йорка. Однако, среди них немало значимых фигур русского зарубежья, чьи художественные практики и стратегии также заслуживают пристального внимания исследователей. Среди них Алек Рапопорт (Сан-Франциско), Яков Виньковецкий (штат Вирджиния, затем – Хьюстон), Виктор Скерсис (Бетлехем) и др. Кроме того, исследование фокусируется на временном отрезке, совпадающим с периодом третьей волны эмиграции. Развитие художественных и выставочных практик русских эмигрантов с 1990-х до сегодняшнего дня представляется отдельной темой, поскольку и американская художественная сцена, и восприятие русского искусства после перестройки и знаменитого аукциона «Сотбис» 1988 г. претерпели существенные изменения.

Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе третьей волны русской художественной эмиграции в Нью-Йорке, до этого не проводившимся в отечественном и зарубежном искусствознании.

1. Впервые третья волна русской художественной эмиграции в Нью-Йорке представлена как неоднородная комплексная структура, в которой выделены два условных круга общения, центрами которых были консолидирующие силы эмигрантов проекты: журнал «А-Я» и выставки под кураторством М. Тупицыной; альманах «Третья волна» и выставки под кураторством А. Глезера.

2. Впервые подробно рассмотрены творческие стратегии художников третьей волны, включая их стилевые предпочтения и контакты с представителями арт-сцены Нью-Йорка.

3. Выявлены и проанализированы характерные представления о советском неофициальном искусстве, особенности восприятия художественных практик и выставочной активности русских художников-эмигрантов в американской и русскоязычной эмигрантской прессе в Нью-Йорке.

4. Актуализированы имена малоизвестных и забытых художников третьей волны эмиграции в Нью-Йорке.

5. Введен в научный оборот корпус новых архивных источников, включая материалы из частных архивов художников, а также малоизученные документы зарубежных архивов и исследовательских центров.

6. Впервые составлен полный биографический справочник художников-эмигрантов, а также список ключевых групповых и персональных выставок русских художников в Нью-Йорке.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Третья волна русской художественной эмиграции в Нью-Йорке – явление неоднородное по своему составу, его нельзя назвать полностью «нонконформистским». В обозначенный период уезжали не только яркие представители альтернативных кругов, но и художники, не имевшие прямого отношения к неофициальному искусству. Третью волну русской художественной эмиграции нельзя назвать «диссидентской». Этот широко распространенный в западной прессе ярлык являлся продуктом культурной политики периода Холодной войны и имел мало общего с реальными взглядами и стремлениями художников-эмигрантов, не связывавших свою деятельность с диссидентством.

2. Диаспора русской художественной эмиграции в Нью-Йорке была сложно устроенной структурой, в которой сосуществовали и пересекались разные круги общения. В диссертации они условно разделены на группы: 1) круг А. Глезера и альманаха «Третья волна»; 2) круг журнала «А-Я» (И. Шелковский); 3) независимых художников, одновременно соприкасающихся с разными кругами, но не входивших ни в один из них. Каждая группа выработала характерные стратегии представления своего искусства и его включения в культурное поле Нью-Йорка. Представленные ими версии современного русского искусства не совпадали друг с другом, вызывая конфликты. Такая ситуация соответствовала жесткой иерархичности культурного поля Нью-Йорка и биполярному представлению об искусстве Западного и Восточного блоков, не подразумевающих культурного многообразия.

3. Все художники-эмигранты сталкивались с одинаковыми проблемами, которые в диссертации разделены на проблемы *адаптации* и проблемы *восприятия*. Первые представляли

собой комплекс социально-бытовых проблем, разобщенности русской диаспоры, неразвитой инфраструктуры русской художественной среды внутри Нью-Йорка и изоляции от процессов в американском искусстве. Проблемы *восприятия* американскими критиками и прессой также носили системный характер, складываясь из риторики Холодной войны, пронизывающей всю культуру (негативное отношение ко всему советскому) и трудностей перевода советского опыта художников (коммунально-бытового, культурного, языкового и т.д.). Особенно остро стояла проблема восприятия современного русского искусства левыми критиками, ожидавшими четкой политической позиции от советских художников-эмигрантов и не принимавших политическую нейтральность подавляющего большинства художников-эмигрантов третьей волны. При этом, модернистское искусство художников круга А. Глезера и альманаха «Третья волна» воспринималось подавляющим большинством критиков как устаревшее и провинциальное, тогда как постмодернистские художественные практики круга журнала «А-Я» воспринимались более позитивно. Из-за большей проявленности соц-арта и концептуализма в медиа-пространстве Нью-Йорка, сложился определенный стереотип, согласно которому третью волну русской художественной эмиграции в Нью-Йорке принято связывать именно с обозначенными выше направлениями, тогда как на практике третья волна была куда более многообразным явлением.

4. Важным фактором, повлиявшим на вовлечение художественных практик русских художников-эмигрантов в культурное поле Нью-Йорка стало постепенное развитие инфраструктуры русской художественной среды благодаря временной консолидации сил участников эмиграции: появлению журналов, открытию галерей, центров и музеев русского искусства, а также поддержке американских академических институций, коллекционеров и фондов.

5. Принципиальную роль в продвижении современного русского искусства на художественной сцене Нью-Йорка сыграл возрастающий на протяжении 1960-1980-х гг. интерес к русскому историческому авангарду со стороны американских исследователей и художников. В частности, влияние конструктивизма испытали американские минималисты и концептуалисты, значимость русского исторического авангарда подчеркивали левые художественные критики. Русские художники-эмигранты старались использовать этот интерес в своих целях, обозначая свои практики как неоавангардные. Поворотным событием в этих процессах стала выставка коллекции русского исторического авангарда Г.Д. Костаки в Музее С.Р. Гуггенхайма в 1981 г., совпавшая с экспозициями современного русского искусства в Нью-Йорке.

Теоретическая значимость работы заключается в осмыслении роли третьей волны русской художественной эмиграции в Нью-Йорке. Полученные в ходе работы выводы могут использоваться искусствоведами, историками и культурологами в своих исследованиях. Результаты научной работы вносят вклад в изучение русской художественной эмиграции XX века в целом, историю советского послевоенного искусства, исследования культурного измерения Холодной войны и американистику.

Практическая значимость работы состоит в том, что положения научной работы могут найти применение в научно-педагогической сфере (при разработке академических курсов и учебных пособий), выставочных проектах и научно-популярных изданиях. Собранный в ходе исследования справочный аппарат может использоваться в работе государственных музеев и частных галерей.

Апробация результатов исследования. Ключевые положения диссертации были представлены в виде докладов на: 1) Молодежных конвентах (УрФУ, Екатеринбург, 2017; 2019); 2) Международной научной конференции XXVIII-е Алпатовские чтения «История искусства в России – XX век: интенции, контексты, школы» (РАХ, Москва, 2017); 3) Международном форуме молодых исследователей советской и постсоветской истории и культуры (НИУ ВШЭ, Москва, 2018); 4) Конференции «Чужое и Другое: пути культурного трансфера в искусстве и визуальной культуре» (Европейский университет, Санкт-Петербург, 2022); 6) Всероссийской научной конференции «Художественная культура советского периода: между официальным и неофициальным искусством» (ГИИ, Москва, 2022); 7) Ninth graduate workshop of the *Russian Art and Culture Group* «Methods Workshop on Soviet Nonconformist Art» [«Методологическом семинаре по советскому неофициальному искусству»] (Констрактер университет, Бремен, 2023). Отдельно стоит упомянуть кураторскую деятельность автора: выставку в ЕМИИ и опубликованный каталог «Юрий Грачев: русский художник в Нью-Йорке» (Екатеринбург, 2013), посвященный творчеству одного из художников третьей волны русской художественной эмиграции в Нью-Йорке.

Материалы диссертации были опубликованы в журналах, в том числе входящих в перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Соответствие содержания диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует содержанию специальности 5.10.3. – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение), в частности, таким ее областям исследований, как: п. 36. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры; п. 39.

Творческие судьбы и художественное наследие мастеров живописи, графики, скульптуры, архитектуры и декоративно-прикладного творчества.

Объем и структура работы. Структура диссертации определяется целью и задачами исследования и состоит из введения, основной части, которая делится на три главы, заключения, библиографии, приложений в виде альбома иллюстраций, а также хронологического списка значимых выставок, краткого биографического справочника и списка сокращений. Библиография включает 453 наименования на русском и английском языках, из них 39 – ранее не опубликованные источники. Общий объем работы – 272 с. I тома и 86 с. II тома, включая альбом иллюстраций и приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Во **введении** дается краткая характеристика русской художественной эмиграции третьей волны и ставится вопрос о корректности использования тех или иных терминов по отношению к рассматриваемому феномену. Обосновываются актуальность исследования и его научная новизна, здесь же приводится подробный историографический обзор существующих исследований по теме. Кроме того, во введении определены субъект и объект исследования, хронологические рамки, а также цель и поставленные задачи. Подробно рассматриваются методология и релевантность использования выбранных методов по отношению к материалу на основании его особенностей, формулируются результаты исследования и форма их апробации.

Первая глава **«Третья волна русской художественной эмиграции в советском и американском контекстах 1960–1980-х гг.»** фокусируется на истории художественной эмиграции из СССР в 1960–1980-е гг.. Дается краткий экскурс в советскую историю и культуру рассматриваемого периода, выделяются факторы, предопределившие третью волну эмиграции: усиление социального отчуждения, интенсификация выставочной активности и борьба за профессиональные права неофициальных художников. В параграфе **1.1.2 «Альтернативные художественные круги в условиях советской культуры»** анализируется структура советской художественной культуры, основанная на оппозиции официальной и неофициальной страт, но отнюдь ей не ограничивающаяся: обе эти культуры не были изолированы друг от друга – они активно взаимодействовали и пересекались, а внутри них существовало множество ниш и точек соприкосновения. В качестве альтернативы биполярной модели официальное/неофициальное предлагаются социологические концепции «советской субъективности», в центре внимания которых находится вопрос взаимоотношений субъекта с властью, язык и коммуникация. Здесь же пунктирно обозначены основные круги общения, в которые входили рассматриваемые в

диссертации художники до своего отъезда: группа «Движение» Л. Нуссберга, «левые» М. Гробмана, круг Э. Неизвестного в Москве и круг М. Шемякина в Ленинграде, подвижную конфигурацию круга московских концептуалистов, а также рассмотрены присущие им характерные особенности. В параграфах **1.1.3 «Расширенный горизонт: западный модернизм в поле зрения художников»** и **1.1.4 «Русский исторический авангард: восстановление и укрепление связей»** рассматриваются различные способы и каналы передачи знаний о западном модернизме через «проводящую мембрану» «железного занавеса», а также процессы восстановления и укрепления связей советских художников неоавангардистов с русским историческим авангардом. При этом, полученные представления о западном модернизме, пусть и неполные, фрагментарные, воспринимались художниками как «значимое Другое», позволяя конструировать собственный подход к искусству. Не менее важным становилось восстановление утраченных или ослабевших связей с русским историческим авангардом, служившим важной точкой отсчета для современных советских художников. Накопленный к середине 1970-х годов материал, осведомленность художников и деятелей культуры, восстанавливающих звенья истории русского искусства и собирающих по кусочкам представление об искусстве западном, позволили создать свою самобытную версию модернизма и инициировать альтернативные концептуальные и соц-артистские практики в русле постмодернистских тенденций.

Следующий параграф **«Особенности третьей волны русской художественной эмиграции»** обращается к историческому контексту эмиграции из СССР в рассматриваемый период («разрядка» и стремление СССР улучшить свой международный имидж), а также отвечает на вопросы, кто уезжал и почему, какие схемы выезда были самыми распространенными и какие фонды оказывали поддержку эмигрантам. Здесь формулируются отличительные черты третьей волны эмиграции по сравнению с двумя предыдущими волнами и другими центрами эмиграции (Израиль, Франция). Среди них следует назвать творческую зрелость большинства художников-эмигрантов, стремление выйти из культурной изоляции, наличие амбициозных планов, разобщенность и конфликтность в художественной среде. Однако, на рубеже 1970–1980-х годов в среде русских эмигрантов появились первые крупные групповые проекты, такие как журнала «А-Я», передвижная серия коллективных выставок «Russian Samizdat Art», выставки соц-арта под кураторством Маргариты Тупицыной, акции группы «Страсти по Казимиру», – все эти проекты требовали временной консолидации сил их участников, но, как правило, подобного рода инициативы были наполнены сложными и не всегда дружелюбными отношениями как внутри самих групп, так и с внешними по отношению к ним участниками русского художественного сообщества. Художники альтернативных кругов,

будучи тесно связанными дружескими связями в Москве и Ленинграде, в эмиграции их теряли, а прежняя сплоченность против официальной советской культуры в новой форме была невозможна.

В разделе **1.2 «Советские художники-эмигранты и художественная сцена Нью-Йорка в 1960–1980-е гг.»** особое внимание уделяется динамике развития инфраструктуры русской художественной эмиграции и ее роли в продвижении современного русского искусства в Нью-Йорке. Параграф **1.2.1 «Ключевые тенденции в искусстве Нью-Йорка в 1960–1980-е гг.»** сосредоточен на рассмотрении американской системы художественной культуры, а также ключевых тенденций и событий в искусстве Нью-Йорка 1960–1980-х гг. Ставший центром интернационального искусства после Второй мировой войны, Нью-Йорк задавал основные тенденции и векторы развития современного американского искусства в целом. Речь идет о зарождении и развитии крупных течений, таких как: минимализм, концептуализм, процессуальное искусство, сайт-специфик, а также широком распространении новых медиа в искусстве. Автор акцентирует внимание на важных вопросах, волновавших современных американских художников и составлявших актуальную повестку: феминистские художественные практики, политическое искусство, и, как следствие, появление альтернативных музеев и коммерческим галереям арт-институций и выставочных пространств. Основной вектор развития американского искусства определяется постепенным переходом от модернизма к постмодернистскому дискурсу. Помимо прочего в этом параграфе прослеживается история возникновения интереса к русскому историческому авангарду и его влиянии на развитие современного американского искусства. Последнее предопределило особую оптику восприятия советского неофициального искусства.

Параграф **1.2.2 «Представления о советском искусстве в американской прессе»** дает краткий обзор основных публикаций о советском искусстве, издававшихся в американской прессе на протяжении «длинных семидесятых». Поводами для публикаций в этот период становились резонансные события, связанные с борьбой художников за свои профессиональные права, крупные скандалы, международные выставочные проекты с участием советских художников, юбилейные даты, а также выход зарубежных книг о русском/советском искусстве. Отмечается, что заметный всплеск интереса американской прессы к советскому искусству пришелся на период «разрядки напряженности» (1969–1979). Его пик – короткий промежуток между 1974 и 1977 гг., когда явное «потепление» отношений между СССР и США, выразившееся в научно-техническом сотрудничестве⁶¹, сделало заметными для западных

⁶¹ Программа «Аполлон – Союз», совместный старт которой состоялся 15 июля 1975 г.

наблюдателей события в советском художественном мире: «Бульдозерную» (15 сентября 1974 г.) и последовавшую за нею Измайловскую (29 сентября 1974 г.) выставки, в которых ключевую роль сыграли будущие эмигранты – художники и кураторы. Серьезных аналитических статей о советском искусстве на протяжении 1960–1970-х гг. было катастрофически мало в силу относительной изолированности сообществ Москвы, Ленинграда, советских республик и регионов от международных художественных процессов и сложности понимания контекста для западного наблюдателя. Круг художников, попадавших в поле зрения зарубежных журналистов, был ограничен несколькими десятками имён и редко расширялся за счет новых. Тем не менее, контакты между западными дипломатами, исследователями, славистами и советскими художниками и деятелями культуры обусловили появление ряда важных публикаций, на основе которых формировалось пусть и фрагментарное, зачастую содержащее ошибки и неточности, представление о советском искусстве, среди которых следует назвать статьи Э. Астрахана, Г. Глюк, Х. Крамера, Д. Расселла, Х. Смита и др.. И если на первых порах американскую критику подогревал интерес к подпольному, запрещенному статусу неофициального искусства, то к началу 1980-х гг. оценка альтернативных художественных практик в работах становится более глубокой и осмысленной в материалах Р. Коэн, К. Ларсон, Л. Липпард, П. Шелдаля и др.. Исчезает романтический флер сопротивления и борьбы, да и сама история развития советского искусства становится для американской аудитории более прозрачной и понятной благодаря организации крупных выставок русского авангарда первой трети XX в., а также усилиям историков искусства и критиков. Запрос на переориентацию в восприятии советского искусства исходил как от новоприбывших мигрантов, так и от западной интеллектуальной элиты.

Параграф 1.2.3 «Русская художественная среда Нью-Йорка» представляет анализ инфраструктуры русскоязычной эмигрантской художественной среды в Нью-Йорке, включая издания, галереи, центры и другие выставочные площадки, представлявшие русское искусство. Особое внимание уделяется роли альманаха «Третья волна» и журнала «А-Я» в формировании крупных кругов общения художников-эмигрантов в Нью-Йорке. Они не только освещали выставки советского искусства, но и транслировали определенные взгляды на современное им советское искусство и, в частности, творческие практики русских художников-эмигрантов. Так, в условный круг А.Д. Глезера и возглавляемого им альманаха «Третья волна» (издавался с 1976 в Париже, а с 1980 – в Нью-Йорке) входили художники Эрнст Неизвестный и Михаил Шемякин, Марк Клионский, Лев Межберг, Владимир Григорович и др. Отличительными особенностями этого круга была ориентация на русскоязычную аудиторию, сотрудничество с «русскими» галереями (например, Эдуарда Нахамкина), отсюда – относительная

изолированность от художественной сцены Нью-Йорка и принципиальная невключенность в актуальную повестку американского искусства. А.Д. Глезер настаивал на уникальной духовности русского искусства и эксплуатировал тему диссидентства и сопротивления режиму, его оценка лежала в области морального и этического.

Другой условный круг сформировался вокруг деятельности журнала «А-Я» в Нью-Йорке. В отличие от «Третьей волны» журнал «А-Я» изначально был ориентирован на западную аудиторию. Несмотря на то, что инициаторы издания заявляли о своей эстетической всеядности («не являясь рупором какой-либо группировки»⁶²), фактически журнал фокусировался на деятельности художников круга московского концептуализма и соц-арта, тогда как ленинградскому альтернативному искусству и абстрактным опытам модернизма было отведено куда меньшее место. «А-Я» позиционировал соц-арт и концептуализм как образец современного прогрессивного русского искусства, сопоставимого с западным, минуя политизированные шаблоны. Художники этого круга гораздо удачней интегрировали свои практики в американское искусство и зачастую оказывались коммерчески успешными авторами. Так, концептуальные практики, связанные с текстами («русский самиздат арт») Риммы и Валерия Герловиных, Вагрича Бахчаняна, Генриха Худякова в той или иной мере смыкались западными версиями концептуализма книги художника и визуальной поэзии, а соц-арт Виталия Комара и Александра Меламида, Александра Косолапова, Леонида Сокова и Леонида Ламма становился специфической, но всё-же вариацией постмодернистских художественных практик. Однако, очень многие русские художники эмигранты оказывались вне крупных кругов общения или маневрировали между ними, участвуя и в выставках Глезера, и в выставках «Центра современного русского искусства в Америке», и в выставке *Russian Samizdat Art* Герловиных и т.д. Конфигурации кругов постоянно менялись, как менялись взгляды их участников и возникали принципиальные конфликты внутри кругов и между ними.

Особое внимание в этом параграфе уделяется галереям, работавшим исключительно с русским и советским искусством, а также американским галереям, время от времени сотрудничавшим с советскими авторами-эмигрантами (*Betty Parsons Gallery, Sculptors Guild, Ronald Feldman Gallery, Phyllis Kind Gallery, Franklin Furnace Gallery, Semaphore Gallery*). Анализируется работа Музея современного русского искусства (C.A.S.E., Джерси-сити) и Центра современного русского искусства в Америке (The Center of Russian Contemporary Art in America, CRACA) в Нью-Йорке. Подчеркивается роль американских коллекционеров Нэнси и Нортон Доджей в продвижении русского искусства на художественной сцене Нью-Йорка, а

⁶² А-Я. №1, 1979. С. 2.

также поддержки академических исследователей русского искусства в США. На основании рассмотренного материала автор делает выводы о месте и роли русских эмигрантских галерей, изданий, центров и музеев внутри американской системы культуры, а также проблеме неравного доступа к репрезентации среди художников-выходцев из СССР.

Вторая глава «Творческие практики и стратегии русских художников-эмигрантов в Нью-Йорке» представляет основное тело диссертации и фокусируется на творческих практиках значимых художников-эмигрантов из СССР, включая эволюцию стиля и языка их произведений, выбранные ими стратегии адаптации к условиям нью-йоркской художественной сцены, контакты с американскими художниками, владельцами галерей, коллекционерами, критиками, историками искусства и славистами, участие в выставках. Так, раздел **2.1 «Практики и стратегии художников круга Александра Глезера и альманаха “Третья волна”»** посвящен художникам, входившим в круг А.Д. Глезера и участвовавшим в групповых выставках «Музея советского неофициального искусства». Отдельного внимания заслуживают творческие практики и стратегии Эрнста Неизвестного и Михаила Шемякина (параграф **2.1.1 «Метафизический синтетизм» и «монументальный синтез»**). Склонность к метафизике и синтезу, лежавшие в основе художественных практик Эрнста Неизвестного и Михаила Шемякина, объединяли двух этих художников. Однако, Шемякину, в отличие от Неизвестного, удалось создать вокруг себя широкую сеть международных контактов, поддерживающих коммерческий успех его произведений и высокую выставочную активность по всему миру. Энциклопедические знания Шемякина и Неизвестного вкупе с аналитическим подходом к искусству нашли свое применение в академической среде. Оба были востребованы в качестве лекторов в американских и европейских институциях. При этом, у обоих были сторонники и почитатели в академической среде: Альберт Леонг у Неизвестного, у Шемякина – Жан Одижье. В Нью-Йорке оба художника обращаются к живописи – отчасти под влиянием неоэкспрессионизма и возрождения интереса к живописной стихии. Однако, американские критики не всегда высоко ценили их художественные практики: Шемякина зачастую воспринимали как диссидента или талантливую дельца, тогда как образ Неизвестного в американской прессе оставался героическим и романтическим благодаря его амбициозным монументальным проектам.

Параграф **2.1.2 «Реализмы: фигуративная живопись и графика»** посвящен художникам, и в эмиграции сохранившим приверженность традиционным станковым живописи и графике. До своего отъезда Марк Клионский, Лев Межберг, Владимир Григорович состояли в Союзе художников, были на хорошем счету и пользовались всеми привилегиями советских официальных художников. Основной причиной для отъезда оказывалось желание преодолеть

культурную изоляцию и избавиться от привычного двоемыслия, системы навязываемых заказов и ежедневной «игры по правилам». При этом, приверженность реалистическому методу и фигуративности в эмиграции, в новых условиях, не всегда означали для художника неминуемый крах и признание его старомодности. Частные американские галереи и коллекционеры ценили техническое мастерство и наличие академической выучки, которые у американских художников зачастую отсутствовали. По этой причине подавляющее большинство русских реалистов в Нью-Йорке было востребовано и коммерчески успешно при отсутствии критики и внимания со стороны прессы.

Параграф 2.2. «Практики и стратегии художников круга журнала «А-Я»» посвящен художественным поискам представителей концептуализма и соц-арта, входившими в круг общения И.С. Шелковского и консолидирующих свои силы вокруг издания журнала «А-Я».

Параграф 2.2.1 ««Русское искусство самиздата»: концептуальные практики» концентрируется на творческих практиках стратегиях Риммы и Валерия Герловиных, Вагрича Бахчаняна и Генриха Худякова. Объединяют этих художников концептуальная работа со словом, воплотившаяся в книге художника, самиздат-журналах, визуальной поэзии, мейл-арте и перформансе. Представленная ими версия концептуальных текстов и объектов была близка к западным формам книги художника, мейл-арта и конкретной поэзии, хотя и имела принципиально иную языковую и контекстуальную основу – советское концептуальное искусство было нацелено на преодоление официальной цензуры, тогда как западная его версия направлена против буржуазных ценностей. В подразделе рассматриваются книги, перформансы и объекты Вагрича Бахчаняна, созданные в Нью-Йорке. Особое внимание уделяется его перформансам, направленным на выстраивание диалога с американской художественной сценой («Бережем время. 30 выставок в один день» в музеях и галереях Нью-Йорка). Анализируется корпус арт-объектов и визуальной поэзии, оформленной в виде книги художника Генриха Худякова. Приведена история контактов Риммы и Валерия Герловиных с Джин Браун, увлеченным коллекционером Дада, Сюрреализма и Флюксуса, а также основательницей нью-йоркской галереи *Franklin Furnace* Мартой Вильсон. Галерея фокусировала свое внимание на искусстве «on the margins»: книге художника, конкретной и визуальной поэзии, а также перформансе и его документации. В параграфе рассматриваются выполненные Герловиными в эмиграции серии работ, а также изменение их визуального языка в связи с переездом и постепенный переход от кубо-пластических композиций, книги художника и перформансов к фотографии как новому медиа. Помимо прочего, автор обращается к истории издания Герловиными интернационального самиздат-журнала *Collective Farm* и участия художников в издании журнала «А-Я».

Параграф **2.2.2 «Соц-арт»** посвящен стратегиям художников, представлявших соц-арт в Нью-Йорке. Весьма показательной в этом плане стала успешная карьера дуэта Комара и Меламида, активно экспонировавших свои работы в американских галереях и печатавшихся в журналах по искусству. Выбранная ими стратегия иронической деконструкции соцреализма и советской реальности удачно встраивалась в постмодернистский дискурс американского искусства 1980-х гг. Рассматриваются этапы развития творчества соц-артистов Виталия Комара и Александра Меламида, Александра Косолапова и Леонида Сокова, а также Леонида Ламма, выявляя стилистические трансформации их произведений под влиянием американского контекста. Отмечается роль в репрезентации соц-арта историка искусства и независимого куратора Маргариты Тупицыной, представлявшей направление в своих выставочных проектах и многочисленных публикациях.

Параграф **2.3 «Вне кругов и между ними: независимые практики и стратегии»** посвящен творческой активности советских художников-эмигрантов, оказавшихся между основных кругов общения и между ними. Зачастую эти художники играли менее заметную роль в искусстве русской диаспоры, а персональные выставки в частных галереях редко попадали в поле зрения американской критики. Тем не менее, многим из них удалось добиться определенного коммерческого успеха и занять свою нишу благодаря высокому мастерству и безупречному владению техникой, будь то живописной или графической. Лев Нуссберг, Александр Ней, Юрий и Елизавета Грачевы, Михаил Одноралов, Генри Элинсон, как правило, оставались в стороне от крупных проектов русской художественной эмиграции в Нью-Йорке, организовывали свои собственные инициативы или соприкасались сразу с несколькими кругами общения, не стремясь поддерживать монополию какого-либо из них на представление современного русского искусства на Западе. Творческие практики этих художников представляют широкий спектр: от утопических и футурологических проектов игровых сред до станковой живописи и графики в духе неоэкспрессионизма. Зачастую аутсайдерские стратегии художников, в эмиграции попавших в изоляцию, с одной стороны, замедляли и усложняли путь художников, с другой, давали возможность двигаться относительно независимо.

И, наконец, последняя, **третья глава «Выставки третьей волны русской художественной эмиграции в Нью-Йорке и их восприятие»** рассматривает наиболее резонансные выставки художников-выходцев из СССР. На основе рецензий в американских специализированных журналах (*Art in America*, *ARTnews*, *Artforum*, *October* и др.) и ежедневных газетах (*The New York Times*, *Newsweek* и др.), а также в русскоязычных эмигрантских изданиях, имевших хождение в Нью-Йорке («Новое русское слово», «Третья волна», «А-Я» и др.) зафиксирована амплитуда подъемов и спадов интереса к выставкам художников из СССР. Также

выставочная активность эмигрантов соотнесена с некоторыми событиями культурной жизни периода Холодной войны. В разделе **3.1 «Персональные и групповые выставки художников круга Александра Глезера и издания “Третья волна”»** рассматриваются персональные выставки художников-выходцев из СССР в частных галереях Нью-Йорка. Следует заметить, что персональных выставок было значительно меньше, чем групповых. Отдельного внимания заслуживают выставки Эрнста Неизвестного (параграф **3.1.1 «Выставки Эрнста Неизвестного в Нью-Йорке»**), чей публичный героический образ привлекал неизменное внимание прессы. В параграфе **3.1.2 «Выставки в галерее Эдуарда Нахамкина»** анализируется выставочная активность русской галереи, а также оценивается ее роль в формировании интереса к русскому искусству на художественной сцене в Нью-Йорке. Параграф **3.1.3 «Выставки в C.A.S.E. [«Музее современного русского искусства»] в Джерси-Сити»** анализирует проекты, представляющие отдельные темы или тенденции в советском неофициальном искусстве: от религиозной темы, портрета и натюрморта до абстрактного искусства, поп-арта, сюрреализма и экспрессионизма. Выбранная куратором А.Д. Глезером стратегия демонстрации неофициального искусства как целостного и многообразного явления не принесла больших результатов. Придерживаясь позиции особого пути русского искусства, Глезер не стремился интегрировать искусство выходцев из СССР во французский, американский и шире – международный контекст. Акцент на духовно-нравственной составляющей работ в коллекции музея неофициального искусства не вызывал интереса со стороны англоязычных критиков, а неохотное включение в экспозиции музея «новых тенденций» соц-арта и концептуализма неизбежно приводило к поляризации и конфликтам в среде русской художественной эмиграции.

Принципиальным фактором, повлиявшим на выставочную практику русских художников-эмигрантов и ее восприятие американской критикой и прессой, стал возрастающий интерес к русскому историческому авангарду и новые его «открытия» для американской публики. Узловым моментом в этих процессах стала выставка коллекции Георгия Костаки в Музее Соломона Р. Гуггенхайма, значение которой для поколения советских неоавангардистов анализируется в разделе **3.2 («Смена оптики: выставка коллекции Георгия Костаки в Музее С. Р. Гуггенхайма в Нью-Йорке»)**. Получив большое количество положительных отзывов в прессе, она подстегнула интерес к современному неоавангарду, а группа советских художников-эмигрантов организовала перед музеем Гуггенхайма перформанс с гробом Малевича, который позже стал частью экспозиции в «Центре современного русского искусства». Отмечается важный поворот в восприятии советского современного искусства благодаря изучению русского исторического авангарда.

Раздел 3.3 «Персональные и групповые выставки художников круга “А-Я”» посвящен выставкам концептуального искусства и соц-арта, организованными советскими художниками и кураторами в Нью-Йорке. Параграф 3.3.1 «Выставки в “Центре современного русского искусства в Америке”» фокусируется на упорядочивающей и систематизирующей роли выставочных проектов Центра, позволяющих взглянуть на советское неофициальное искусство комплексно. Выставка *Russian New Wave* [«Русская новая волна»] в Центре современного русского искусства, среди участников которой было немало эмигрантов (В. Бахчанян, Р. Герловина, В. Герловин, В. Комар, А. Меламид, А. Косолапов, Л. Нусберг, Л. Соков, В. Тупицын и К. Худяков) представляла искусство концептуалистов и соц-артистов. При этом, репрезентация русского искусства была максимально аполитична, акцент делался на связи художников послевоенного поколения с русским историческим авангардом. Параграф 3.3.2 «Серия выставок *Russian Samizdat Art* [“Русское искусство самиздата”]» подробно останавливается на истории «Русского искусства самиздата» (*Russian Samizdat Art*), организованной Риммой и Валерием Герловиными. Выставка не только представляла творчество современных советских художников неофициального круга, но и транслировала идею его генетической связи с русским историческим авангардом, а именно, с книгой футуризма и конструктивизма. Идея этой связи была подхвачена американскими критиками и нашла отражение в публикациях на выставки в крупных американских изданиях, включая «Нью-Йорк мэгэзин» (*New York Magazine*), «Артфорум» (*Artforum*) и «Виллидж Войс» (*Village Voice*). Отдельного внимания заслуживает вызванный выставкой конфликт внутри русскоязычной эмигрантской среды, развернувшийся на страницах *Village Voice* (публикация открытых писем Р. и В. Герловиных, М. Тупицыной в ответ на рецензию Л. Липпард).

В параграфе 3.3.3 «Выставки соц-арта в Нью-Йорке» прослеживается выставочная история соц-артистов в Нью-Йорке, начиная с выставки «Цвет – великая сила!» (*Color is a Mighty Power!*) дуэта Комара и Меламида в галерее Рональда Фельдмана (*Ronald Feldman Gallery*) в 1976 г. и заканчивая первой музейной выставкой «Соц Арт» (*Sots Art*) под кураторством Маргариты Тупицыной в Новом музее современного искусства в Нью-Йорке в 1986 г. Исследуется реакция американской и русскоязычной эмигрантской критики на выставки соц-арта, включая скептическое отношение к идее включить соц-арт в интернациональный дискурс и «явные отсылки к социалистическому реализму»⁶³, а также критику со стороны левых интеллектуалов, обвиняющих соц-артистов в цинизме и нигилизме выбранной ими стратегии деконструкции.

⁶³ Lurie D. Sots Art // Arts Magazine. Summer (1986). P. 118.

В **заключении** подводятся итоги исследования и формулируются общие выводы, подтверждающие содержание положений, выносимых на защиту. Оценивается значение третьей волны русской художественной эмиграции в Нью-Йорке. Во-первых, художники-эмигранты развивали те направления и тенденции, которые в условиях строгого государственного контроля сферы культуры было сложно или практически невозможно развивать в СССР. Это, прежде всего, критические практики соц-арта и концептуализма, а также запрещенные темы (например, еврейская история или лагерная система). Во-вторых, художники и деятели третьей волны стали важнейшими акторами культурного трансфера и способствовали диалогу культур, воздействуя сразу на несколько художественных сцен одновременно. С одной стороны, через переписку с друзьями и деятелями культуры, оставшимися в Москве и Ленинграде, они передавали информацию и формировали более реалистичное представление о западной культуре и, конкретно, о художественной сцене Нью-Йорка. Так, воображаемый Запад становился понятней и ближе, а разрыв между советской и западной арт-сценами становился не таким катастрофическим. С другой стороны, русские художники-эмигранты повлияли на интерес к русской и советской культуре в Нью-Йорке: обезвреженная соц-артистами советская символика входила в лексикон американских художников («Красный Ленин» Энди Уорхола – один из примеров этого процесса) и попадала в публичное пространство университетов (перформансы Комара и Меламида), культурных центров (перформансы группы «Страсти по Казимиру») и даже дискотек (акция Комара и Меламида в «Палладиуме»), формируя своеобразную моду на советское в условиях его недавнего полного неприятия. Важно заметить, что все эти попытки диалога реализовывались на частном уровне, благодаря личным контактам и дружбе, что дает нам возможность взглянуть на историю искусства как на подвижную сеть контактов и соприкосновений различных кругов общения. Третья волна русской художественной эмиграции не стала застывшим осколком русской культуры «в изгнании», но живо реагируя на изменения художественной сцены Нью-Йорка и впитывая черты американского искусства, создала уникальные мультикультурные артефакты и своеобразную художественную среду внутри крупного культурного центра.

Основные положения исследования представлены в следующих публикациях:

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ и входящие в базы данных WoS и Scopus:

1. Ризнычок И. А. «Пока оседает пыль»: восприятие выставок художников-эмигрантов из СССР в американской прессе в 1970–1980-е гг. DOI 10.15826/izv2.2019.21.4.075 // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2019. Т. 21. № 4 (193). С. 182–195.

2. Ризнычок И. А. «Человек, поссорившийся с Хрущёвым»: Эрнст Неизвестный в американской прессе в 1960–1980-е гг. DOI 10.15826/izv2.2023.25.1.004 // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2023. Т. 25. № 1. С. 58–79.

3. Ризнычок И. А. Юрий Грачёв в Нью-Йорке: от геометрической абстракции к неоэкспрессионизму. DOI 10.25628/UNIP.2023.56.1.013 // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2023. Т. 56. № 1. С. 76–82.

4. Ризнычок И. А. «Russian Samizdat Art» (1982) в истории русской художественной эмиграции в Нью-Йорке. DOI 10.25628/UNIP.2025.64.1.033 // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2025. Т. 64. № 1. С. 99–105.

Публикации в других изданиях:

1. Ризнычок И. А. “Гори, гори, моя звезда...” // Юрий Грачев: русский художник в Нью-Йорке. Каталог выставки. Екатеринбург, 2013. С.15–19.

2. Ризнычок И. А. Русские художники в США (1960-1980-е): проблема интеграции в контекст зарубежного искусства // Многомерность общества: человек в социальном взаимодействии: 1-й молодежный конвент: материалы международ. студ. конф. 28–29 апреля 2017 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. С. 24–27. [Электронный ресурс]: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/52685/1/978-5-7996-2237-4_2017.pdf

3. Ризнычок И. А. «Третья волна» русской художественной эмиграции в США (1960-1980-е): поиск актуальной оптики исследования // История искусства в России – XX век: интенции, контексты, школы. Сборник материалов XXVIII международной научной конференции «Алпатовские чтения». М., 2018. С. 93–97.

4. Ризнычок И. А. Архивы русского искусства третьей волны эмиграции в России и США // Многомерность общества: цифровой поворот в гуманитарном знании: 3-й молодежный конвент : материалы международной студенческой конференции (Екатеринбург, 14–16 марта 2019 г.). Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019. С. 105–109.

Каталоги выставок:

Юрий Грачёв: русский художник в Нью-Йорке. Каталог выставки / Сост. И. А. Ризнычок. Екатеринбург, 2013. 60 с.